

al-Farāfir

Commedia in due atti

Yūsuf Idrīs

Introduzione

Alba Rosa Suriano

(Università degli Studi di Catania, Italia)

Sommario 1 Profilo biografico dell'autore. – 2 La produzione letteraria: racconti brevi, romanzi, drammi. – 3 *al-Farāfir* nel contesto della produzione teatrale egiziana e la ricezione della critica. – 4 Lo spazio e il tempo in *al-Farāfir*. – 5 I personaggi di *al-Farāfir*. – 6 Note sulla lingua di *al-Farāfir* e sulle scelte traduttive.

Keywords Yūsuf Idrīs. Egyptian drama. Arabic theatre. Tamasruḥ.

In memoria di Nehad Selaiha

1 Profilo biografico dell'autore

Yūsuf Idrīs è stato una delle figure di maggior rilievo tra gli intellettuali egiziani della seconda metà del XX secolo, ha lavorato come medico e giornalista, ed è stato un autore molto prolifico. Il suo contributo allo sviluppo della letteratura araba contemporanea è stato ampiamente riconosciuto dalla critica, non solo per ciò che concerne il genere del racconto breve, nel quale si è distinto in modo particolare, ma anche per l'approccio innovativo e sperimentale della sua produzione teatrale.

In un periodo storico caratterizzato dalla formazione di un nuovo ordine sociale e politico, dentro e fuori il Paese, Idrīs ha rappresentato la figura dell'intellettuale *engagé* ed ha partecipato alla definizione di *al-adab al-multazim* (la letteratura impegnata), alla luce del dibattito sviluppatosi nel mondo arabo a partire dal 1947 (Di Meo 2016, 15-58; Badawi 1980, 26-44). Di quell'anno è, infatti, la pubblicazione del saggio di Sartre *Qu'est-ce que la littérature*¹ e della sua traduzione in arabo, curata da Ṭāhā Ḥusayn, che aveva generato nei Paesi arabi un'interessante discussione sulla funzione della letteratura dal punto di vista sociale.

1 Il saggio di Sartre è stato pubblicato dapprima nel 1947, suddiviso in diversi fascicoli della rivista *Temps Modernes* e, successivamente, riunito in un unico volume nel 1948 da Gallimard.

Molti scrittori avevano sentito l'esigenza di apportare il proprio contributo personale al dibattito e si erano sentiti coinvolti dall'argomento in questione (Di Meo 2016, 41-54).

Yūsuf Idrīs è nato il 19 maggio del 1927 nel villaggio di al-Bayrūm, nella provincia di al-Sharqiyya, dove il padre si era stato trasferito per lavoro, in quanto incaricato della gestione dell'irrigazione di alcune aree rurali del delta del Nilo. Ancora bambino, è stato mandato a vivere con la famiglia della madre per frequentare la scuola elementare, visto il grande isolamento del villaggio dove viveva con i suoi genitori. I tristi ricordi di un'infanzia solitaria sono spesso presenti nei suoi racconti e la vita della provincia egiziana, con tutte le sue problematiche, costituisce spesso l'ambientazione delle sue storie. I sentimenti di solitudine e nostalgia (in modo particolare nei confronti del padre) che lo hanno accompagnato in quel periodo della sua vita sono stati descritti da Idrīs nel saggio «Yusuf Idris on Yusuf Idris».

I had to live as a stranger among strangers, an orphan whose parents were still living. And from this point on, I remain for most of my life in a state of profound nostalgia, needing a family of my own, a father, a mother, a brother or a sister. (Allen 1994, 8)

In questo stesso periodo, però, si è formata anche la capacità dello scrittore di inventare mondi e realtà diversi, e, grazie ai racconti popolari e alle favole antiche raccontategli dalla sua bisnonna, è entrato in contatto con la tradizione popolare orale egiziana, che ha segnato significativamente tutta la sua opera.

She would let me sit in her tiny lap and tell me everything about life as it used to be seventy years ago, or about 120 years ago from now. [...] also sang to me the old Egyptian folk songs. These included Bedouin and Coptic songs for dead and for marriage ceremonies, songs for working in the fields and even songs to accompany circumcision rites for the male children in the family; songs, in fact, for every conceivable occasion. (12)

Le festività e le celebrazioni elencate in questo passaggio erano proprio quelle occasioni di socialità tradizionali di cui Idrīs ha scritto in riferimento alle origini delle forme di rappresentazione popolare e alla loro «teatralità», come si vedrà meglio più avanti. Gli elementi che caratterizzano la sua formazione fin da giovanissimo, sono legati alle tradizioni di un'area geografica particolare, quella della provincia di al-Sharqiyya, contraddistinta dalla presenza di un «cocktail of folkloric cultures derived from Arab, Egyptian, Coptic and Muslim civilisations» (12). Egli è stato, pertanto, consapevole fin dall'infanzia di come la propria identità personale, familiare e nazionale, non potesse essere altro che il risultato di incontri,

interazioni e scambi, vivaci e fruttuosi, in una fase particolarmente ricca per la cultura araba ed egiziana in modo specifico.

Dopo aver concluso le scuole superiori, nel 1945 si è trasferito nella capitale, per intraprendere gli studi in medicina presso l'Università del Cairo, conseguendo la laurea nel 1951. In questi anni, ha partecipato attivamente ai movimenti studenteschi che si opponevano alle politiche del Re, considerato dai nazionalisti ancora troppo soggetto alle politiche dell'ex potenza mandataria. Proprio a causa dell'adesione alle manifestazioni di protesta anti-britanniche e anti-monarchiche, fu arrestato e detenuto per brevi periodi tra il 1949 e il 1951. Idrīs ha conosciuto nuovamente il carcere dal 1954 al 1955,² e in quei mesi ha avuto modo di confrontarsi con altri detenuti politici (in maggioranza comunisti), sul ruolo e sulla funzione della letteratura nella lotta di classe. Egli, contrariamente a questi ultimi, riteneva che la letteratura si definisse anche per altri aspetti, pur riconoscendone la grande importanza nella formazione e nella crescita dell'intera società (Rudnicka-Kassem 1992, 14).

Con la Rivoluzione dei Giovani Ufficiali, la cacciata del re Fārūq e la creazione della Repubblica, ha avuto inizio una nuova fase nella storia dell'Egitto moderno. L'ascesa al potere di Jamāl 'Abd al-Nāṣir (Nasser) e l'attuazione delle riforme economiche e sociali degli anni Cinquanta spinsero molti giovani intellettuali a sostenere gli ideali rivoluzionari propagandati dal governo. La politica interna di Nasser nel primo decennio della sua presidenza, ha interessato questioni particolarmente sensibili per la popolazione egiziana, come la limitazione delle grandi proprietà terriere e la parziale redistribuzione delle terre; l'estensione della gratuità dell'istruzione fino al livello universitario; la nazionalizzazione delle fabbriche, i cui proprietari erano per lo più appartenenti alla comunità cosmopolita del Paese; la nazionalizzazione del Canale di Suez e l'abilità diplomatica dimostrata nella gestione dell'attacco tripartito che ne è conseguito.³

In ambito teatrale, in questo decennio si è affermata ed è prevalsa la corrente che viene definita dalla critica di 'realismo sociale',⁴ che si caratterizza per la preponderanza di temi legati alla vita collettiva degli Egiziani, anche nel loro rapporto con le istituzioni. Negli stessi anni, Idrīs ha composto opere caratterizzate da elementi innovativi, mutuati da modelli premoderni, che si sono discostate dal panorama della drammaturgia del periodo aprendo così la strada a nuove prospettive di riforma del teatro arabo. In questo modo egli ha partecipato all'affermazione dell'identità te-

2 A proposito dell'esperienza del carcere di Yūsuf Idrīs si veda: Kurpershoek 1981, 28; Stagh 1993, 68; Benigni 2009, 63 nota 18.

3 Per approfondimenti sulla situazione politica egiziana si veda Tripp 1993; Campanini 2005.

4 Si veda: Badawi [1987] (2005); Camera D'Afflitto 2007; Hallaq, Toelle 2007; Ruocco 2010; Avallone 2015.

atrale nazionale, attraverso la riappropriazione degli elementi della cultura popolare che riuscivano a veicolare i messaggi in modo qualitativamente differente, rispetto ai mezzi utilizzati dal discorso ufficiale (Abdel-Malek, Hallaq 2000; Burt 2001). Il processo di recupero del *turāth* (il patrimonio culturale) si è intensificato a partire dagli anni Sessanta, grazie al lavoro di alcuni drammaturghi che hanno cercato di definire in modo chiaro le caratteristiche fondamentali e costitutive dell'idea di teatro nazionale egiziano (Ruocco 2010, 97-108). L'atmosfera di rinnovamento che ha caratterizzato il periodo successivo alla rivoluzione del 1952 ha favorito il sorgere di una nuova classe di intellettuali, che proponeva allo spettatore un repertorio di generi, temi e forme tipiche della tradizione culturale araba. Utilizzando questi generi autoctoni gli scrittori esprimevano le proprie riflessioni sulle problematiche e sulle politiche del Paese, nonostante le difficoltà di un rapporto con il potere politico che ha oscillato costantemente tra il conflitto e l'approvazione.

La nuova generazione di intellettuali, frutto anche delle politiche culturali degli anni precedenti, non era espressione esclusivamente della classe dominante, ma era composta, in modo significativo, dai figli delle classi sociali subalterne che, grazie alla possibilità di studiare, erano riusciti a creare quella mobilità sociale alla base dell'ideologia sostenuta dai Giovani Ufficiali. La spinta rivoluzionaria impressa con la creazione della Repubblica e con l'ascesa al potere di Nasser è stata d'ispirazione per gli scrittori e i drammaturghi. In modo particolare, il teatro ha assunto nel corso degli anni Cinquanta il ruolo di promotore e di megafono delle istanze e delle riforme nasseriane.⁵

Idrīs, per la sua formazione socialista, è stato inizialmente un convinto sostenitore del governo Nasser senza perdere, però, il proprio sguardo critico, che lo ha portato già dai primi anni Sessanta a cambiare opinione sulla figura troppo ingombrante del Presidente, arrivando anche a criticarne le scelte. Con l'ascesa al potere dei Giovani Ufficiali, molti intellettuali e scrittori hanno riposto le proprie speranze in un cambiamento sociale e politico complessivo ed hanno creduto alla possibilità di una partecipazione collettiva della società nello sviluppo e nelle riforme del Paese. Le politiche di repressione messe in atto da Nasser nei confronti dei dissidenti politici, spesso gli stessi intellettuali che inizialmente lo avevano sostenuto, ha gettato una luce sulle reali intenzioni del Presidente. Ciononostante, l'impegno di molti intellettuali non si è fermato, ma è proseguito alla luce di una convinzione profonda, ben descritta da El-Desouky.

5 A proposito delle politiche culturali e delle organizzazioni statali egiziane del periodo si veda Wahba 1972, *Cultural Policy in Egypt*.

No longer as free in their political practice, Egyptian writers still enjoyed considerable freedom in the literary sphere, and the earlier romantic and realist strains shifted to the spheres of national and cultural identity and to new modes of realism with increasingly socialist and postcolonial concerns. (2014, 36)

Proprio nell'anno della rivoluzione dei Giovani Ufficiali, il 1952, Idrīs ha iniziato il praticantato da medico presso l'ospedale pubblico Dimardāsh, collegato all'Università di 'Ayn Shams, che viene sardonicamente citato, insieme all'altro grande ospedale della città, il Qaṣr al-'Aynī, nel primo atto de *al-Farāfir* quando i due protagonisti-becchini aspettano un cliente da seppellire. La critica delle condizioni in cui versava il sistema sanitario nazionale egiziano, sia in città che nella provincia, è stato un tema particolarmente caro all'autore: la sua pratica medica gli ha permesso di conoscere direttamente e personalmente tutte le difficoltà con cui i cittadini dovevano misurarsi nel tentativo di usufruire delle strutture sanitarie statali.

Nel racconto *Mishwār*, del 1954, egli ha messo in luce l'assurdità delle contraddizioni della burocrazia amministrativa per quanto riguarda la presa in carico, da parte di una clinica medica pubblica, di una paziente psichiatrica accompagnata da un poliziotto del suo villaggio. La frustrazione del piccolo funzionario di provincia nei confronti della farraginosa macchina burocratica, che crea meccanismi contorti e difficoltà insormontabili, ostacolando nell'esecuzione di un ordine venuto da un altro apparato dello Stato, è difficile da non condividere da parte del lettore. Il protagonista, infatti, non solo simpatizza con la giovane donna malata e con i parenti al villaggio che l'hanno affidata alle sue cure, ma se ne fa carico anche per un senso di responsabilità sociale.

Idrīs ha deciso di abbandonare la professione medica nel 1957, anche se ha poi tentato di accostarsi nuovamente, nel 1960 e poi nel 1964. La professione lo aveva portato a spostarsi molto tra il Cairo e la provincia, e a conoscere le varie sfaccettature della società che erano state grande fonte di ispirazione per il suo lavoro di scrittore, e lui stesso temeva che tale distacco potesse allontanarlo dalla realtà quotidiana dei suoi connazionali (Rudnicka-Kassem 1992, 13). Il suo lavoro da giornalista, tuttavia, gli ha impedito di perdere il contatto con gli avvenimenti più o meno importanti della storia egiziana di quegli anni, densa di speranze per un cambiamento concreto ed un miglioramento delle condizioni di vita dell'intero Paese, seguita poi da una forte disillusione dovuta alla sconfitta disastrosa nella Guerra dei Sei giorni. Proprio a causa dell'intensa attività giornalistica, di alcuni problemi di salute e della depressione (in parte senz'altro causata anche dagli avvenimenti di quegli anni), Idrīs ha diminuito il proprio impegno letterario durante gli anni Settanta e Ottanta. Tuttavia, ha ricevuto grandi riconoscimenti per i suoi lavori e in modo particolare viene tuttora ricordato come uno dei migliori novellieri arabi. Alcuni critici, inoltre,

hanno sostenuto che nel 1988 anche Idrīs sarebbe stato in lizza per il premio Nobel, che fu poi vinto dal connazionale Najīb Maḥfūz. Per questa ragione è stato scritto che Idrīs avrebbe accolto la notizia con profondo rammarico e che avrebbe sostenuto di non essere stato scelto a causa delle sue idee politiche riguardo la questione arabo-israeliana, visto che si era pubblicamente espresso contro gli accordi di Camp David.

Mohamed Salmawy, nel suo articolo su *al-Ahram Weekly* del giugno 2016, racconta che si diffusero sulla stampa nazionale voci riguardanti la reazione negativa di Idrīs rispetto al premio vinto dal collega, e aggiunge.

I happened to be in Mahfouz's office at the time when he got a call from Idris, who said, «I never said a word of all that stuff that's going around». To which Mahfouz replied, «And I never heard it». For the two great writers, who were also friends, the matter ended there. (Salmawy 2016)

Yūsuf Idrīs è morto il primo agosto 1991 in un ospedale di Londra, dove era stato ricoverato per un'emorragia cerebrale, a soli sessantaquattro anni, e la sua scomparsa ha rappresentato una grande perdita per la cultura e per la letteratura egiziana contemporanea.

2 La produzione letteraria: racconti brevi, romanzi, drammi

La carriera di scrittore di Yūsuf Idrīs ha inizio nel 1954, con la pubblicazione della prima raccolta di racconti brevi intitolata *Arkhaṣ Layālī* (Le notti più modeste), che ha riscosso subito un grande successo di critica e di pubblico. Il racconto breve è stato il genere attraverso il quale egli ha saputo esprimere al meglio le proprie capacità e grazie al quale è stato consacrato dal pubblico come uno dei migliori letterati arabi del XX secolo. Idrīs riteneva che il genere della *qiṣṣa qasīra* (racconto breve) fosse particolarmente gradito al pubblico egiziano, poiché questo «tende facilmente ad annoiarsi e preferisce, quindi, le cose brevi e dolci» (Kurpershoek 1981, 103). Dopo la scarcerazione, nel 1956, ha pubblicato un volume intitolato *Jumhūriyyat Faraḥāt* (La repubblica di Farahat), contenente tre racconti brevi e il romanzo *Qiṣṣat Ḥubb* (Una storia d'amore). Il racconto che ha dato il titolo al volume, era stato riadattato da Idrīs per il teatro, con lo stesso titolo (Allen 1994, 16).

Nel 1957 ha pubblicato altre due raccolte di racconti, *al-Baṭal* (L'eroe) e *A laysa kadhālik?* (Non è così?), seguiti l'anno successivo dal romanzo *al-Ḥarām* (Il divieto) e dalla raccolta *Ḥādithat sharaf* (Una questione d'onore). In questi racconti, ambientati nei villaggi della campagna egiziana, l'autore ha messo spesso in risalto i processi sociali attraverso i quali la comunità obbliga i propri membri a rispettare quelli che sono considerati modelli accettabili di comportamento (Cobham 1994, 77). Il rapporto della

società egiziana con la sessualità ha assunto, così, un ruolo centrale nella narrazione, ed è diventato anche un elemento di differenziazione tra i costumi cittadini e quelli rurali.

La raccolta *Ākhir al-Dunyā* (La fine del mondo) è stata pubblicata nel 1961, seguita da *al-‘Askarī al-aswad* (Il poliziotto nero) e dal romanzo *al-‘Ayb* (La vergogna), entrambi del 1962. L’attività letteraria di Idrīs, nei primi dieci anni, è particolarmente intensa ed è caratterizzata dall’adesione ai canoni della prosa egiziana degli anni Cinquanta, con un’attenzione particolare ai problemi sociali, politici ed economici dell’Egitto contemporaneo. Ferial Barresi, nel suo libro *Narratori egiziani contemporanei*, scrive:

Dopo la rivoluzione del 1952, l’autore si fa interprete della nuova atmosfera di speranza e di attesa che pervade l’Egitto: Idrīs crede fermamente nella validità della soluzione socialista quale unica possibile alternativa ai problemi del suo paese, e la sua opera ne diffonde il messaggio. Il periodo trascorso come medico negli ospedali e nei quartieri poveri del Cairo lo rende più sensibile verso i problemi sociali e umani che poi tratterà nei suoi racconti. Scrittore impegnato, si sforza di dar vita a una letteratura semplice e perciò accessibile a più larghe cerchie di lettori. Di preferenza si ispira alla realtà che lo circonda e descrive le ansie e i problemi che angustiano i suoi personaggi con una partecipazione affettiva. (Barresi 1977, XV-VI)

Nel 1964, Idrīs ha pubblicato il romanzo *Rijāl wa-thīrān* (Uomini e tori) e l’anno successivo un’altra raccolta di racconti, intitolata *Lughat al-ay-ay* (Il linguaggio del dolore). Negli anni Sessanta si è dedicato in modo particolare all’attività giornalistica, collaborando con diverse testate nazionali, ed ha rallentato invece la produzione letteraria. Solo nel 1969 ha pubblicato nuovamente una raccolta, sotto il titolo *al-Nadāha* (La sirena), e l’anno dopo il romanzo *al-Bayḍā’* (La donna bianca).

Tra i racconti pubblicati nel 1971 in *Bayt min laḥm* (Una casa di carne) il tema predominante è quello dei rapporti sociali, interni ed esterni all’ambito familiare, e ancora una volta la sessualità assume un significato più ampio rispetto alle relazioni interpersonali e alla morale comune. Il tema del sesso e del rapporto che la società egiziana aveva con la sessualità, anche per ciò che concerne l’ambito sanitario, è stato spesso al centro della riflessione artistica di Idrīs, che, grazie anche alla sua formazione professionale, ne ha percepito l’importanza e la portata per l’esistenza umana.

La sua opera successiva è stata pubblicata soltanto nel 1980 e si tratta di una raccolta dal titolo *Anā sulṭān qānūn al-wujūd* (Sono il Sultano delle leggi dell’esistenza) e il romanzo *Nyū-Yūrḳ 80* (New York 80). Nel 1982 ha scritto una collezione di racconti dal titolo *Uqtulhā* (Uccidila), chiudendo la propria produzione di racconti brevi con il volume *al-‘Atb ‘alā al-naẓar* (L’opinione sbagliata) nel 1987. In questa raccolta, egli ha inserito anche

il racconto «Abū al-rijāl» (Quello degli uomini), in cui la riflessione sul rapporto della società egiziana con la sessualità si estende anche all'omosessualità (Guardi 2014).

Per quanto riguarda la produzione drammatica, Yūsuf Idrīs ha cominciato a scrivere per il teatro nello stesso anno in cui ha pubblicato i suoi primi racconti: in *Mālik al-quṭn* (Il re del cotone), del 1954, denuncia con forza lo sfruttamento dei contadini da parte dei grandi latifondisti, ponendosi quindi in linea con le politiche della presidenza Nasser e con il sentimento comune diffuso nel Paese.

Nello stesso anno ha scritto anche l'opera *Jumhūriyyat Farahāt* (La repubblica di Farahat), messa in scena solo due anni dopo e pubblicata nel 1957, nella quale ha immaginato una repubblica ideale, fondata sulla giustizia sociale, la prosperità dei suoi cittadini e sulla solidarietà umana. Nel dramma *al-Laḥza al-Ḥarija* (Il momento critico), del 1957, egli ha messo in scena degli avvenimenti ambientati a Port Said durante la guerra del 1956: attraverso la rappresentazione delle reazioni dei protagonisti alle vicende vissute, Idrīs ha voluto criticare l'intera società egiziana e, per estensione, l'umanità intera. I personaggi, che appartengono tutti alla stessa famiglia, assumono un valore simbolico e incarnano differenti visioni della realtà contemporanea egiziana.

Negli anni seguenti a questo lavoro, Idrīs si è dedicato ad una riflessione sul senso del teatro in Egitto e sulla sua relazione con il teatro europeo. Infatti, la sua opera successiva è stata *al-Farāfir*, pubblicata nel 1964 e introdotta da un saggio critico elaborato e denso di spunti per una riflessione sulla nascita del teatro arabo moderno, sul suo sviluppo e sulle prospettive possibili di riforma («Naḥwa masraḥ miṣrī», 1963-64). Sia l'articolo che il testo sono stati accolti dalla critica con grande interesse ed hanno suscitato un acceso e lungo dibattito sulla necessità di trovare modelli di riferimento nella tradizione araba ed egiziana per una rinascita del teatro su basi autoctone, o sull'impossibilità di liberarsi dall'influenza dell'Europa in questo genere letterario.

Nel 1966 ha pubblicato *al-Mahzala al-arḍiyya* (La farsa del mondo), un'opera in cui la realtà e il sogno si mischiano, con un palese valore simbolico, e nella quale si ritrovano echi di *al-Farāfir*: uno dei temi è, ancora una volta, la relatività della verità, anche se in questo lavoro è accompagnata da una riflessione sulla follia e sulla malvagità umana (Badawi [1987] 2005, 160-1). Con *al-Mukhaṭṭaṭīn* (Gli inquadri), nel 1969, Idrīs ha proposto al suo pubblico un dramma dell'assurdo, nel quale un partito unico al potere controlla e reprime i propri cittadini. Secondo la critica quest'opera esprime il profondo interesse dell'autore nei confronti di quegli esponenti politici che, ridotti soltanto al loro ruolo, sono diventati caricature di se stessi (163). Il parallelismo con la figura di Nasser è stato evidenziato più volte e per tale ragione appare particolarmente inspiegabile che l'opera non sia stata censurata.

Due anni dopo, ha pubblicato *al-Jins al-thālith* (Il terzo sesso), una *pièce* fantascientifica, che racconta la creazione in laboratorio di un essere umano superiore, capace di amare e di vivere in armonia con i propri simili, diversamente dalla nostra umanità che continuamente tenta di distruggere se stessa. Il finale ottimistico è stato interpretato come un auspicio che possa finalmente arrivare una nuova era, fatta di pace e di fratellanza.

L'ultima opera scritta da Yūsuf Idrīs è stata *al-Bahlawān* (Il pagliaccio), del 1983, ambientata nel mondo del circo e nell'ufficio di una testata giornalistica. Le due realtà sono rappresentate in maniera molto diversa da come ci si potrebbe aspettare: la redazione del giornale è un luogo in cui tutto è variabile e sottoposto al volere e agli umori dei politici, privo di qualsiasi senso dell'onestà, della verità e della lealtà; i personaggi che popolano il circo, invece, sono uomini retti e rispettosi dei sentimenti umani, governati da un ordine razionale. Se, da un lato, Idrīs raffigura con graffiante sarcasmo il mondo del giornalismo asservito al potere politico, dall'altro sottolinea la capacità della gente semplice del circo, nonostante le loro difficoltà quotidiane, di rimanere sempre umani (Rudnicka-Kassem 1992, 167-8).

3 *al-Farāfir* nel contesto della produzione teatrale egiziana e la ricezione della critica

Yūsuf Idrīs, nel suo saggio critico «*Naḥwa masraḥ miṣrī*» (Verso un teatro egiziano), pubblicato per la prima volta sulla rivista *al-Kātib*, tra il 1963 e il 1964, ha analizzato la nascita del teatro arabo nel suo rapporto con quello europeo ed ha avanzato una proposta di rifondazione partendo dal patrimonio culturale autoctono. Ha insistito in modo particolare sulla questione della natura specificamente egiziana – e non solo araba – di un nuovo tipo di teatro, che deve utilizzare forme espressive e tematiche, sentite dai destinatari delle opere. Questo teatro si contrapponeva a quello che veniva detto 'all'italiana', che si rappresentava in un luogo dedicato, con la divisione spaziale tra attori e pubblico, sul modello del teatro europeo che affonda le sue radici nel dramma greco antico. Secondo Idrīs era necessario che il teatro in Egitto ripartisse da una forma di rappresentazione come il *sāmīr*,⁶ costituito da racconti e conversazioni durante le veglie notturne, che egli riteneva fosse ancora vivo e praticato nelle campagne, e che fosse capace di coinvolgere e rendere partecipi tutti gli abitanti del

6 Un altro drammaturgo contemporaneo di Idrīs, Alfrīd Faraj, a proposito di questo tipo di rappresentazione scrive: «Quel teatro che chiamavamo *al-sāmīr al-rifī* (con il significato di racconto o conversazione, e con quello di veglia notturna) era probabilmente derivato da una forma drammatica più antica, che si era manifestata nel nostro Paese nel XIX secolo, o anche prima, ed era allora conosciuto con il nome di teatro dei *Muhabbidhīn* ou des *Mujannidīn*, che significa 'quelli che incitano al bene'» (Faraj 1991, 2).

villaggio nella sua realizzazione. D'altra parte, egli era consapevole che anche nelle città erano presenti altre realtà teatrali legate alla tradizione locale, come il teatro d'ombre e *al-'arāgūz* (Idrīs [1963-64] 2009, 12-5).

Secondo lui, dunque, le radici delle forme premoderne di rappresentazione in Egitto, erano già abbastanza salde da poter essere fonte d'ispirazione per la drammaturgia moderna, e proprio su quelle proponeva quindi di rifondare il teatro egiziano (Idrīs [1963-64] 2009, 15-36). Il suo progetto consisteva nella realizzazione di ciò che egli definiva *ḥālat al-tamasruḥ*, (situazione di teatralità; 8-10): l'obiettivo era il coinvolgimento del pubblico nella realizzazione della *performance* «turning from mere spectators to a group of a real participants in the dramatic events» (Brand 1990, 59). Questa idea, pur traendo la propria origine da altri contesti culturali, si avvicinava molto a quella su cui si basavano anche gli *happenings* che venivano realizzati in Europa e negli Stati Uniti dal *Living Theatre* e da altre compagnie, sempre durante gli anni Sessanta (Perrelli 2007).

Per meglio comprendere il progetto sotteso alla scrittura di *al-Farāfir* e l'importanza che ha avuto nello sviluppo del teatro egiziano contemporaneo, è necessario analizzare quanto scritto da Idrīs stesso, sempre nel suo saggio, come introduzione e manifesto d'intenti dell'opera *al-Farāfir* (1964). In queste pagine, egli sosteneva per prima cosa la necessità di delineare caratteristiche precipue di un nuovo modo di fare teatro, che fosse sostanzialmente egiziano e che rompesse con il precedente canone della drammaturgia araba, basato sul modello europeo. Se, per alcuni generi letterari, la rottura con le forme tradizionali di scrittura è servita a dare forma ad un'idea di modernità araba, nel teatro, invece, il recupero delle forme popolari (*'arāgūz*, *khayāl al-ḡill*, *sāmīr*) è stato percepito come fondamentale per la creazione di un teatro moderno, radicato però nella tradizione. Idrīs concorre alla ricostruzione dell'identità nazionale attraverso la riappropriazione degli elementi della cultura popolare, anche linguistici, che riescono a veicolare il messaggio in modo qualitativamente diverso, rispetto a quello del discorso ufficiale (Armbrust 1996, 8).

Wen-chin Ouyang, nel suo articolo su *al-Farāfir*, scrive che le strategie narrative di Idrīs includono «tre paradossi interconnessi» che sono spesso presenti nel discorso arabo sulla modernità: il 'sé' in contrapposizione all'"altro", il 'passato' con il 'presente' e il 'marginale' con il centro' (Ouyang 1999, 381). Gli aggettivi usati da Idrīs per riferirsi al teatro nel suo saggio sono emblematici dell'orizzonte d'attesa cui si riferisce l'autore: 'egiziano', 'moderno', 'locale' e 'globale', come sottolineato dalla Ouyang, servono a delineare il contesto interculturale in cui l'opera è stata prodotta, ma anche le strategie adottate nella drammaturgia araba emergente in quel periodo.

La parola *farāfir*, il titolo dell'opera, è il plurale di *farfūr* (nome del protagonista dell'opera), il cui significato è difficilmente traducibile dato che si tratta di un termine coniato dallo stesso Idrīs e che richiama il verbo *farfar* (sbattere le ali, scuotere qualcuno). Questo nome, quindi, suggerisce l'idea

di una persona svolazzante, leggera, ma anche energica e dinamica: non a caso Farfūr entra in scena come un ciclone, facendo un gran fracasso e lanciandosi verso gli spettatori in prima fila per farli indietreggiare, facendo schioccare con colpi secchi il suo frustino, rumoroso ma innocuo. Il suo ingresso è accompagnato dal suono di alcuni strumenti a fiato tipici della tradizione popolare egiziana e la musica che lo accoglie somiglia a quella che viene suonata nei quartieri e nei villaggi per festeggiare il ritorno di qualcuno da un viaggio, spesso dal pellegrinaggio.

Nell'idea dell'autore Farfūr incarna l'uomo qualunque, l'egiziano comune, che è dotato però di tutte quelle caratteristiche fisiche e psicologiche che sono espressione distintiva del concetto di 'egizianità' che Idrīs propone. Allo stesso tempo, Farfūr è in rapporto di subalternità con l'altro personaggio principale, il Padrone: viene messa in scena la relazione tra un servo e il suo padrone, richiamando la teoria hegeliana della dialettica servo-padrone e rileggendola alla luce del contesto politico, sociale, economico e culturale dell'Egitto del suo tempo.⁷

La scelta di mettere al centro della narrazione un personaggio che rappresenta il popolo, le masse soggette all'arroganza dei padroni, che generano a loro volta altri sottomessi, altri servi (in netta contrapposizione con la progenie del Padrone, metafora dei potenti e dei prevaricatori) è parte di un processo di centralizzazione della periferia. Fenomeno, questo, che viene descritto anche negli studi post-coloniali, nel quale si osserva l'apertura verso gruppi minoritari e nel quale si ridefinisce lo spazio, in modo da rovesciare le convenzionali categorie di centro e di margine, dando rappresentanza alle contraddizioni e a «ciò che Gramsci intravedeva come il margine della discorsività sociale capitalista» (De Chiara 2006, 43-4). Inoltre, tale processo serve a restituire un'immagine complessa delle culture e dei momenti storico-sociali descritti, evitando il discorso che appiattisce la rappresentazione di quel dato momento attraverso la visibilità data all'attività predominante, a discapito delle variegate espressioni relegate al margine.

Una parte considerevole della critica, al momento della pubblicazione del testo, ha espresso il proprio disaccordo con l'analisi di Idrīs sulla solidità delle forme tradizionali di spettacolo del mondo arabo, ed alcuni hanno sostenuto che, con il suo saggio, egli abbia messo in ombra l'opera stessa, spingendo gli studiosi ad interessarsi maggiormente alla ricerca degli elementi dichiarati dall'autore nel suo manifesto che ad una seria analisi del testo in sé (Rudnicka-Kassem 1992, 3). Inoltre, per alcuni critici è stato difficile accettare il finale della commedia e la sua interpretazione, a causa dell'immagine che Yūsuf Idrīs aveva dato di sé nel corso degli

7 Per approfondimenti sul concetto proposto da Hegel e sull'interpretazione data dai filosofi successivi (come ad esempio Marx) si veda: Hegel 2000; Lash 2000, 140; Pezzella 2009, 150-3.

anni come scrittore politicamente impegnato che guardava al possibile cambiamento della società con ottimismo (119).

In questo lavoro teatrale, infatti, i due protagonisti, Farfūr e il Padrone, non riescono a trovare un equilibrio armonico nel loro rapporto, né quando sono legati da relazioni di subalternità, né quando tentano di trattarsi alla pari. Delusi e scontenti, decidono di uccidersi, per compiere l'estremo tentativo di trovare serenità ed equità nell'altro mondo, su suggerimento di un operatore del teatro in cui stanno rappresentando la commedia. Data la situazione di stallo in cui versano i due protagonisti, il personaggio dell'addetto al sipario funge da *deus ex machina* e suggerisce un finale tipico di molte opere.

Almeno in cento commedie avrò chiuso il sipario mentre il protagonista si uccideva! Uccidetevi anche voi e fatela finita! Sarete meglio di Giulietta! O di Cleopatra! O di Yūsuf Wahbī! (211⁸)

In realtà, visti gli indugi, le perplessità e i timori dei due attori nel dover mettere in scena la loro stessa morte l'addetto al sipario decide di portare lui a termine materialmente l'azione (215). Neppure la morte, però, riesce a livellare le disparità tra servo e padrone, e anche nell'aldilà Farfūr è vincolato da una relazione di dipendenza: il servo è diventato un elettrone che gira intorno al proprio protone-Principe.

La questione principale sollevata da questa commedia è, quindi, il problema dei rapporti tra gli esseri umani e le ragioni dell'esistenza di una divisione dell'umanità in padroni e *farāfir* (al-Naqqāsh 1965, 106). Sarebbe, quindi, che Idrīs non voglia dare ai propri personaggi una speranza di salvezza dall'ingiustizia «di questo» e «dell'altro» mondo. Ma Farfūr rompe ancora una volta la finzione scenica, chiamando in causa gli spettatori e chiedendo loro di trovare una soluzione all'annoso problema delle relazioni umane e della tendenza alla sopraffazione tra simili, esortandoli a farlo concretamente: «Io sto solo recitando... Siete voi quelli che stanno realmente girando!» (221).

Se è vero che l'autore non lascia vie di fuga ai propri protagonisti, possiamo anche dire che lascia, però, alle persone in sala, ai lettori dell'opera, e per estensione a tutta l'umanità, alcune suggestioni su cui riflettere e un invito a cercare insieme d'instaurare un sistema sociale migliore di quello esistente, magari partendo proprio da tutte quelle criticità gravi evidenziate spesso da Farfūr, con sarcasmo ed ironia. L'opera e la realtà che descrive, pur toccando temi universali come quelli già citati, ci restituisce un quadro piuttosto dettagliato delle condizioni dell'Egitto e della sua società nel 1964, anno della sua redazione.

8 Ove non specificato, i numeri di pagina fra parentesi sono riferimenti interni al presente volume.

L'intero primo atto sembra, infatti, scritto con il solo intento di affrontare i problemi della società egiziana: il tentativo di contatto col pubblico da parte dell'Autore e di Farfūr; la discussione sui possibili nomi del Padrone e i relativi commenti sarcastici (con chiari riferimenti a famiglie realmente esistite nella storia del Paese); la scelta del lavoro attraverso l'analisi dei pro e dei contro di ogni mestiere e professione, non scevra da critiche pungenti sulle condizioni lavorative, economiche e politiche dell'Egitto. Tutto riconduce ad una dimensione egiziana della storia, in linea con quella che era la teoria critica proposta da Idrīs nel suo saggio sulle origini e sullo sviluppo futuro del teatro.

Il dibattito sulle origini del teatro arabo e sulla sua nascita ha interessato la critica specialistica per molti anni, divisa tra sostenitori della natura allogena del teatro rispetto alla cultura araba, e, dall'altro lato, i sostenitori della sua genesi autoctona. Questi ultimi hanno, pertanto, attribuito una grande importanza alle forme di spettacolo premoderne, della cui esistenza vi sono testimonianze già all'epoca del profeta Muḥammad, ricercando e studiando gli aspetti performativi presenti fin dall'epoca faraonica oltre che in quella islamica (Moreh 1992). I primi, invece, hanno sottolineato l'importanza dell'incontro con il teatro europeo, reso possibile dalla circolazione di testi in traduzione araba fin dal XIX secolo che avrebbero influenzato anche la produzione letteraria dei drammaturghi egiziani per tutto il secolo successivo. Questi hanno sostenuto che fosse necessario adattare, anche in maniera drastica, queste opere straniere alla lingua e alla cultura araba per favorire l'empatia e l'immedesimazione del pubblico con gli avvenimenti rappresentati (Faraj 1976, 114; Rudnicka-Kassem 1992, 139).

Una posizione intermedia è, invece, sostenuta da alcuni autori, come 'Abd al-Raḥmān al-Ṣidqī che, in un articolo del marzo 1965 su *al-Hilāl*, scriveva.

L'Egitto sta cercando di seguire e dare valore alle varie correnti e fenomeni culturali nel mondo [...] La nostra coscienza nazionale ha raggiunto un tale livello di maturità che ci permette di beneficiare del contatto [...] restando allo stesso tempo certi della nostra completa indipendenza. (al-Ṣidqī 1965, 8-9)

Come è stato riassunto bene da Rudnicka-Kassem, nel suo studio del 1992 sulla produzione drammatica di Yūsuf Idrīs, l'analisi delle influenze esterne riscontrate ne *al-Farāfir* è stata centrale nel dibattito sull'originalità di questo testo e sulla sua reale adesione ai principi dichiarati dall'autore, soprattutto negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione. Molti di quelli che erano stati, inizialmente, detrattori della *pièce*, col tempo hanno rivisto in parte le loro posizioni, e Idrīs non ha mancato di sottolinearlo a distanza di anni, in «Kalima lā budda minhā» (Discorso

necessario), prefazione alla riedizione del 1988 de *al-Farāfir*, che include anche «Naḥwa masraḥ miṣrī». A distanza di ventiquattro anni, infatti, ha proposto al lettore un breve bilancio della critica all'opera, non senza nascondere una certa soddisfazione per aver dimostrato la solidità del proprio lavoro e la credibilità delle proprie teorie sulla lunga distanza. Infatti, alla luce dei risvolti complessivi del panorama teatrale mondiale dell'ultimo quarto del XX secolo, alcuni studiosi hanno avuto modo di rivedere il proprio giudizio sul progetto di Idrīs ed egli ha scelto di citare alcuni nomi come Muḥammad Mandūr, Luwīs 'Awaḍ, 'Abd al-Qādir al-Qiṭṭ, Rashād Rushdī, Aḥmad Rushdī Ṣāliḥ. Alcuni grandi esponenti della critica teatrale egiziana, infatti, dopo aver assistito allo sviluppo di forme teatrali popolari strettamente legate alle specificità geografiche e culturali in diverse parti del mondo, hanno compreso la lungimiranza del progetto di Idrīs ed egli, in queste pagine, ha sottolineato proprio a questo proposito i nomi dello stesso Mandūr (che aveva citato anche nell'opera stessa per bocca di Farfūr) e 'Alī al-Rā'ī (Idrīs [1963-64] 2009, 3-4). Quest'ultimo in particolare aveva sostenuto con forza la teoria che nell'antico Egitto non fosse mai esistita una forma di drammaturgia e che, in tutte le parti del mondo, il teatro fosse stato plasmato sul modello di quello europeo (al-Rā'ī 1971).

Per quanto riguarda *al-Farāfir*, le influenze esterne alla cultura araba che sono state messe in evidenza dai critici sono da attribuire alla ovvia conoscenza di Idrīs del contesto del teatro mondiale (e non solo europeo) contemporaneo, che devono essere considerate come parte integrante dell'orizzonte culturale dell'autore.

Persino a livello internazionale la critica si è divisa sull'analisi di quest'opera: alcuni vi hanno trovato delle influenze provenienti dal teatro *kabuki* giapponese (caratterizzato dall'uso del canto, della danza e dall'interazione diretta con il pubblico), mentre altri hanno evidenziato le molte attinenze con le commedie di Aristofane, gli elementi che ricordano la Commedia dell'Arte, i richiami alle teorie di Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, ma anche l'ironia e il cinismo che sono fondamento del teatro dell'assurdo di Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Fernando Arrabal.⁹

In particolare, 'Awaḍ ha messo in evidenza una sorta di ribaltamento dell'idea alla base di *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, sostenendo che il titolo di *al-Farāfir* potrebbe essere reso con «Due personaggi in cerca di commedia» ed ha dato, così, maggior rilievo alla seconda parte dell'opera di Idrīs, in cui i due protagonisti vogliono riscrivere il loro stesso copione. Con la graduale sparizione dell'Autore, il secondo atto, in effetti, è meno circostanziato e riconduce il lettore/spettatore ad una dimensione umana universale e ad una riflessione meta-drammatica ed esistenziale.

9 Lirola Delgado 1991-2, 163-71; Rudnika-Kassem 1992, 139-50; Toelle, Zakharia 2005, 275.

4 Lo spazio e il tempo in *al-Farāfir*

Per quanto riguarda la collocazione nello spazio e nel tempo degli avvenimenti presentati, l'autore all'inizio dell'opera riporta delle indicazioni.

Atto primo - Luogo: Qualunque luogo - Tempo: Qualunque tempo

Atto secondo - Luogo: Stesso luogo - Tempo: Dopo gli avvenimenti del primo atto di un tempo qualsiasi, o anche prima. (41)

Gli elementi relativi allo spazio e al tempo, quindi, sono volutamente indefiniti e l'autore, apparentemente, colloca i suoi personaggi in una dimensione storica e priva di coordinate geografiche. Il tempo e il luogo della storia narrata coincidono, quasi sempre, con quelli della rappresentazione scenica. Questo ovviamente è funzionale alla scelta di rendere il pubblico consapevole e partecipe nella realizzazione, così come anche l'inserimento di alcuni attori tra gli spettatori, tanto da far sembrare che la storia si sviluppi davanti ai loro occhi. Come, ad esempio, quando Farfūr cerca una moglie per il Padrone tra le spettatrici in sala o quando alcuni personaggi intervengono dalla platea per aiutare i due protagonisti a trovare un equilibrio nel loro rapporto.

Dopo che l'Autore è uscito di scena in tutta fretta, Farfūr cerca di svegliare l'uomo che dorme tra il pubblico e che gli è stato indicato come suo padrone, questi si ridesta di soprassalto domandando cosa stia succedendo e dove si trovino. Farfūr risponde con una domanda («Chissà dove siamo...») e rivolgendosi al pubblico, chiede a sua volta: «Infatti, dove siamo?» (67).

Nel corso del dialogo tra il Padrone e il suo servo, gli elementi sociali, storici e linguistici che emergono, sono marcatamente egiziani e vi sono spesso riferimenti interculturali, che riconducono il lettore o lo spettatore alla dimensione dell'Egitto contemporaneo. I nomi di famiglia, i mestieri, i rapporti e le relazioni interpersonali, soprattutto con l'altro sesso, la musica e le espressioni colloquiali non lasciano spazio a dubbi in merito all'ambientazione e rendono anche più difficile la resa di quest'opera in una lingua diversa dall'egiziano.

Il tempo della storia, che inizialmente coincide con il tempo della rappresentazione, viene distorto nella prospettiva del racconto, come quando nel primo atto il tempo che intercorre tra il concepimento e il parto delle tre donne viene ridotto a pochi istanti. In altri casi, invece, il tempo viene percepito in modo diverso da ciascun personaggio: si veda ad esempio, all'inizio del secondo atto, il dialogo tra Farfūr e il Padrone sul tempo trascorso dal loro ultimo incontro.

IL PADRONE Insomma, ragazzo mio, Farfūr! Sono mille anni che ti sto cercando! Anzi, non sono mille, sono cinquemila anni!

FARFŪR Ha ancora la brutta abitudine di mentire, quest'uomo! Non ci siamo lasciati cinque minuti fa, davanti a voi? (137)

Secondo quanto raccontato dal Padrone a Farfūr, nello spazio di tempo dell'intervallo tra i due atti egli avrebbe avuto altri figli e questi sarebbero cresciuti ed avrebbero avuto, a loro volta, altri figli. Questa duplice percezione del tempo dei due protagonisti dell'opera è un elemento che serve a straniare il pubblico e a renderlo consapevole della finzione scenica, ancora una volta grazie a Farfūr che dice: «è proprio un bugiardo coi fiocchi! Ha detto che tutto questo è successo in cinque minuti!» (139).

A tale proposito il drammaturgo Alfrīd Faraj, nel suo articolo dedicato a al-Farāfir, ha scritto che

Il dramma popolare non obbedisce né alla logica del tempo né a quella dello spazio; l'imposizione assoluta alla quale deve necessariamente piegarsi è quella del rapporto immutabile, dell'interdipendenza dei suoi due poli. (Faraj 1991, 2; trad. della Curatrice)

I due poli a cui lo scrittore si riferisce qui sono sempre i due elementi fondamentali della riflessione di Idrīs, cioè ancora una volta quelli della dialettica servo-padrone.

Per quanto riguarda il secondo atto, ritroviamo anche qui alcuni riferimenti culturali precisi, in particolare le invocazioni e i giuramenti, ma lo spazio e il tempo dell'azione diventano sempre più coincidenti con quello della rappresentazione e l'uscita dalla finzione, nella sua assurdità formale, si concretizza in una uscita dall'uscita riportandoci ad una dimensione sovra-spaziale e sovra-temporale: l'universalità delle istanze di Farfūr e la critica del rapporto col Padrone lo rende, ancora una volta, un'allegoria dell'umanità intera.

5 I personaggi di *al-Farāfir*

I nomi dei personaggi non sono specifici, ma restano appellativi comuni come l'Autore, il Padrone, la Moglie e Farfūr: essi sono dei tipi umani, delle maschere, degli archetipi che rappresentano l'umanità intera nella loro estrema semplificazione performativa.

Il primo personaggio ad entrare in scena è l'Autore, un attore che interpreta il ruolo del creatore del testo che sta per essere rappresentato e si rivolge direttamente al pubblico:

Signore e signori buona sera! Non temete, non sono un predicatore o roba del genere. Sono l'autore della commedia. Avremmo potuto iniziare lo spettacolo direttamente e ciascuno di voi avrebbe potuto stare seduto

a guardarlo nel buio da solo, come fosse al cinema. Ma noi non siamo al cinema. Siamo a teatro. E il teatro è una celebrazione, una grande assemblea, un festival! Tanta gente! Persone che hanno lasciato i propri problemi fuori, e vengono a trascorrere due o tre ore assieme! Una grande famiglia umana che si è ritrovata e festeggia, per prima cosa, il fatto di essersi ritrovata, e poi che celebrerà attraverso il teatro, la filosofia e l'ironia, con grande franchezza, impertinenza e libertà. (57)

Il personaggio dell'Autore, secondo Badawi, si pone come il Presentatore dei testi di teatro d'ombre di Ibn Dāniyāl, del XIII secolo,¹⁰ che introduceva solitamente il personaggio principale dell'opera, Ṭayf al-Khayāl (Badawi [1987] 2005, 157). Dopo la dichiarazione d'intenti iniziale, egli comincia a cercare il coinvolgimento degli spettatori in una riflessione sul concetto di recitazione e di attorialità:

Per questo nel mio spettacolo non ci sono né attori e né spettatori, ma voi sarete un po' attori e gli attori saranno un po' spettatori. Perché no? Lo spettatore dev'essere anche attore, e voi non sapete forse recitare? Chiacchiere! Voi, recitate tutto il giorno! Vediamo, chi di voi oggi non ha recitato la parte con il suo capo per prendere le ferie? E chi, tra voi, non ha mai inventato una storia per prendere un prestito? E chi non ha interpretato il ruolo della sposa felice con suo marito, in presenza della suocera? Quale attrice professionista è in grado di emettere il sospiro della vostra signora, quando vede un vestito in vetrina? E voi, perfino venendo qui, non recitate forse la parte degli spettatori? (57)

Infine, dopo aver esortato alla mutua comprensione tra esseri umani e all'apertura verso il prossimo, fosse anche il vicino di posto a teatro, si avvicina fisicamente alla platea e comincia a presentare il personaggio principale dell'opera: Farfūr.

Quello che colpisce, qui, non è tanto il rapporto diretto col pubblico, che si può spiegare bene alla luce del progetto di recupero di forme di spettacolo popolari che prevedevano l'interazione e l'improvvisazione, in base anche al tipo di pubblico e alle sue esigenze (43-49), quanto, piuttosto, la consapevole caduta di qualsiasi presunta finzione circa lo spettacolo quale lo ha concepito l'autore stesso. Gli attori interpretano personaggi che devono uscire dal ruolo, che coinvolgono il pubblico anche durante la finzione scenica e riportano sempre alla dimensione reale. Idrīs mette a nudo i limiti delle dinamiche che lui stesso ha proposto nel saggio critico sulla funzione del teatro come «celebrazione», come contesto in cui le

¹⁰ Per approfondimenti sul tema del teatro d'ombre e sulla figura di Ibn Dāniyāl si veda Corrao 1996.

persone si ritrovano per dimenticare le proprie angosce quotidiane: attraverso l'unità del gruppo sociale, infatti, l'uomo si sente protetto e riesce così ad abbassare le consuete difese erette contro l'esterno, appagando il proprio desiderio di socialità ed esorcizzando le eterne domande sul senso dell'esistenza e sulla fragilità umana (Idrīs [1963-64] 2009, 6). L'Autore, poi, nel corso dell'opera, prima si riduce di dimensioni a metà del primo atto, poi si manifesta come voce fuori campo, fino a scomparire del tutto nel secondo atto. A questo personaggio sono stati attribuiti significati diversi, ma una delle letture più recenti e più esplicite è quella proposta da Rasheed El-Enany, che è partito dall'idea che il copione che i personaggi devono seguire non sia altro che un insieme di imposizioni che gravano sull'uomo limitandone i comportamenti, le scelte e tutti gli aspetti della vita e deduce in modo piuttosto lineare che l'Autore rappresenti Dio:

The symbolism may not be discernible from the first appearance of the Author, but it gradually unravels as he appears again and again and as the play unfolds with its situations and allusive discourse. (El-Enany 2004, 16)

Inizialmente, infatti, l'Autore si mostra agli spettatori e si rivolge loro esortandoli a prendere parte alla realizzazione della commedia. Quando viene chiamato in causa dal Padrone, affinché redarguisca Farfūr che non vuole più interpretare il suo ruolo di servo, gli impone il proprio copione sotto minaccia di ritorsioni fisiche da parte dei suoi scagnozzi, due orribili giganti. Si tratta quindi di un Dio che obbliga le proprie creature a seguire le sue regole ed ha già scritto il loro destino: Farfūr dovrà sempre obbedire, senza se e senza ma, al suo padrone. Il rischio di dare spazio al dubbio e alla possibilità che il servo decida di rivoltarsi contro il sistema, è assolutamente da scongiurare, perché la sua insolenza potrebbe spingerlo a domandarsi, addirittura, perché lui sia l'Autore (43-49). Andando avanti con l'interpretazione allegorica, lo studioso ritiene che i due giganti possano essere paragonati alle figure di *Munkar* e *Nakīr*, che secondo la tradizione islamica sono degli angeli preposti all'interrogatorio dei morti nella tomba e alla loro eventuale punizione (El-Enany 2004, 17).¹¹

Quando il Padrone, per puro esercizio di potere, dà ordini contraddittori sul punto in cui Farfūr dovrebbe cominciare a scavare, e afferma convinto che la sua opinione è sempre la migliore, Farfūr gli domanda «E dove sta scritto?» (letteralmente: «dove è sceso?», con allusione alla 'discesa' della rivelazione coranica; 43-49), dando a intendere che il Padrone ritenga la sua posizione di comando come un diritto concessogli da Dio.

11 Per approfondimenti sulla funzione di queste figure nella religione islamica si veda Pagani 2009.

Nella sua ultima apparizione sulla scena, poi, l'Autore è interpretato da un attore alto la metà di quello che lo interpretava prima, tanto che lo stesso Farfūr non può fare a meno di notarlo:

FARFŪR Sei tu l'Autore?

L'AUTORE E chi sennò? Lavorate per un altro autore?

FARFŪR No, Dio mi guardi! Noi non siamo di quel tipo, Signore! Però, mi sembra che Lei sia diventato un po' più piccolo! (97)

La graduale diminuzione della presenza fisica dell'Autore arriva al punto che l'unico altro intervento diretto nello spettacolo è come voce fuori campo. E poi, alla fine del secondo atto, Farfūr porta in scena un fagottino fasciato come un neonato all'interno del quale dovrebbe trovarsi l'Autore, ma quando i due srotolano tutte le fasce, non resta che un ulteriore microscopico fagottino, indivisibile come un atomo:

IL PADRONE Come facciamo? Per questo dobbiamo ricorrere ad Einstein!
(207)

El-Enany (2004) afferma anche che le interpretazioni proposte da altri critici prima di lui per il personaggio dell'Autore altro non sono che un modo diverso per indicare sempre una forza superiore che regola l'esistenza umana, e quindi, pur senza esplicitarlo, anche quelli si riferiscono alla divinità. Muḥammad 'Inānī parla di «destino» ('Awaḍ, 'Inānī, al-Naqqāsh 1986, 346-51), Luwīs 'Awaḍ usa i termini «vita», «fato» e «forza sconosciuta» (41-54), Rajā' al-Naqqāsh parla dell'umanità in contrapposizione ad «una forza ineluttabile» (150-83), ma solo Nihād Ṣulayḥa (1987, 180-200) parla del valore simbolico del personaggio dell'Autore come di una divinità assente e soppiantata dalla scienza.

Il personaggio del Padrone incarna quegli aspetti dell'essere umano che lo spingono a sopraffare il prossimo, ad usare la forza per dominare sugli altri, e non a caso ha scelto per i suoi figli nomi di personaggi storici, famosi per la loro arroganza, la loro prepotenza e la brutalità delle loro azioni. Idrīs, qui, mette sarcasticamente a confronto il lavoro di becchini dei figli del Padrone e la loro abilità nel seppellire le persone, con i morti causati dai loro tristemente famosi omonimi. Inoltre non perde l'occasione per esprimere le proprie opinioni, sempre alludendo con ironia agli avvenimenti storici: ad esempio, quando parla di suo figlio Mussolini, Farfūr lo interrompe per domandargli quanti milioni di esseri umani abbia seppellito, ma il Padrone gli risponde «questo non riesce a lavorare se non è con suo fratello maggiore, che gli dà coraggio! [...] Hitler!» (139).

In realtà, però, neppure il Padrone governa le leggi del mondo e anche lui deve sottostare alle regole imposte dall'Autore. Anche quando decide di andare incontro alle richieste di Farfūr e comincia, insieme a lui, a

domandarsi quale possa essere la migliore soluzione per equilibrare la loro relazione, si dimostra fragile e umano, bisognoso del sostegno e della presenza del suo servo. Si rende anche disponibile a invertire i ruoli con Farfūr e manifesta anch'egli, alla fine, il disagio nei confronti del loro copione, rimettendosi alle proposte dei personaggi-Spettatori. La sua umanità emerge con forza quando si trova in piedi davanti al cappio e teme che la messa in scena della loro morte si traduca in una morte reale. Per questo, vuole che Farfūr gli sia vicino e lascia, come sue ultime parole, la più bella definizione della condizione umana di tutta la commedia:

E se anche trovassimo l'uguaglianza completa che volevi, che soluzione è quella che risolve ponendo fine? Che livella, interrompendo? No. La vita senza soluzione è un milione di volte meglio, della morte risoltrice! Ragazzo mio, la vita stessa è la soluzione! Certamente è incompleta, ma la furbizia sta nel riempirla... non nel cancellarla! (215)

Il personaggio principale dell'opera è, ovviamente, Farfūr che non solo interpreta il ruolo di servo nel suo rapporto con il Padrone, ma per estensione rappresenta tutta la parte di umanità che, priva di qualsiasi potere, è soggiogata alla volontà dei più forti. Farfūr, però, ha anche una funzione fondamentale per il progetto di rifondazione del teatro egiziano proposto da Yūsuf Idrīs. Nelle pagine dedicate alle note alla rappresentazione, che precedono l'inizio dei dialoghi dell'opera, egli spiega la sua visione del personaggio e dell'attore che deve interpretarlo. Si tratta di restituire i tratti caratteristici di persone che hanno, nella vita reale, quell'attitudine caratteristica di Farfūr all'ironia, al sarcasmo, alla battuta salace, alla logica stringente e pratica di chi si confronta con la vita a viso aperto. Secondo Idrīs, per interpretare al meglio questa parte, sarebbe opportuno che il regista scegliesse un attore che sia dotato anche nella propria vita privata di quella furbizia e vivacità intellettuale del personaggio, che si manifesta attraverso la chiosa caustica ad ogni situazione o conversazione. Il personaggio di Farfūr, per il suo ideatore, dovrebbe avere occhi che si illuminano ogni volta che sta per parlare, per commentare gli avvenimenti, con il tempismo e la profondità d'analisi pungente che lo devono caratterizzare. Un altro aspetto fondamentale nella scelta dell'attore è la sua fisicità: Idrīs chiaramente afferma la necessità, per chi interpreta il ruolo di Farfūr, di saper fare salti anche molto alti e muoversi con agilità continuamente sul palco, trasmettendo al pubblico il senso di un corpo carico di una forte energia ed estremamente dinamico (45-53).

Per quanto riguarda, poi, la riflessione sulla condizione umana, il personaggio-Farfūr è, in realtà, un uomo colto, che ha letto molti libri di filosofia e che fa dell'ironia anche sulle teorie filosofiche:

ho sprecato la mia vita a leggere discorsi noiosi, su «la tragedia dell'uomo», «l'essere e il non essere», «la possibilità della scelta», «il libero arbitrio» e «la causa primigenia»... io che c'entro? Che c'entra tutto questo? Io vorrei che la filosofia mi dicesse che fare! Io, io Farfūr! Quell'essere umano, che se lo pizzichi, adesso, sente dolore! Cosa devo fare? E perché? Nessuno me lo dice e il risultato eccolo, faccio il Farfūr! (87-9)¹²

In momenti diversi, nel corso di tutta l'opera, vi sono allusioni o riferimenti diretti all'esistenzialismo, come alla fine del secondo atto, quando uno degli Spettatori-personaggi interviene per aiutare i due protagonisti nella ricerca di una forma sostenibile di relazione tra loro e propone di sperimentare «*al-wujūdiyya*» (l'esistenzialismo) (197).

Farfūr non è, quindi, uno sciocco o uno sprovveduto dotato solo di umorismo, ma è intriso di una profonda saggezza che gli deriva dalla *summa* della conoscenza popolare e concreta della sua classe sociale ma, allo stesso tempo, ha uno sguardo consapevole anche sulle correnti di pensiero più importanti che circolano a livello internazionale. Il compito che Idrīs gli attribuisce è simile a quello svolto dai buffoni e dai giullari: smontare l'ovvietà delle categorie e delle strutture sociali, date per immutabili da parte di chi si trova al loro vertice, attraverso il ribaltamento della prospettiva stabilita dall'ordine del potere. Attraverso l'ironia, il sarcasmo e la dissacrazione di tutto ciò che nella morale comune viene considerato indiscutibile, così come avviene nel Carnevale (Bachtin 2001), Farfūr permette allo spettatore di capovolgere il proprio punto di vista sulla società in cui vive. Come l'autore stesso dichiara nelle note alla rappresentazione, lo sguardo di Farfūr e la sua opinione hanno un'importanza primaria nella definizione del suo carattere. La sua onestà intellettuale lo spinge ad ironizzare perfino su se stesso, quando i suoi comportamenti contraddicono il suo modo di pensare (47).

Per quanto riguarda gli altri personaggi, anch'essi sono simbolici e rappresentativi di alcune tipologie umane o di teorie filosofiche, economiche e politiche. Ad esempio, la Spettatrice-Libertà incarna il liberismo ed il capitalismo statunitense, mentre lo Spettatore 2, che propone di creare uno Stato che lavori al posto loro, rappresenta il sistema statalista. Le due Mogli del Padrone rappresentano rispettivamente la donna egiziana più tradizionale (quella mandata dall'Autore e che entra abbigliata come una danzatrice del ventre), mentre quella scelta tra il pubblico da Farfūr,

¹² In questo passaggio Farfūr accenna a riflessioni filosofiche che partendo da Parmenide, con l'essere e il non essere, arrivano fino a Sartre e all'esistenzialismo, per il quale l'importanza della scelta sta nella definizione del sé e della propria libertà. Si fa riferimento anche a San Tommaso, che considerava il libero arbitrio come causa del proprio movimento che determina l'uomo ad agire, ma anche a Nietzsche, a Schopenhauer e a Kierkegaard (secondo cui la malattia mortale dell'uomo è la disperazione, che gli impedisce di realizzare se stesso).

che usa spesso parole inglesi e francesi, che pretende di avere la propria libertà individuale (anche sessuale) nel matrimonio, rappresenta la donna 'europeizzata'.

6 Note sulla lingua di *al-Farāfir* e sulle scelte traduttive

Yūsuf Idrīs ha scelto di utilizzare, per la stesura delle sue opere, la varietà egiziana, o più precisamente cairota, dell'arabo, ad esclusione delle indicazioni di scena scritte in arabo standard. Tutta la sua produzione teatrale è composta in *'āmmiyya*, per un preciso intento politico, sociale e ideologico: come già detto, Idrīs ha sempre creduto nell'utilità sociale dell'arte e nella necessità di usarla come stimolo alla riflessione sulle problematiche esistenti, oltre che come invito al miglioramento delle condizioni sociali degli individui. Il teatro, quindi, sotto questo punto di vista, diventa, per lo scrittore, un mezzo capace di raggiungere un pubblico vasto, nel quale sono presenti anche le persone meno colte, che non hanno l'abitudine di leggere romanzi o racconti.

La scelta della lingua della quotidianità, pertanto, non è da ascrivere solo all'adesione al canone del teatro 'realistico' degli anni Cinquanta, ma anche al preciso scopo di rivolgersi direttamente alle masse. Inoltre, per quanto riguarda *al-Farāfir*, che è un'opera nella quale si cerca costantemente la reazione e la partecipazione del pubblico, l'autore si è dovuto rivolgere ai suoi spettatori necessariamente nella loro lingua, per facilitare l'interazione e lo scambio di battute con gli attori.

Nella sua intervista, Lirola Delgado ha chiesto ad Idrīs di spiegare la scelta di utilizzare la variante nazionale egiziana nella composizione delle sue opere teatrali:

El teatro es la lengua de la gente. Si la gente habla en clásico, se escribe en clásico; si lo hace in dialectal, se escribe en dialectal. Vuestra misma lengua española era, originariamente, una lengua latina. Después vino Cervantes que escribió en lengua vulgar latino-española y se estableció como lengua y puede que la lengua que yo escribo, lo que se llama *'āmmiyya*, se convierta, dentro de cien años en lengua egipcia. [...] la lengua de la gente, porque es la lengua del teatro. Cuando tú, por ejemplo, cuentas un chiste en lengua clásica nadie te entiende, pero en dialectal puede que te rías, porque no es sólo una lengua; posee símbolos y con ella se entiende la gente. (Lirola Delgado 1989-90, 109)

La scelta di tradurre quest'opera non è stata scevra da dubbi legati alla complessità del linguaggio utilizzato, data la ricchezza espressiva e le particolarità del lessico popolare. Il testo, infatti, è ricco di interiezioni colloquiali (*yā walad*, *yā walah*, *yā 'amm*, *baqā*) che spesso risulterebbero

ridondanti in un testo in italiano, oltre a dare una sfumatura eccessivamente colloquiale, rispetto alla situazione comunicativa di partenza.

Vi sono, inoltre, alcuni modi di dire o riferimenti culturali precisi, all'interno del contesto egiziano, che sono difficilmente trasportabili in ambiti culturali e linguistici differenti, ad esempio il riferimento diretto a personaggi pubblici coevi (o anche precedenti), ben noti al lettore e allo spettatore egiziano degli anni Sessanta. Come quando Farfūr descrive quale fisicità dovrebbe avere il suo ideale di padrone («Uno imponente, come Ḥusayn Riyād! Che indossa una vestaglia, altero, elegante», 63), oppure quando schernisce il Padrone, che destatosi di soprassalto, si era meravigliato della presenza di Farfūr: «Speravi fossi Christine Keeler?» (67). In quest'ultimo caso, l'autore si riferisce ad una giovane modella che fu protagonista del cosiddetto 'affare Profumo', uno scandalo sessuale in cui erano stati coinvolti alcuni membri del Governo britannico degli anni Sessanta, tra cui l'allora Ministro John Profumo.

In un altro passaggio più avanti, poi, si legge la descrizione fisica del personaggio grottesco della moglie di Farfūr, che entra in scena con questa indicazione:

Quando [Farfūr] apre, entra un uomo alto e magro - come Shafīq Nūr al-Dīn, per esempio - che indossa un vestito nero lungo che trascica per terra. (113)

Grazie a questo riferimento concreto, che l'autore inserisce nel testo, viene richiamata subito alla mente del lettore l'immagine del famoso attore egiziano Shafīq Nūr al-Dīn (1911-1981), con la sua corporatura alta e magra. Il fatto che un uomo con questa fisicità interpreti il ruolo di una donna, permette ad Idrīs di accrescere ulteriormente l'effetto comico desiderato.

I riferimenti a persone reali si spingono fino alla contemporaneità, e Idrīs decide di utilizzare il nome di un drammaturgo suo contemporaneo per un gioco di parole facilmente accessibile al parlante egiziano, ma che risulta estremamente complesso nella sua resa in altra lingua: per descrivere i propri capelli, la moglie di Farfūr dice «*jadāyil al-nu'mān*» (treccie di anemoni), usando la parola *nu'mān*, la cui radice indica la morbidezza, ma che è anche un nome proprio maschile. Per questo Farfūr, in maniera sarcastica, fa riferimento alla mascolinità della moglie e ribatte: «Deve riferirsi a Nu'mān 'Ashūr!» (117). In questi casi, ho scelto di mantenere anche nella traduzione i nomi propri dei personaggi storici citati, inserendo una nota sintetica che permetta al lettore italiano di comprendere le ragioni della presenza di tali nomi all'interno del testo e cosa abbiano rappresentato per l'autore e per gli Egiziani in quel determinato momento storico.

Egli, inoltre, mette spesso in bocca ai propri personaggi proverbi e modi di dire popolari, che talvolta vengono citati solo parzialmente, oppure

modificati per adattarli al contesto della storia. Ne è un esempio la battuta di Farfūr sulla rispettabilità dell'Autore:

l'onore di un autore è come un fiammifero dei giorni nostri: li sfreggi dieci volte e alla fine non brillano. (65)

Farfūr gioca con proverbio arabo che si riferisce all'onorabilità della donna in relazione alla sua illibatezza: «L'onore di una donna è come un fiammifero, brilla una volta sola».

Inoltre, quando devono scegliere il lavoro per il Padrone e Farfūr descrive in cosa consiste il lavoro del cantante popolare, cita alcuni titoli e alcuni temi cari alla musica tradizionale egiziana, con la consueta ironia:

Che ne dici di comporre canzoni? [...] Vai dallo speciale e riempi una delle tasche di «malocchio», un'altra tasca di «parole dei critici», un'altra di «veglie notturne», un'altra ancora di «ferite del dottore», e l'ultima di «*al-saḥ, al-dah, imbū*» e se non ne trovi, va bene anche un dottore senza ferite. E nella tasca piccola, metti «l'occhio», un chilo intero di «*kajal*» e un po' di «cipria». (77)

Ancora una volta, nella mia traduzione, ho scelto di mantenere le espressioni colloquiali egiziane accompagnate da una nota esplicativa che ne giustifichi l'uso in quel contesto, ad eccezione di quei casi in cui in italiano esista un proverbio simile o un modo di dire che sia in grado di restituire lo stesso senso.

In tutto il testo troviamo, inoltre, riferimenti a luoghi reali del vissuto quotidiano degli Egiziani del tempo, come «il *bār Angolo*», un famoso locale situato nella centralissima *shāri' Sharīf*, in cui si servivano alcolici e trasformato negli ultimi anni in una caffetteria; oppure l'area di sosta (*Rest*) sull'autostrada tra il Cairo e Alessandria. Idrīs nomina anche due dei maggiori ospedali della capitale, il *Dimardāsh* ed il *Qasr al-'Aynī*, collegati, rispettivamente, all'Università di 'Ayn Shams e all'Università del Cairo. Il graffiante sarcasmo con cui il drammaturgo parla delle condizioni della sanità pubblica in Egitto è certamente dovuto anche all'esperienza diretta che aveva vissuto nel periodo della sua formazione e della sua esperienza nella pratica da medico. Ancora una volta, l'ironia dei due personaggi è funzionale alla critica delle politiche sociali, inadatte a tutelare la salute dei cittadini, tanto che i due becchini della commedia, si aspettano che un paziente dell'ospedale diventi presto un loro 'cliente':

IL PADRONE In questo momento sta entrando all'ospedale *Dimardāsh* e nel giro di un'ora ce lo porteranno qui!

FARFŪR Ne sei così sicuro?

IL PADRONE Senza dubbio! In particolare uno che va al Dimardāsh... quello è sicuro!

FARFŪR Ma che significa il Dimardāsh? Perché il Qasr al-'Aynī è meglio?

IL PADRONE Il Qasr al-'Aynī non ha colpa! Là i malati muoiono prima di entrarci! (85-7)

Vi sono poi riferimenti a luoghi reali, che hanno però assunto, nel linguaggio quotidiano, accezioni particolari legate ad una storia o ad un'istituzione specifica. È il caso del quartiere al-'Abbāsiyya e della località al-Khanka, i cui nomi, a causa della presenza di antichi ospedali psichiatrici, per estensione vengono oramai utilizzati per sostituire il termine 'manicomio': «Spero che tu non venga da al-'Abbāsiyya per andare ad Alessandria!» (127); «Ti ho detto e ripetuto che mi dovevi seppellire al cimitero al-Ghafīr, invece tu mi hai portato a al-Khanka!» (173).

La mia preoccupazione principale, nel lavoro di traduzione, è stata quella di restare aderente il più possibile al testo di partenza, senza inserire elementi estranei alla realtà egiziana di quegli anni, per permettere al lettore italiano che desidera conoscere e comprendere al meglio l'opera di contestualizzarla e dedurne delle informazioni sulla cultura e sull'autore che l'ha prodotta. Per questa ragione, i luoghi reali citati da Idrīs sono, quando necessario, accompagnati da una nota a piè di pagina che ne chiarisca il significato o il valore che assumono all'interno di quest'opera.

Un'altra difficoltà nella traduzione è quella dei riferimenti strettamente legati alla cultura in cui il testo è stato prodotto. In questo lavoro, si è scelto di lasciare in evidenza questi nessi, inserendo alcune note esplicative all'interno del testo, che permettono al lettore italiano di comprendere alcuni aspetti della storia, della tradizione, della cultura e della religiosità egiziana, senza i quali il testo risulterebbe meno chiaro.

Ad esempio, quando il Padrone è in procinto di uccidere lo spettatore che si è offerto come vittima e Farfūr, inorridito, gli intima almeno di benedirlo, come si fa per gli animali che vengono macellati secondo il rituale islamico:

FARFŪR Hai paura di me e non di quello che stai facendo? Non ti vergogni di ucciderlo così, senza neanche benedirlo? Non sei credente, fratello?

IL PADRONE Sì, giusto! Hai ragione. Mi ero dimenticato. Allāh l'Immenso ti benedica! Eh... (abbassa rapidamente le mani sull'uomo). (131)

All'inizio del secondo atto, poi, quando i due protagonisti si incontrano e si aggiornano sulle rispettive famiglie, Farfūr dice che la sua discendenza è numerosa quanto gli Hyksos,¹³ che in questo passaggio significa un numero ingente o smisurato di persone. Continua il suo discorso, elencando i nomi di alcuni suoi figli («Kāfūr l'Ikhshidita, 'Antar ibn Shaddād, Abū Zayd...»), ispirati ai nomi di tre celebri personaggi neri o di sangue misto, rispettivamente: il primo, un ex schiavo che detenne il reale potere in Egitto sotto la dinastia Ikhshidita nel X secolo, il secondo, un famoso poeta preislamico e l'ultimo, Abū Zayd al-Hilālī, il leggendario condottiero che guidò l'invasione hilaliana del Maghreb nell'XI secolo.

Nella lingua egiziana parlata è molto diffuso l'uso di invocazioni o giuramenti legati alla religiosità islamica di tipo popolare, come ad esempio, «Per il Profeta, per la vita dell'Imām Shāfi'ī e di nostra signora Sakīna!» (157). Nella pratica religiosa non ufficiale, alcune figure della storia dell'Islam sono venerate alla stregua di santi, con delle festività a loro dedicate, chiamate *mawlid*. Tra questi, oltre ovviamente al profeta Muḥammad, vi sono molti membri della sua famiglia, come la figlia Fāṭima, la nipote Sayyida Zaynab, il nipote Ḥusayn e sua figlia Sayyida Sakīna, alla quale si rivolge qui Farfūr. Poiché nella lingua egiziana parlata il ricorso a questo tipo di invocazioni, oltre a quelle consuete a Dio stesso, è estremamente frequente e l'opera stessa ne è piena, ho scelto di ometterle quando risultavano eccessivamente ridondanti per l'uso che ne viene fatto in italiano. Ho scelto, in alcuni rari casi, di usare espressioni con un significato simile («per tutti i santi!»), ma spesso ho mantenuto il riferimento esplicito alla religione islamica.

L'opera *al-Farāfir* è tuttora considerata dagli esperti del teatro arabo come una pietra miliare della storia del genere in Egitto ed è stata studiata e tradotta in diverse lingue. In inglese esistono due traduzioni diverse tra loro: quella di Farouk Abdel Wahab (del 1974) è più aderente al testo originale e restituisce con maggiore fedeltà anche il linguaggio di Idrīs, mentre quella di Le Gassick (del 1977) risulta più libera e forse più scorrevole come opera in sé, ma si discosta molto dal mondo descritto dall'autore e dal contesto sociale e linguistico di partenza. Per quanto riguarda la versione di Abdel Wahab, ho rilevato qualche discrepanza rispetto ad alcune letture che ho proposto. Per esempio, nel passaggio in cui Farfūr spiega al padrone che tutti gli esseri umani sono come dei bambini e distingue tra «bambini grandi» e «bambini piccoli», utilizzando i termini di *'ayl* (bambino), *'ayla* (bambina) e *'ayāl* (bambini). La mia traduzione, quindi, risulta come segue.

13 Popolazioni di origine asiatica che, infiltratesi nella zona del Delta a partire dalla XIV dinastia, dettero origine ad una dinastia non egiziana e che nella storiografia tradizionale sono viste come invasori.

FARFŪR Te lo dico io. Il bambino grande, lo riconosci quando è con una bambina.

IL PADRONE Una bambina grande, come lui?

FARFŪR No, sciocco! Un bambina piccola. (81)

Abdel Wahab, invece, sceglie di leggere la parola *'ayla* come *'famiglia'*, dato che i due termini sono talvolta omografi in egiziano (Vial 1983), e la traduzione che ne consegue è

FARFOOR I'll tell you. You can always tell that the child is big when he has a family.

MASTER A family that is big like him?

FARFOOR No, you fool. A small family. (Abdel Wahab 1974, 371)

Tutta la traduzione di questo passaggio assume, quindi, un altro significato, e, a mio avviso, la sua interpretazione fa perdere alcune sfumature del sarcasmo di Idrīs sull'atteggiamento infantile degli esseri umani, soprattutto per quel che riguarda le relazioni interpersonali tra uomo e donna.