

ISSN 2282-815X

Nr. 167

PUBBLICAZIONI DELL'ISTITUTO PER L'ORIENTE C. A. NALLINO

Nr. 167

ALESSIA CARNEVALE

ALESSIA CARNEVALE

FIORI DI RABBIA
POLITICA, CONTROCULTURA
E CANZONE IMPEGNATA IN TUNISIA
(1972-1992)

FIORI DI RABBIA



ISBN 979-12-81044-57-9



9 791281 044579



Roma
Istituto per l'Oriente C. A. Nallino
2026


Pubblicazioni dell'Istituto per l'Oriente C.A. Nallino

- 146 – MOHAMMED ALI AMIR-MOEZZI, *Ali segreto. Rappresentazioni del Primo Maestro nella spiritualità shi'ita*, 2022, 146 pp.
- 147 – MIḤĀ'IL NU'AYMAH, *Il Setaccio, Traduzione e Introduzione di Fernanda Fischione*, 2022, 216 pp.
- 148 – CRISTINA LA ROSA AND FRANCESCO GRANDE (EDS), *The Arabic Linguistic Tradition in Sicily and al-Andalus*, 2023, 156 pp.
- 149 – LOLA DODKHUOEVA, FRANCIS RICHARD, *Le Siècle des Shibanides en Asie Centrale*, 2023, 280 pp.
- 150 – YAḤYĀ ḤAQQĪ, *L'alba della narrativa egiziana (Faḡr al-qīṣṣah al-miṣriyyah)*, Introduzione e traduzione a cura di Caterina Pinto, 2023, 148 pp.
- 151 – VERONICA PRESTINI, *I Medici, gli Estensi e il Gran Turco: La Missione di Ḥasan Čavuš (1556)*, 2023, 252 pp.
- 152 – A cura di MARIA GRAZIA SCIORTINO e DANIELE SICARI, *Delizia doni a voi il tempo che passa*, Studi in onore di Antonino Pellitteri, 2024, 360 pp.
- 153 – A cura di LAURA BOTTINI e CRISTIANA BALDAZZI, *Il mondo musulmano: religione, storia, letteratura*, Studi in memoria di Biancamaria Scarcia Amoretti, 2024, 388 pp.
- 154 – GEOFFREY GODDARD, *Latin Timur. Representing a Central Asian Emir in Fifteenth-Century Europe*, 2025, 400 pp.
- 155 – A cura di DANIELA AMALDI, MICHELE BERNARDINI E ROBERTO TOTTOLI, *Perle preziose. Saggi biografici sul mondo islamico offerti a Claudio Lo Jacono per il suo ottantesimo compleanno*, 2025, 512 pp.
- 156 – ROSA PENNISI, *Arabe Mixte 2.0 : Pratiques et représentations linguistiques dans les journaux et les médias numériques marocains*, 2025, 538 pp.
- 157 – INES PETA, *L'alba, il mattino e il meriggio dell'Islam di Aḥmad Amīn*, 2025, 241 pp.
- 158 – NATALIA L. TORNESELLO, *La letteratura persiana tra due rivoluzioni (1900-1980)*, 2025, 220 pp.
- 159 – FERNANDO FISCHIONE, *Geografie interiori*, 2025, 312 pp.
- 160 – MARIA VITTORIA FONTANA, *Hodeida on the coastal Tehama (Yemen)*, 2025, volume 1, 532 pp.
- 161 – MARIA VITTORIA FONTANA, *Hodeida on the coastal Tehama (Yemen)*, 2025, volume 2, 656 pp.
- 162 – MARIA VITTORIA FONTANA, *Hodeida on the coastal Tehama (Yemen)*, 2025, volume 3, 656 pp.
- 163 – IRENE BUENO - FRANCESCA PUCCIDONATI, *Un mare connesso*, 2026, 248 pp.
- 164 – ELGUJA KHINTIBIDZE, *Medieval georgian romance*, 2026, 161 pp.
- 165 – NAHID NOROZI, *Women, knights, war and love*, 2026, 248 pp.
- 166 – ANDREA M. NEGRI, *Il libro della decifrazione dei simboli del tesoro di Re Fayrūz*, 2026, 398 pp.



FIORI DI RABBIA

**POLITICA, CONTROCULTURA E CANZONE
IMPEGNATA IN TUNISIA
(1972-1992)**



Pubblicazioni dell'Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, nr. 167

Progetto finanziato col contributo del MUR
"Storia, lingue e culture dei paesi asiatici e africani:
ricerca scientifica, promozione e divulgazione"
CUP B85F21002660001

Serie diretta da Deborah Scolart

Comitato Scientifico
Daniela Amaldi, Michele Bernardini,
Isabella Camera d'Afflitto, Claudio Lo Jacono,
Massimo Papa, Gian Maria Piccinelli, Roberto Tottoli

© Istituto per l'Oriente C. A. Nallino, 2026
Via A. Caroncini 19
00197, Roma, Italia
Tel. +39-06-8084106
Fax +39-06-8079395
email: ipocan@ipocan.it
www.ipocan.it



ISBN 979-12-81044-57-9
ISSN 2282-815X



UNIVERSITÀ DI NAPOLI
L'ORIENTALE



Questa pubblicazione è supportata dal progetto MEGAMAPS. Grant agreement N°101118016. MEGAMAPS è un progetto finanziato dall'Unione Europea. Tuttavia, le opinioni e i punti di vista espressi sono esclusivamente quelli delle autrici e non riflettono necessariamente quelli dell'Unione Europea o della European Research Council Executive Agency (ERCEA). Né l'Unione Europea né l'ERCEA possono essere ritenute responsabili per tali contenuti.

In copertina: Concerto di al-Baḥṭh al-Mūsīqī, anni Ottanta. Dall'archivio personale di Khaled Hamrouni.

PUBBLICAZIONI DELL'ISTITUTO PER L'ORIENTE C. A. NALLINO
Nr. 167

ALESSIA CARNEVALE

FIORI DI RABBIA
POLITICA, CONTROCULTURA
E CANZONE IMPEGNATA IN TUNISIA
(1972-1992)



Roma
Istituto per l'Oriente C. A. Nallino
2026

Finito di stampare Aprile 2026

Tipografia Salesiana Roma - Via Umbertide, 11 - 00181 Roma
Tel. 067827819 - Fax 067848333 - E-mail: tipolito@donbosco.it

INDICE

RINGRAZIAMENTI	9
NOTA SULLA TRASLITTERAZIONE E SULLE TRADUZIONI	11
LISTA DEGLI ACRONIMI	13
PREMESSA	15
INTRODUZIONE	17
1. <i>Una generazione in rivolta</i>	17
2. <i>Al-ughniya al-multazima: una scena contro culturale</i>	22
3. <i>La cultura come terreno, la canzone come testo e pratica</i>	27
4. <i>Archivi, canzoni, storie orali</i>	34
5. <i>Struttura del libro</i>	40
CAPITOLO 1	
LA TUNISIA DALL'INDIPENDENZA AL "CAMBIAMENTO": STATO, CULTURA NAZIONALE, CONTESTAZIONE (1956-1992)	43
1.1 <i>Le origini dell'autoritarismo: disequilibri regionali, divisioni sociali e conflitti politici all'alba dell'indipendenza</i>	43
1.2 <i>Lo Stato-Bourguiba: riformismo autoritario, corporativismo e unità nazionale</i>	48
1.3 <i>La cultura sotto tutela: democratizzazione e controllo della sfera educativa e culturale</i>	51
1.4 <i>Il fallimento del socialismo destouriano e l'avvio di una politica economica liberista</i>	58
1.5 <i>Il sindacato: da spazio del consenso a spazio della contestazione</i>	62
1.6 <i>Movimento studentesco e gauchismo</i>	68
1.7 <i>Controllo della sfera religiosa e ascesa dell'islam politico</i>	75
1.8 <i>Il "cambiamento" Ben Ali: una breve illusione di libertà</i>	82

CAPITOLO 2	
UNA CONTROCULTURA IN CONTESTO AUTORITARIO POSTCOLONIALE: SPAZI, TEORIE, PRATICHE	89
2.1 <i>Un processo di disaffiliazione</i>	90
2.2 <i>I luoghi di socializzazione politica</i>	94
2.3 <i>Il lavoro culturale della sinistra tunisina</i>	113
2.4 <i>Strategie contro-egemoniche dal campo islamista</i>	132
2.5 <i>Le donne nella canzone impegnata</i>	141
2.6 <i>La cultura del popolo e la cultura del re. Elaborazioni e usi del concetto di "popolare"</i>	149
2.7 <i>Il regime e la cultura impegnata, tra contestazione e negoziiazione</i>	161
CAPITOLO 3	
RADICI LOCALI E DIMENSIONE TRANSDAZIONALE DELLA CANZONE IMPEGNATA TUNISINA	173
3.1 <i>Le prime voci, tra emigrazione e movimento studente- sco</i>	173
3.2 <i>Poeti nazionalisti ed eroi minori della lotta anticoloniale</i>	184
3.3 <i>Parigi, '68 globale e terzomondismo</i>	195
3.4 <i>La Naksa, Sheikh Imam e la canzone impegnata araba</i>	201
3.5 <i>La questione palestinese: una causa comune</i>	214
CAPITOLO 4	
LA CANZONE, LA STORIA E LA GEOGRAFIA DELLA PROTESTA	219
4.1 <i>Dall'oasi alla facoltà: il Gruppo della ricerca musicale di Gabes</i>	220
4.2 <i>Il fosfato e la lotta di classe: voci dal bacino minerario di Gafsa</i>	237
4.3 <i>Il grano e le montagne nel canto del Nord Ovest</i>	254
4.4 <i>Registrare la storia, celebrare le lotte, ricordare i mar- tiri</i>	264
4.5 <i>Storie di romantici e di subalterni</i>	278
CONCLUSIONI	287
1. <i>Sviluppi</i>	289
2. <i>Memoria</i>	295
FONTI E BIBLIOGRAFIA	299
APPENDICI: TESTI DELLE CANZONI	325

على هذه الأرض ما يستحق الحياة: [...]
خوف الطغاة من الأغنيات

Ciò per cui vale la pena vivere su questa terra: [...]
La paura che hanno i tiranni delle canzoni
Mahmoud Darwish

نرجعلك ديما ديما ديما
و نسقي زرعك بدموع عينا
مهما خنتيني انت عزيزة عليا

Tornerò da te sempre sempre sempre
E annaffierò la tua terra con le lacrime dei miei occhi
Nonostante tu mi abbia tradito, sei tu per me la più cara
Yasser Jradi

RINGRAZIAMENTI

Questo libro è frutto di una ricerca che ha beneficiato del supporto, l'ascolto, la compagnia, i suggerimenti, la rilettura, le riflessioni, la pazienza, di tantissime persone. Sono consapevole che quella che segue non potrà mai essere una lista esaustiva di tutte le persone che in questi anni ho incrociato e che hanno contribuito alla riuscita di questo lavoro.

Innanzitutto, un ringraziamento immenso va a tutte le persone tunisine impegnate in campo artistico, culturale e politico che hanno condiviso con me le loro memorie, i loro pensieri, le loro melodie: è questa la materia viva e imprescindibile di questo libro, ciò che lo ha reso possibile. Questo libro è dedicato a voi tutti. I nomi delle persone intervistate nell'ambito di questa ricerca sono elencati alla fine del libro e ricorrono all'interno del testo. Spero che questo volume possa rappresentare un piccolo contributo oltre che una testimonianza del lavoro culturale, editoriale, artistico e politico che viene portato avanti da anni nel paese.

Un ringraziamento speciale va a Ridha Tlili, che ha seguito il progetto sin dalla sua ideazione, che ha messo a disposizione la sua profonda conoscenza e il cui supporto costante è stato decisivo per la riuscita di questo lavoro.

Il libro è basato sulla ricerca di dottorato conseguito presso il Dipartimento Istituto Italiano di Studi Orientali di Sapienza Università di Roma. Un sentito ringraziamento va ai professori che hanno supervisionato la mia ricerca: il prof. Leonardo Capezzone, che mi ha dimostrato sin da subito estrema disponibilità, fiducia e supporto anche rispetto alla pubblicazione; e la prof.ssa Daniela Pioppi, che durante tutti questi anni è stata un riferimento fondamentale, a livello sia scientifico che umano, per il suo sostegno costante, i continui scambi, i preziosi consigli, oltre che per la rilettura attenta del manoscritto.

Ringrazio l'Istituto per l'Oriente e in particolare il prof. Michele Bernardini per il suo supporto nel processo della pubblicazione, e la prof.ssa Sara Borrillo e il progetto MEGAMAPS, presso l'Università di Napoli L'Orientale, per il sostegno alla pubblicazione.

L'IRMC (Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporain) di Tunisi è stata una base importante da cui svolgere la ricerca di campo, sia per i servizi che per la rete di persone a cui mi ha dato accesso.

Sono tanti le colleghe, i colleghi e i/le e docenti con cui mi sono confrontata durante questo lungo percorso, e le cui riflessioni, idee e suggerimenti, consapevolmente o inconsapevolmente, hanno contribuito alla riuscita della ricerca e alla realizzazione di questo libro. Un ringraziamento particolare a Valentina Marcella, per la lettura minuziosa del manoscritto oltre che per i tanti preziosi suggerimenti, e a Flavia Elena Malusardi per l' aiuto decisivo in fase di consegna. In Tunisia, le conversazioni con i proff. Mounir Saidane, Adel Bel Kahla, Kmar Bendana, Baccar Gherib, mi hanno aiutato a indirizzare meglio il lavoro. Ringrazio Nicola Di Mauro, Laura Abbruzzese, Chiara Anna Cascino, Gennaro Gervasio, Ezzedine Anaya, Ada Barbaro, Federico Pozzoli, Joshua Rigg, Olga Solombrino, Lucia Sorbera, Livia Panascì, Stefano Barone, Lorenzo Feltrin, Guendalina Simoncini, Nessim Znaïen, Marta Luceño Moreno, Donatella Izzo, Francesco Chianese.

Fuori dall'accademia, un grazie ad Ashref Abidi, che per primo mi ha fatto scoprire il mondo della canzone impegnata tunisina, a Nizar Rejeb, e a Patrizia Mancini.

Un grazie speciale ad amicè, compagnè e colleghe con cui negli ultimi anni ho condiviso importanti riflessioni dentro e fuori le "assemblee precarie" (alcuni già citati sopra), e ai dottorandè del DSUS per l'accoglienza nell'auletta. Questi spazi hanno permesso una collettivizzazione per nulla scontata nel nostro lavoro.

La riuscita di questo percorso la devo anche tanto alla rete napoletana di persone care, la cui presenza in questi anni è stata vitale, in particolare: Fatima Ouazri, Gaetano Martire, Assia Assunta Zizza, Rosa Di Costanzo, Daniel Fiorenza, Francesca Scotto Rosato.

Desidero ringraziare la mia famiglia: mio fratello e i miei genitori, per il sostegno incondizionato, per tutto il resto.

Infine, voglio dedicare un pensiero alla memoria di Yasser Jradi, cantautore e artista impegnato, prematuramente scomparso il 12 agosto 2024; e a Mario Paciolla, cooperante, giornalista e amico, ucciso impunemente il 15 luglio 2020.

NOTA SULLA TRASLITTERAZIONE E SULLE TRADUZIONI

Per la trascrizione in caratteri latini dei termini in arabo standard è stato adottato un sistema di traslitterazione scientifica lievemente semplificata: si utilizzano i segni diacritici per le vocali lunghe e le consonanti enfatiche; le lettere *ʿayn* e *hamza* sono indicate rispettivamente con i simboli <'> e <ʿ>; l'articolo determinativo non è assimilato in presenza di lettere solari; la *tā' marbūṭa* è trascritta solo quando la parola si trovi in stato costruito.

Dei piccoli adattamenti a questo sistema sono stati necessari laddove si trascrivono termini in arabo tunisino, seppure essi non riescano sempre a rappresentare graficamente in modo accurato una pronuncia dialettale non standardizzata. Si noti in particolare l'utilizzo di <g> (g "dura") per la pronuncia della *qāf* nelle varianti dialettali delle regioni meridionali e interne; l'utilizzo delle vocali brevi <e> e <o>; e della vocale lunga <è> che meglio rappresenta la pronuncia della *alif* in alcuni termini (fenomeno dell'*imāla*).

Questo sistema di traslitterazione si applica a tutta la terminologia araba, ai nomi dei gruppi musicali, ai nomi delle organizzazioni politiche, ai titoli delle testate arabofone. Fanno eccezione i nomi propri di persona, per i quali si è preferito un sistema semplificato che non prevede l'utilizzo dei diacritici e che adotta la traslitterazione più ricorrente nei media (di solito francofoni) o nella letteratura scientifica. Eccetto che per le personalità note, una traslitterazione scientifica verrà comunque fornita la prima volta che tali nomi appaiono nel testo. Fanno eccezione inoltre i nomi di luoghi, organizzazioni ed enti di cui è presente una traslitterazione consolidata (es. al-Zaytuna, Gerba).

Tutte le traduzioni in italiano, eccetto ove specificato altrimenti, sono dell'autrice. Queste comprendono le traduzioni delle citazioni di fonti bibliografiche (ove non sia presente l'edizione italiana o quando consultate in lingua originale); delle interviste, svoltesi in francese, arabo (solo in un caso in italiano); e dei testi delle canzoni dall'arabo classico o tunisino. Per la traduzione dei testi, in particolare per quelli in vernacolo, è stato fondamentale l'aiuto costante di Ridha Tlili che oltre al supporto linguistico ha spesso fornito utilissime chiavi di lettura, informazioni di contesto e riferimenti incrociati che forse non avrei trovato altrove.

LISTA DEGLI ACRONIMI

ATFD	Association Tunisienne des Femmes Démocrates
CADCAF	Comité d'Action et Diffusion de la Culture Arabe en France
CDN	Centre National de Documentation
CGT	Confédération générale du travail
CPG	Compagnie des Phosphates de Gafsa
FTCA	Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs
FTCC	Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs
GEAST	Groupe d'Études et d'Action Socialiste Tunisien
JCC	Journées Cinématographiques de Carthage
LTDH	Ligue Tunisienne des Droits de l'Homme
Mawad	Ḥizb al-munāḍilīn al-waṭaniyyīn al-dīmuqrāṭiyyīn
MDS	Mouvement des Démocrates Socialistes
MTI	Mouvement de la Tendance Islamique
MUP	Mouvement d'Unité Populaire
PCOT	Parti Communiste des Ouvriers Tunisiens
PCT	Parti Communiste Tunisien
PSD	Parti Socialiste Destourien
RCD	Rassemblement Constitutionnel Démocratique
RTCI	Radio Tunis Chaîne Internationale
UGET	Union Générale des Étudiants de Tunisie
UGTE	Union Générale Tunisienne des Étudiants
UGTT	Union Générale Tunisienne du Travail
Watad	Ḥizb al-waṭaniyyīn al-dīmuqrāṭiyyīn

PREMESSA

Finisco di (ri)scrivere questo libro a distanza di quattro anni dalla consegna della mia tesi di dottorato, di sei dalla fine della mia ricerca di campo, di nove dal mio primo ingresso in Tunisia. Questa precisazione è importante non solo per dare conto del contesto in cui si è sviluppato il lavoro. È importante soprattutto perché a distanza di questi anni la situazione politica del paese è cambiata radicalmente, con un impatto significativo anche sulle condizioni e le possibilità della ricerca sul campo.

La ricerca sul campo ha occupato una parte importante del percorso di dottorato, conseguito presso Sapienza Università di Roma. Essa si è svolta per più di un anno, tra il 2018 e il 2019; durante questo periodo sono stata in *accueil scientifique* presso l'IRMC (Institut de Recherche sur le Maghreb Contemporain di Tunisi). Il mio interesse per la canzone impegnata tunisina era scaturito qualche anno prima. Nel 2016 mi trovavo nel Sud del paese, a Medenine, dove svolgevo il servizio di volontariato europeo. È lì che un amico mi ha fatto ascoltare per la prima volta le canzoni di cui avrei poi cercato di seguire le tracce: "Nekhlat wād el-bey" e "Al-shaykh al-ṣaghīr". Quelle canzoni si sono trasformate molto lentamente in una bozza di progetto di ricerca, grazie anche alle indicazioni fornitemi da persone senza le quali non sarei mai riuscita a identificare ed entrare in contatto con gli esponenti di questa scena musicale. Benché sia ancora attiva, essa è infatti piuttosto circoscritta, e si rivolge a un pubblico tutto locale e per lo più militante.

L'accesso al campo è stato facilitato nel corso del tempo dalla catena di conoscenze e contatti avviatasi con le prime indagini. La libertà e la possibilità di svolgere una ricerca di campo così lunga e intensa mi ha dato la possibilità di intessere relazioni durature con alcuni dei miei interlocutori, di parlare con loro più volte, di assistere alle loro esibizioni, di prendere parte al loro fianco a manifestazioni politiche; di parlare con studiosi e studiose tunisine e di prendere parte a eventi accademici in loco; nonché di partecipare a eventi collaterali -culturali, artistici, politici- che pure hanno arricchito la mia comprensione della storia e delle dinamiche socio-politiche del paese.

Il mio dottorato è coinciso con un periodo in cui in Tunisia l'effervescenza rivoluzionaria era già calata, in cui la crisi economica e l'instabilità politica avevano fatto perdere in molti la fiducia nella transizione

democratica. Tuttavia, la libertà di espressione, le libertà politiche e associative, erano considerate un risultato concreto della rivoluzione. Avevano dei limiti certo; erano distribuite in maniera diseguale secondo linee di classe, identità di genere, provenienza geografica; certamente non erano sufficienti a placare l'insoddisfazione verso l'incapacità e la corruzione dell'élite politica e le perseveranti disparità socio-economiche. Manifestazioni e proteste erano continue, e la violenza poliziesca non era certo sparita. Ma era comunque un risultato, con un impatto concreto sulle vite di molti e molte, sulla vita associativa, culturale e politica del paese. L'inedita libertà accademica, poi, aveva incoraggiato nuove ricerche in ambito socio-politico, attirando anche tante ricercatrici e ricercatori stranieri e aprendo uno spazio di confronto con la comunità accademica e la società civile locale. Queste circostanze, insieme ovviamente al mio passaporto europeo e alla mia affiliazione a un'università europea, hanno reso agevole la mia ricerca sul campo.

Queste condizioni erano già mutate al mio rientro in Tunisia nel settembre 2023: iniziavo allora un periodo di ricerca presso il MECAM (Merriam Centre for Advanced Studies in the Maghreb), con l'intenzione di indagare le nuove forme di attivismo culturale e artistico nel paese. La svolta autoritaria del regime di Kais Saied, inaugurata con il cosiddetto colpo di Stato costituzionale del luglio 2021, ha inferto un duro colpo alla società civile e politica tunisina. Sebbene nei mesi della mia permanenza a Tunisi sia stato possibile condurre interviste e affrontare temi di attualità politica, il livello di repressione diventa man mano più acuto, e condurre ricerche diventa sempre più rischioso, sia per i ricercatori (anche stranieri), che, soprattutto, per gli attivisti locali. Esponenti delle opposizioni politiche, poeti, avvocati, giornalisti, street artists, attivisti per i diritti delle persone migranti, e persino militanti impegnati nel sostegno al popolo palestinese, in questi tempi di eclatante genocidio, sono oggetto oggi della repressione del regime. Non so quindi se questo libro, pur trattando di un fenomeno politico-culturale del passato, sarebbe stato lo stesso se avessi svolto la ricerca nelle circostanze attuali.

Il libro si basa sui materiali e sui risultati ottenuti durante il dottorato, ne mantiene i presupposti e le conclusioni generali. Rispetto alla tesi, esso presenta tuttavia necessari aggiornamenti, l'approfondimento di alcune tematiche, la rielaborazione di diversi passaggi, e una struttura leggermente rivisitata. Spero che le diverse piste qui aperte e solo accennate possano condurre a nuovi lavori nel futuro.

INTRODUZIONE

1. *Una generazione in rivolta*

La mia lettura è che in Tunisia ci sono tre fasi: la generazione del nonno, quella della Tunisia che era ancora sotto colonizzazione e che ha fatto l'indipendenza, loro ci hanno creduto fino alla fine al progetto di Bourguiba, davano anche metà del loro salario per fare ospedali, scuole, eccetera, quindi per costruire una nuova Tunisia moderna. Poi c'è la generazione dei miei [...] La generazione dei miei è la generazione di Bourguiba, della Tunisia indipendente, non hanno vissuto la colonizzazione, quindi sono cresciuti già nel sistema Bourguiba... a loro avevano dato gli attrezzi per criticarlo. Sono cresciuti con il sistema educativo buono, tutto funzionava bene... a parte il fatto del partito che non andava via, di Bourguiba che non andava via. Bourguiba era il Padre della Nazione... Nel senso: anche se metteva Hamma Hammami¹ o altri in prigione, gli mandava i libri da leggere, gli faceva fare il *bac* in prigione... Non era giusto... ma se fai il paragone con Ben Ali... *taṣaḥḥur!*² Ha ammazzato a tutti.³

Safouane è figlio d'arte. Sua madre, Amel Hamrouni, è probabilmente la voce più amata e popolare della *chanson engagée* tunisina –*al-ughniya al-multazima* nella denominazione più comune in lingua araba. Suo zio Khaled era anch'egli membro del Gruppo della ricerca musicale di Gabes, così come suo padre, anche se per un tempo breve, prima di essere arrestato. Una famiglia di artisti-militanti, o viceversa.

Classe 1990, nel 2015 Safouane Azouzi lascia la Tunisia per studiare architettura e design a Roma. È qui che lo incontro. Con parole semplici ma efficaci, Safouane rende più concreta e vivida la mia mappa mentale della storia politica e sociale della Tunisia contemporanea. Al momento del nostro incontro, nel luglio 2018, avevo già svolto un primo breve

¹ Figura di spicco dell'estrema sinistra tunisina sin dagli anni Settanta, Hammami è stato nel periodo post-rivoluzionario portavoce del *Front Populaire*.

² Letteralmente "desertificazione".

³ Safouane Azouzi, intervista con l'autrice, Roma, 10/7/2018. A parte alcune espressioni e brevi scambi in arabo tunisino, la conversazione si è svolta in italiano. Il resto delle interviste citate nel libro è stato tradotto dall'autrice dal francese o dall'arabo.

periodo di ricerca sul campo in Tunisia, e intervistato alcuni dei protagonisti della canzone impegnata degli anni Settanta-Ottanta. Già era emersa dalle prime interviste esplorative questa caratterizzazione delle macrofasi storiche nell'immaginario comune (della sinistra e non solo), caratterizzazione che d'altronde corrispondeva grossomodo a quella offerta dalla letteratura storica e sociologica. Ma mentre le testimonianze dei più anziani (quelli della "generazione Bourguiba") erano permeate dalla nostalgia per i bei tempi andati, mista a volte a un velo di rancore per un presente che non li legittimava più come unici depositari di cultura militante, il racconto di Safouane metteva in evidenza il graduale deterioramento della vita sociale e culturale del paese negli ultimi trent'anni, il senso di inferiorità e il bisogno di riscatto di una gioventù "troppo incalzata [...] che non ha educazione politica né religiosa".⁴

Questo spostamento della messa a fuoco, se da un lato idealizza la generazione degli *enfants rebelles* del "Padre della Nazione", dall'altro ne denuncia le responsabilità. Questi "ex-figli" oggi rappresentano un'opposizione di sinistra obsoleta e frammentata, fatta, secondo Safouane, di partiti che "non integrano i ragazzi", che parlano di "falsi problemi" e di "vecchie idee" degli anni Ottanta. "Quando siamo scesi noi era: *khobz, w mè, w Ben 'Alī lè! Shoghl, ḥorriyya, karāma waṭaniyya!*"⁵ citando gli slogan del 2010-11, Safouane rimarca la differenza ideologica, di prospettive e di obiettivi tra le diverse generazioni di rivoluzionari.

È questa generazione cresciuta sotto Bourguiba che il presente studio prende in esame: le loro "vecchie idee", le loro storie di vita e di militanza, il loro contributo al panorama culturale e artistico della Tunisia contemporanea. Lo fa attraverso la lente delle canzoni da essa prodotte, una lente che consente di osservare la storia politica, intellettuale, sociale e culturale del paese da una prospettiva decentrata e di illuminarne perciò aspetti poco esplorati. Questo lavoro ha dunque l'obiettivo di fare luce sulle pratiche politiche, culturali ed estetiche resistenziali di una generazione militante e, attraverso di esse, tracciare una storia minore della Tunisia postcoloniale. Uso in modo leggermente dislocato l'aggettivo "minore", che rimanda necessariamente alla "letteratura minore" di Deleuze e Guattari: una letteratura prodotta nella lingua dominante da una minoranza etnica e linguistica.⁶ Si vuole con ciò esprimere l'idea di una storia di una comunità politica minoritaria e perdente e che è tuttavia parte

⁴ Ibid.

⁵ Ibid. In arabo due slogan tra i più popolari della rivoluzione tunisina: "Pane, acqua, e Ben Ali no! Lavoro, libertà, dignità nazionale!"

⁶ Deleuze – Guattari 1975.

integrante dell'epopea nazionale, che la attraversa e la modella dall'interno, senza mai esserne protagonista. È una storia degli interstizi, più che dei margini, minore appunto, ma non "micro", malgrado il focus su un'espressione culturale *popular* (ma non esattamente "popolare"), né propriamente subalterna,⁷ seppure quei soggetti marginali e subalterni siano al centro dell'orizzonte politico di questa comunità e talvolta ne prendano parte. Inoltre, sebbene questa storia coincida con l'inizio di una fase di reflusso a livello regionale e globale della sinistra e del terzomondismo, i suoi protagonisti si muovono ancora in un orizzonte politico del possibile.⁸ Se non a portata di mano, la rivoluzione era ancora un fatto concreto, e vi erano esempi nel mondo a dimostrarlo.

Gli attivisti culturali che hanno dato vita alla corrente della *chanson engagée* tunisina nascono tra la metà degli anni Quaranta e la metà degli anni Sessanta (la maggior parte nel corso degli anni Cinquanta), anni in cui si gettavano le basi della nuova Tunisia indipendente. Gli esponenti della canzone impegnata, coetanei della Repubblica, stanno idealmente in una posizione mediana tra i due grandiosi eventi della storia contemporanea tunisina, il conseguimento dell'indipendenza nazionale del 1956 e la rivoluzione⁹ del 2010-11, senza essere protagonisti né del primo né del secondo. È tuttavia il loro ruolo a interessarci: come hanno elaborato l'eredità della lotta anticoloniale dei loro padri? Come hanno sfruttato quegli "attrezzi per criticare" di cui parla Safouane? E cosa hanno lasciato in cambio ai loro figli? Su quale terreno politico e culturale ha potuto mettere radici l'attivismo più recente? Da quale repertorio hanno potuto attingere i più giovani artisti rivoluzionari? Sono queste le principali

⁷ Pur considerando le accezioni divergenti e ampie che sono state date al termine gramsciano. Cfr. Liguori 2011; Guha – Spivak 2002.

⁸ Nel suo lavoro sulla "malinconia della sinistra", riprendendo una concettualizzazione di Reinhart Koselleck, Enzo Traverso parla del comunismo prima del 1989 come "a point of intersection between a 'space of experience' and a 'horizon of expectation'", Traverso 2016: p. 7.

⁹ Il termine rivoluzione per definire le cosiddette "primavere arabe" è stato adottato da alcuni osservatori e studiosi, e ritenuto inadeguato da altri. Si veda ad esempio l'intervista a Yadh Ben Achour di Pommier (2022). Senza addentrarmi nel dibattito, in questo lavoro utilizzo il termine per riferirmi al contesto tunisino del 2010-11, traducendo l'espressione araba comunemente utilizzata, *thawra* (o meglio *thawrat al-karāma*, la rivoluzione della dignità), e considerando le rivolte un momento di irruzione delle masse nella storia con conseguenze enormi su diversi aspetti della vita politica e sociale, pubblica e privata, seppur abbia lasciato intatte le strutture economiche del paese. Il lavoro di Asef Bayat (2017) rappresenta un utile framework teorico a riguardo.

domande che hanno stimolato l'avvio di questa ricerca e il tentativo di ricostruire la storia della canzone impegnata tunisina, di analizzarne pratiche e contenuti.

Il focus generazionale, pur nella consapevolezza della fluidità del concetto di "generazione", è cruciale in questo lavoro. In Tunisia, quando si parla di *al-ughniya al-multazima*, ci si riferisce a una corrente, a una scena (si illustrerà più avanti la scelta di questo termine), a una pratica che nasce e prende forma nel corso degli anni Settanta-Ottanta. Essa è espressione di una controcultura che emerge da una specifica *air du temps*, plasmata dalle circostanze politiche e dai riferimenti ideologici dell'epoca: dall'impatto travolgente del '67 arabo e del '68 globale, dai frutti dello stalinismo postcoloniale e poi dalla sua crisi, dagli inizi del liberismo globalizzato, dai movimenti studenteschi in Tunisia e nei luoghi della migrazione.

Un racconto generazionale piuttosto coerente e condiviso si dipana dalle testimonianze degli attori della controcultura tunisina di questo periodo. Questi condividono interessi, pratiche, luoghi, ma anche un percorso biografico spesso comune. Si tratta di una generazione che, nata a cavallo dell'indipendenza, trae beneficio dalle politiche postcoloniali per quanto riguarda l'accesso all'istruzione e alla cultura e la mobilità sociale. Provenienti in larga parte da famiglie di ceto medio o modesto, sono figli e figlie di piccoli e medi funzionari o della classe operaia urbana o urbanizzata. Ad ogni modo, più che il milieu familiare, ciò che risulta decisivo in termini di socializzazione politica sono spazi quali il liceo, i centri culturali, i "club" artistici extra-curricolari, e l'università; spazi a cui questo lavoro dedicherà una particolare attenzione.

Le date che delimitano il focus temporale di questo libro hanno una valenza simbolica rispetto allo sviluppo e poi al declino della controcultura foriera di una canzone impegnata tunisina, e non intendono segnalare delle cesure nette, né circoscrivere in modo rigido la storia che qui si racconta. Il movimento studentesco tunisino del febbraio 1972, guidato dalla sinistra radicale, è sistematicamente menzionato nelle interviste come catalizzatore di una nuova cultura di protesta, come evento cruciale nella politicizzazione di molti musicisti impegnati e attivisti che all'epoca frequentavano il liceo o l'università. Benché una vera e propria scena di canzone impegnata in Tunisia si concretizzerà solo qualche anno dopo, il movimento del 1972, nonché le ripercussioni che esso avrà sugli ambienti studenteschi e militanti in Francia, è dirimente per la sua costruzione.

Le crisi finanziarie e istituzionali degli anni Settanta-Ottanta producono anche le più ampie e sanguinose rivolte che lo Stato indipendente abbia fino ad allora esperito (lo sciopero generale del gennaio 1978, e le "rivolte del pane" a cavallo tra il 1983 e il 1984), oltre che un tentativo

fallito di colpo di Stato (a Gafsa nel 1980). Sono eventi che incidono profondamente sull'identità politica di questa generazione e sulla sua produzione culturale, e che segnano inoltre il declino del regime destouriano.¹⁰ L'università resta centrale nella vita politica e nel panorama contro culturale degli anni Ottanta; emerge ora con forza un attivismo studentesco di stampo islamista.

L'università perderà la sua carica contestataria negli anni Novanta, insieme a una generale depoliticizzazione della società. Gli inizi del decennio sono caratterizzati infatti dalla fine della promessa democratica del nuovo regime di Zine El Abidine Ben Ali, una torsione autoritaria che si rifletterà anche nel campo culturale. Nel 1992 si porta a compimento l'"eradicazione" del movimento islamista dal territorio tunisino;¹¹ ma la repressione si scaglia anche contro la società civile e contro i partiti clandestini della sinistra radicale, con ripercussioni dirette sulla canzone impegnata. In questo contesto alcuni gruppi si sciolgono o smettono di esibirsi; alcuni di questi riemergeranno anni dopo. Si chiude così una fase propizia di fermento culturale e politico; è una battuta d'arresto per la canzone impegnata tunisina, sebbene non, come vedremo, la fine di questa scena musicale.

Focalizzandosi su un periodo di profonde trasformazioni ideologiche e sociologiche, di crisi politiche ed economiche, di contestazioni e rivolte, questo lavoro offre una retrospettiva della cultura rivoluzionaria e di protesta tunisina. In questa prospettiva si inserisce il titolo scelto per questo libro, *Fiori di rabbia*, tratto da un verso di una delle canzoni più amate e famose della scena musicale impegnata tunisina, "Hilā hilā yā maṭar" (Scendi pioggia). Esso recita: "Scendi pioggia/e annaffia i fiori di rabbia". È un'immagine che condensa l'estetica che caratterizza gran parte del repertorio della canzone impegnata tunisina: l'utilizzo di un immaginario tratto dalla natura, dalla vita contadina, a supporto di un messaggio militante e rivoluzionario. È un'immagine che evoca inoltre la ricerca della bellezza nella lotta, della gioia nella fatica, della delicatezza in mezzo alle intemperie. Ma è anche un'immagine che suggerisce la necessità del lavoro politico, che si attua anche attraverso la cultura, e che necessita di pazienza e costanza: è una rabbia che deve essere nutrita, che sboccherà prima o poi dai cuori della gente, forse a distanza di generazioni. È un'immagine che rimanda alla primavera, e che evoca, in retrospettiva, una continuità anche intergenerazionale nell'impegno: scritto negli anni Ottanta, questo brano è stato intonato nelle strade della rivoluzione del

¹⁰ Dal nome del partito al governo *Parti Socialiste Destourien*.

¹¹ Ayari 2017.

2010-11, scavalcando non solo la cerchia dei militanti tunisini ma anche i confini nazionali. Questa continuità, questo coltivare il terreno della lotta e della resistenza, è al centro della mia analisi sulla canzone impegnata tunisina e sul lavoro culturale dei suoi protagonisti. Il sottotitolo parla da sé: la canzone impegnata è qui presa in esame come espressione contro culturale di un determinato periodo storico, gli anni Settanta e Ottanta del Novecento; attraverso di essa si cercherà di ripercorrere e indagare da una prospettiva decentrata la storia politica e culturale della Tunisia postcoloniale.

Indagando le linee ideologiche, gli orizzonti politici, la poetica espressa dalla contro cultura di questi anni, e al tempo stesso le pratiche, gli spazi e le condizioni materiali e ideologiche che hanno permesso il suo sviluppo, si vuole contribuire alla comprensione della storia politica e culturale della Tunisia contemporanea. Si spera anche, con ciò, di contribuire a una riflessione più ampia sulle continuità e sui mutamenti che hanno attraversato diverse generazioni di militanti –in termini di pratiche, orizzonti politici, e prospettive di vita.

2. Al-ughniya al-multazima: una scena contro culturale

Per canzone impegnata tunisina si intende una scena musicale generalmente identificata nel paese come *al-ughniya al-multazima*, e con l'espressione francese di *chanson engagée*. Cercherò qui di illustrare le caratteristiche che ne definiscono i contorni e che la contraddistinguono da altri generi ed esperienze musicali alternative e di protesta, coeve e non, che il paese ha conosciuto. Saranno in questo modo chiarite alcune scelte terminologiche e di traduzione nel definire il mio oggetto di ricerca.

La canzone impegnata tunisina nasce e si sviluppa in una fase di crisi dell'egemonia del regime di Habib Bourguiba, in cui diversi settori della società civile entrano in agitazione, come evidenziato poc'anzi. In questo contesto di conflittualità politica e sociale, la canzone impegnata è insieme frutto e strumento del lavoro culturale portato avanti principalmente dal fronte progressista tunisino, nelle sue varie declinazioni: comunisti, gauchisti, socialisti e nazionalisti arabi; è presente anche una più circoscritta esperienza di canzone "islamista". Di fondamentale importanza, soprattutto in una prima fase, è il ruolo catalizzatore e di ponte dei giovani artisti e militanti gauchisti tunisini emigrati in Francia per studio o per lavoro, alcuni dei quali avevano esperito in prima persona il maggio '68, e che erano attivi nelle facoltà e negli ambienti culturali alternativi della *métropole* in cui ancora si svolgeva una parte importante della vita politica, intellettuale e culturale tunisina. Tra la seconda metà degli anni

Settanta e gli inizi degli anni Ottanta, diverse esperienze musicali giovanili e impegnate prendono forma nelle facoltà umanistiche e negli spazi culturali di Tunisi, e presto anche nei centri urbani minori del paese, da Nord a Sud, negli spazi culturali pubblici o nell'orbita del sindacalismo di base.

L'università è un luogo cruciale della battaglia politica e ideologica che attraversa il paese; ma se dagli anni Sessanta questa si era combattuta tra forze filo-governative e gauchisti, gli anni Ottanta si caratterizzano per il protagonismo del militantismo studentesco islamista. Oltre agli scontri spesso molto violenti e sanguinosi tra islamisti e gauchisti, la lotta per l'egemonia nei campus e nelle facoltà si traduce anche in una battaglia culturale, che trova nella canzone una delle sue armi. A metà degli anni Ottanta si fanno spazio alcuni cantautori e gruppi musicali vicini al movimento studentesco islamista, il quale deve fare i conti non solo con il pensiero, ma anche con le consolidate modalità organizzative e di propaganda dei suoi avversari.

Musicisti e cantanti impegnati sono il più delle volte autodidatti, e svolgono la loro "carriera" artistica in maniera amatoriale: a parte rare eccezioni non è la musica a dar loro da vivere. Essi sono vicini o affiliati a organizzazioni politiche di opposizione spesso clandestine, al movimento studentesco, o al sindacato dei lavoratori (UGTT, Union Générale Tunisienne du Travail). Le esibizioni hanno luogo negli spazi universitari, nel quadro di manifestazioni organizzate dal sindacato, ma anche nei centri culturali e giovanili statali (*maisons de la culture, maisons du peuple e maisons des jeunes*), e durante i festival estivi. La diffusione della canzone impegnata è relegata a un pubblico principalmente militante; le canzoni sono registrate su cassette auto-prodotte o prodotte da tecnici e funzionari militanti o simpatizzanti. Tuttavia, alcuni di questi gruppi e artisti hanno raggiunto un pubblico più ampio grazie alla partecipazione in manifestazioni artistiche nazionali, alla radio, e a sporadiche apparizioni televisive.

I testi delle canzoni sono in larga parte opera di poeti e cantautori tunisini, anche se non sono poche le canzoni composte a partire da versi di poeti di altri paesi arabi, soprattutto palestinesi. I testi degli autori tunisini variano a livello linguistico dall'arabo tunisino, a un arabo standard semplificato che integra elementi dialettali, all'arabo letterario. Sebbene le scelte linguistiche non siano rivelatrici immediate dell'orientamento politico degli autori e degli interpreti, esse hanno un peso rilevante dal punto di vista ideologico e sono correlate alla scelta dei temi e del tono. Le parole sono d'altronde l'elemento più importante della canzone impegnata, il contenuto del testo è prioritario: esso deve contenere un significato politico, convogliare un messaggio, illuminare le coscienze, spingere all'azione. Gli argomenti trattati dalla canzone impegnata sono la giustizia

sociale e lo sfruttamento dei lavoratori, la libertà, i martiri della repressione poliziesca, il (neo)colonialismo, la questione palestinese, la bellezza e insieme la sofferenza della patria; rare ma presenti le canzoni che parlano d'amore, di migrazione, o della posizione dell'artista nella società. Ma anche queste canzoni più intimiste sono attraversate o giustificate dalla volontà di analisi e critica sociale. Gli argomenti delle canzoni, così come le scelte linguistiche, sono a volte dettati da precise contingenze politiche e possono variare a seconda delle linee ideologiche degli autori, sebbene non sempre in modo diretto ed evidente.

Le modalità e gli spazi di produzione e circolazione delle canzoni, oltre che il contenuto politico dei testi, caratterizzano la canzone impegnata tunisina come una *scena controculture* all'interno del panorama artistico e culturale della Tunisia contemporanea. È una controcultura, infatti, quella che guida l'azione della gioventù istruita, soprattutto universitaria, che sin dalla metà degli anni Sessanta, e con più forza nel corso del decennio successivo, prende le distanze dall'ideologia dominante bourguibista, dal mito della modernità e dal suo filo-occidentalismo, e si radica su posizioni sempre più convintamente anti-imperialiste e rivoluzionarie.¹² Una controcultura che sebbene emersa come frutto di precise contingenze storiche, culturali e politiche del contesto tunisino e arabo-islamico, è al tempo stesso partecipe di quel movimento globale che prende vita nel "lungo '68" in diverse parti del mondo, nel Nord come nel Sud globale,¹³ e che anche nel mondo arabo dà vita a una New Left che si oppone alla linea dominante dei tradizionali partiti comunisti e socialisti di questi paesi.¹⁴ Le espressioni artistiche di queste nuove generazioni, istruite e politicizzate, mettono in discussione i valori, le idee e gli stili di vita dei padri, fanno luce, come vedremo, su un processo di "disaffiliazione". Esse sfidano l'ideologia dominante dall'interno e spesso dal cuore stesso dell'apparato educativo, culturale, politico della Tunisia indipendente. Sono animate da dinamiche di resistenza, sì, ma anche di negoziazione, e quasi mai di totale cesura.

Ho scelto di parlare di "scena" piuttosto che di "genere" o di "corrente" poiché l'oggetto di questa ricerca non è tanto il prodotto musicale e poetico in sé, quanto piuttosto l'insieme di pratiche, spazi, obiettivi, riferimenti culturali, artistici e ideologici che lo determinano e gli danno forma. Adatto la definizione data da Bennett e Rogers a proposito delle *popular music scenes* (2016), intese come "spazi culturali di partecipazione

¹² Entelis 1974.

¹³ Cfr. Christiansen - Scarlett 2013; Hendrickson 2022.

¹⁴ Guirguis 2020.

collettiva e appartenenza”, regolate da una varietà di pratiche, e i cui componenti sono legati da un senso di essere “parti di qualcosa che è vivo – in senso sia fisico che temporale – e intessuto nel panorama culturale”.¹⁵ Al di là delle divergenze negli approcci e nei fenomeni presi in esame dalla *scene theory*, il concetto di scena (piuttosto che genere o corrente) nel caso della canzone impegnata risulta efficace perché mette l’accento sulla dimensione collettiva, sull’ambiente politico condiviso e sulle pratiche militanti che strutturano la produzione musicale, fornendo gli spazi materiali (per le prove, per i concerti), il supporto logistico, nonché il pubblico. Gli esponenti della canzone impegnata sono artisti ma anche attivisti; hanno un progetto comune e contribuiscono insieme alla produzione e alla distribuzione delle canzoni, all’organizzazione dei concerti e delle manifestazioni culturali, e, oggi, alla preservazione di questo patrimonio.

Questa scena musicale è riconosciuta come un paesaggio culturale coerente dai suoi componenti e da chi la conosce dall’esterno, ed essa è intimamente legata alla storia e alla memoria della sinistra tunisina. Tuttavia, è sembrato necessario includere in questo lavoro una trattazione dell’esperienza “islamista” (come si vedrà meglio più avanti, questa etichetta non è unanimemente condivisa dagli esponenti della stessa), che si può forse considerare una variante della scena, di cui condivide alcuni spazi, e di cui riprende pratiche e anche temi. La questione di una sua inclusione o meno nel patrimonio della *chanson engagée* tunisina è comunque aperta, e non ci si pone qui l’obiettivo di chiuderla. All’interno del “fronte progressista” vi sono infatti forti resistenze dovute a uno storico e irriducibile conflitto identitario; eppure un volume di pochi anni fa di stampo memoriale sulla canzone impegnata tunisina ha messo insieme testimonianze dai due fronti.¹⁶ La sua storia è ad ogni modo parte integrante di una storia sull’attivismo culturale studentesco della Tunisia degli anni Settanta-Ottanta.

Si è scelto dunque di definire l’oggetto di questa ricerca come la scena della “canzone impegnata” tunisina, traducendo letteralmente le espressioni maggiormente utilizzate nel paese, ovvero quella di *al-ughniya al-multazima* e di *chanson engagée* rispettivamente in arabo e in francese. Nel corso dei decenni sono state varie le espressioni utilizzate per definire questa corrente canora, la quale presenta (sebbene in diversa misura da un testo a un altro) elementi del canto prettamente politico e propagandistico, insieme a caratteristiche e attitudini tipiche della canzone d’autore. Ad esempio, nei giornali dell’epoca è possibile trovare articoli

¹⁵ Bennett – Rogers 2016: p. 2.

¹⁶ Temimi 2018.

dedicati a questi artisti debuttanti, definiti esponenti di una *ughniya jadīda* (canzone nuova) o di una *ughniya shābba* (canzone giovanile). Alcuni esponenti della scena prediligono la definizione di *al-ughniya al-badīla*, (canzone alternativa), una definizione che è stata riproposta in tempi recenti, nel periodo post-rivoluzionario, con l'organizzazione di festival musicali dedicati alla "canzone alternativa" tunisina o araba. Questa definizione vuole sottolineare la differenza, su un piano estetico quanto morale, tra canzone impegnata e canzone "dominante", *al-sā'ida*. Ma è una definizione che presenta delle ambiguità (alternativa in che modo?), e che per alcuni sminuisce la portata politica della canzone. Altri esponenti hanno usato nel corso del tempo le espressioni *al-siyāsiyya* (politica) o *al-munāqīla* (militante), mentre alcuni esponenti della variante "islamista" hanno preferito la definizione *al-ughniya al-hādifa* (portatrice di un messaggio, avente uno scopo). A ogni modo, analizzando il dibattito interno alla scena si evince come l'impegno (*l'engagement, al-iltizām*) sia l'elemento che più di ogni altro lega e spinge in una direzione comune i fautori di questa canzone, con il suo valore politico, sociale, ma anche umano e culturale.

L'aggettivo *engagé/multazima* è inoltre tanto più pregnante quanto colloca questa espressione culturale in un filone letterario-artistico ben preciso in contesto arabo, un filone a cui questi musicisti e poeti "minori" si sono ispirati e che hanno contribuito ad alimentare, seppure dalle retrovie. Il termine *iltizām* nei circoli letterari e intellettuali marxisti arabi inizia ad apparire già negli anni Cinquanta, all'indomani della Nakba, con la costituzione dello Stato di Israele e l'espulsione dei palestinesi dalla loro terra, e con il conseguente consolidamento e diffusione di un sentimento nazionalista arabo. Il dibattito degli intellettuali socialisti arabi sul ruolo dell'artista e della letteratura nella società e in politica è sicuramente influenzato dalle idee di Jean-Paul Sartre. Nella sua serie di saggi *Qu'est-ce que la littérature?* pubblicati nel 1948, il filosofo dell'esistenzialismo discuteva il ruolo dello scrittore in quanto modello di impegno per il suo popolo. L'impegno in letteratura, *l'engagement* dell'artista e dell'intellettuale, sarà un tema predominante nella sfera culturale araba per tutta la seconda metà del XX secolo, in particolare in seguito alla sconfitta araba nella Guerra dei Sei Giorni nel 1967. È la poesia il genere privilegiato dai letterati arabi per esplicitare in modo eloquente il sentimento panarabo e l'impegno per la giustizia e il riscatto dei popoli arabi. Mahmoud Darwish, Nizar Qabbani, Tawfiq Zayyad, sono solo alcuni dei nomi più illustri di questa corrente; mentre la lotta del popolo palestinese è

sicuramente il tema più sviscerato, il filo conduttore che accomuna le aspirazioni dei popoli arabi.¹⁷

Si è deciso dunque in questo lavoro di attenersi alla dicitura “impegnata” benché in contesto italiano sia più usuale parlare di “canzone di protesta” o “canzone sociale” per riferirsi a espressioni contro-culturali molto simili nello scopo e nei contenuti.¹⁸ Ma tali definizioni non avrebbero forse restituito fino in fondo il peso morale di una pratica culturale che si vuole legata a tutta una cultura resistenziale, *multazima*, propria del mondo arabo. La definizione di “impegnata” comunica l’idea di una canzone che si esprime in spazi e circoli essenzialmente determinati dalla politica, e che è strumento di un progetto dai chiari contorni ideologici. Al tempo stesso, essa è preferibile rispetto ad una definizione di “canto politico”, in quanto rispetta la volontà di molti degli esponenti di non essere schierati con un partito preciso, e di essere piuttosto parte di un fronte ampio per il cambiamento sociale attraverso un rinnovamento della cultura. Ancora, la definizione “impegnata” –piuttosto che altre come “di protesta” — comunica in modo più adeguato la differenza rispetto a espressioni di ribellione giovanile, di sottoculture generazionali. Infine, essa rispetta l’autorialità delle composizioni e dei testi, che, a parte alcune eccezioni, non sono parte del folklore e del patrimonio orale, né frutto di un processo collettivo come può essere la tradizione del canto popolare di protesta o rivoluzionario.

Seppure non sia stata oggetto di studi sistematici e approfonditi, la canzone impegnata tunisina è stata oggetto, quello sì, di dibattiti interni alla scena, nel quadro di incontri tra musicisti e attivisti, sulle pagine di riviste e giornali dell’epoca, e oggi nel quadro di seminari svolti ai margini di festival musicali, o in rete. Emerge chiaramente da questo dibattito come l’impegno, artistico, sociale, politico, inteso come sforzo e volontà di operare un cambiamento radicale nella società circostante, sia l’elemento e il valore principale che anima questi attivisti della cultura.

3. *La cultura come terreno, la canzone come testo e pratica*

A orientare questo studio sulla canzone impegnata tunisina vi è una riflessione sulla cultura come terreno su cui si giocano importanti

¹⁷ Cfr. Athamneh 2017; Di-Capua 2012.

¹⁸ Si veda ad esempio la definizione che Gianni Bosio (fondatore de *Il Nuovo canzoniere italiano*) dà di “canzone sociale”: costituita da “canti di protesta, di denuncia, di affermazione politica e ideologica [...] propri o in funzione degli interessi delle classi lavoratrici”, Bosio 1998. Si veda anche Castelli 2009.

battaglie politiche e ideologiche: non un mero riflesso della realtà storica ed economica di una determinata società, né tantomeno una sfera indipendente da esse, frutto di un estro individuale o emanazione di un'essenza nazionale, quanto piuttosto uno spazio conteso tra forze oppostive che ivi costruiscono ognuna la propria narrazione della realtà, la propria storia. Un tale approccio alla sfera culturale è influenzato dal pensiero gramsciano¹⁹ e dagli studi postcoloniali e culturali, in particolare quelli che hanno ripreso o rielaborato la lezione gramsciana.²⁰

Questi approcci hanno dato vita a un filone sempre più ampio di studi che possiamo far rientrare sotto l'ombrello degli *Arab Cultural Studies*, un filone emerso verso gli inizi degli anni Duemila dalla necessità di indagare le società arabe in rapida trasformazione,²¹ e che si è poi particolarmente sviluppato in seguito alle rivolte che dal 2010-11 hanno investito gran parte del mondo arabo, con una conseguente mediatizzazione su scala globale delle sue nuove espressioni artistiche e culturali.²² Il confronto con i tanti lavori afferenti a questo campo di studi è stato certamente determinante nello sviluppo del mio lavoro. Gli *Arab Cultural Studies* si configurano come un ambito di ricerca in cui vengono riconsiderate le categorie dicotomiche relative alla cultura (alta/bassa, colta/popolare, moderna/tradizionale), in particolare alla luce dei nuovi media, e in cui si mettono in discussione la presunta autonomia e l'impermeabilità dei settori disciplinari tradizionalmente interessati alle espressioni culturali del mondo arabo. Al tempo stesso, anche accademici afferenti a diverse discipline si interessano sempre più all'arte e alla cultura, ritenendoli non più aspetti accessori, ma dimensioni cruciali dei processi politici. Il culturale, e in particolar modo la "cultura popolare", tenendo conto di tutte le ambiguità e gli usi molteplici di tale definizione,²³ diventa così una lente attraverso la quale riconsiderare la categoria della modernità nelle società

¹⁹ In particolare dagli scritti su cultura e letteratura nazional-popolare, folklore e senso comune, Gramsci, 2001; Gramsci 1971.

²⁰ Cfr. Hall 1988.

²¹ In cui è sempre maggiore la presenza di "segni crescenti del capitalismo e la visibile espansione di nuovi spazi in cui, la cultura, come sistema di significati, è creata, contestata e performata", Matar 2012: p. 123.

²² In tempi più recenti, hanno contribuito all'espansione di questo campo alcuni importanti lavori che muovono da un approccio derivante dalla scuola di Pierre Bourdieu, come Jacquemond - Lang 2019; Jacquemond - Lagrange 2020.

²³ Cfr. Armbrust 2000; El Hamamsy - Soliman 2013; Jacquemond - Lagrange 2020.

arabe;²⁴ esaminare la formazione dell'identità nazionale;²⁵ indagare in maniera trasversale e intersezionale questioni di classe, di etnia, di genere; e considerare "il 'culturale' come terreno per fare politica o per confrontarsi con il 'politico'".²⁶

La mia comprensione della categoria del popolare, delle sue diverse sfumature, accezioni e utilizzi, si è anche arricchita dalla lettura di studi demo-etno-antropologici italiani, in particolare di stampo gramsciano, oltre che dagli scritti dello stesso Gramsci, su temi quali il folklore, il canto sociale e la letteratura nazionale.²⁷

Il presente studio ha come punto di partenza la cultura in quanto "luogo cruciale dell'impegno politico, benché non in maniera necessariamente statica o resistente, e sempre agendo in articolazione con più ampie forze sociali, processi politici, e modalità di differenza, in modi fluidi e variabili in una vasta gamma di sedi istituzionali".²⁸ Il campo culturale del post-indipendenza è quindi indagato in quanto "teatro nel quale le varie cause, politiche e ideologiche, entrano in rapporto le une con le altre",²⁹ un'arena in cui si articolano i diversi progetti per la costruzione o il mantenimento dell'egemonia. Esso è considerato terreno cruciale ai processi di "moralizzazione" e "ri-educazione" del popolo,³⁰ e attraversato da un "doppio movimento di contenimento e resistenza".³¹

La canzone impegnata è frutto del lavoro culturale della sinistra radicale tunisina, della riflessione e dell'attivismo politico, intellettuale ma anche artistico dei suoi militanti, convinti che la trasformazione della società in senso progressista, la costruzione di un mondo e di un uomo nuovi in senso marxiano, non potessero prescindere da una radicale trasformazione della cultura del popolo. Questo lavoro culturale contro-egemonico³² era portato avanti in luoghi che rappresentavano i pilastri del

²⁴ Sabry 2010.

²⁵ Il rapporto tra cultura popolare/di massa e costruzione della "nationhood" è stato studiato soprattutto in relazione all'Egitto, per esempio Armbrust 1996.

²⁶ Matar 2012: p. 125.

²⁷ In particolare Cirese 1973, 1976, 1977.

²⁸ Stein – Swedenburg 2005: p. 9.

²⁹ Said 1998: p. 9.

³⁰ Hall 2006: p. 53.

³¹ Ibid.

³² Per "contro-egemonia", un concetto di derivazione gramsciana (ma mai esplicitato negli scritti di Gramsci), si intenderebbe in questo senso "non un assalto diretto e violento all'ordine stabilito, ma un graduale processo di disarticolazione e riarticolazione, una 'guerra di posizione' nelle 'fortezze' e nelle 'trincee' della società civile".

progetto di costruzione dello Stato-nazione: l'università, il sindacato, i centri culturali, i cine-club, i licei. In momenti di scarsa agibilità politica, questi spazi rappresentavano un rifugio,³³ o un campo di "sostituzione"³⁴ per la continuazione dell'attività militante.

In questo lavoro si cercherà di dimostrare come l'utilizzo di strumenti teorici marxiani e in particolare gramsciani sia stato fondamentale per il lavoro culturale dei militanti tunisini, i quali utilizzavano strumenti "popolari" quali la canzone (ma anche i film, il teatro) per portare avanti un più ampio progetto di cambiamento sociale e politico. Ci si soffermerà sull'utilizzo della categoria di "popolare", sulle ambiguità e sulle problematiche che tale concetto presentava anche nel dibattito interno alla sinistra tunisina. Si cercherà, nel corso del libro, di far emergere i legami tra la canzone impegnata e il patrimonio della poesia popolare resistenziale e anticoloniale, e di guardare a come questo aspetto si intersecava con la "questione regionale". La continuità di politiche neocoloniali nello sfruttamento delle risorse e nella marginalizzazione socio-economica di alcuni territori sono infatti temi centrali della canzone impegnata tunisina.

Questa ricerca ha tenuto conto della ricca tradizione di studi sulla musica di protesta e rivoluzionaria in contesti storici e geografici disparati, afferenti a settori disciplinari diversi come la storia culturale, gli studi culturali, l'etnomusicologia, gli studi letterari. Questi lavori fanno luce sulla capacità della musica in contesti rivoluzionari e di protesta di "contribuire a modellare e articolare desideri e aspirazioni emergenti" di cambiamento sociale;³⁵ di costituire momenti di "social performance" e di "identificazione attiva"³⁶ a una collettività resistente, sia essa politica o nazionale; di "rinforzare il sistema di valori" e "promuovere coesione e solidarietà" tra i membri di un gruppo politico, e allo stesso tempo di "suscitare supporto o simpatia" all'esterno di esso.³⁷ Integrando diversi approcci e utilizzando diversi metodi (sebbene tralasciando l'aspetto musicologico che richiederebbe un altro tipo di competenze) il mio lavoro guarda alla canzone nelle sue molteplici funzioni: essa è analizzata in

Le forme esistenti di egemonia sarebbero dunque "esposte, approfondite, manipolate, trasformate e convertite attraverso processi materiali e culturali di riarticolazione contro-egemonica", Chalcraft - Noorani 2007: p. 11.

³³ Cfr. Zeghidi 1997, per quanto riguarda il sindacato.

³⁴ Cfr. Camau - Geisser 2003, per quanto riguarda l'università, e Kréfa 2016, per il campo culturale.

³⁵ Valassopoulos - Said Mostafa 2014: p. 638.

³⁶ McDonald 2013.

³⁷ Denisoff 1968: p. 229.

quanto testo e contro-narrazione, ma anche in quanto pratica e strumento di lotta e di educazione popolare.

Pensare la canzone impegnata in quanto pratica³⁸ consente di guardare allo stesso tempo e come intimamente legati da un lato al contenuto dei versi, alle immagini poetiche, alle scelte linguistiche, alla narrazione degli eventi; dall'altro alle circostanze e al contesto in cui esse vengono create, alle modalità di produzione e diffusione, all'organizzazione dei concerti e agli spazi in cui essi hanno luogo, agli attori politici e culturali coinvolti, alla ricezione da parte del pubblico e al rapporto con le istituzioni. Ciò consente inoltre di osservare il modo in cui l'oggetto di ricerca sia stato e sia tuttora pensato, creato, utilizzato e anche teorizzato dai suoi proponenti nel corso del tempo. E al netto delle sfumature negli approcci e dei ripensamenti "da adulti" di alcuni (ripensamenti forse dovuti tanto alle sconfitte quanto alla nostalgia e all'insoddisfazione del presente), la canzone impegnata è concepita come portatrice di un messaggio e di uno scopo: definita dai suoi protagonisti come "strumento di lotta", mezzo di "educazione popolare", "arma di resistenza".

I testi delle canzoni impegnate lasciano emergere le linee ideologiche, il discorso e le aspirazioni su cui si articolava l'opposizione politica al regime postcoloniale. L'analisi della canzone impegnata ci interessa in questo senso come espressione di una certa *structure of feeling*, una "struttura del sentire"³⁹ "emergente"⁴⁰ e in conflitto con il sentire espresso dalla cultura dominante. La canzone è quindi una delle espressioni estetiche di una controcultura, determinata da una crisi di egemonia a livello nazionale, oltre che da una crisi ideologica all'interno della regione araba, e che si interseca alle correnti globali di contestazione politica e culturale.

Le canzoni impegnate hanno assolto anche a un ruolo documentaristico e memoriale: registrando eventi minori della storia del paese, preservando le storie dei martiri, degli sconfitti, degli umili, esaltandone le lotte, ma anche tratteggiando scene delle loro vite quotidiane, questo repertorio è parte integrante di un contro-archivio o di un archivio minore, che si contrappone alla narrazione ufficiale della nazione. La canzone è dunque narrazione, intesa, per dirla con Said, come strumento utilizzato dai popoli per affermare "la loro identità e l'esistenza della loro storia."⁴¹ Sebbene Said guardi in particolare alle narrazioni dei popoli colonizzati e al nesso tra cultura e imperialismo, il "potere di narrare, o di impedire ad

³⁸ Cfr. Toss 2012, sulla canzone sociale come "pratica sociale".

³⁹ Williams 1979a.

⁴⁰ Williams 1979b.

⁴¹ Said 1998: p. 9.

altre narrative di formarsi e di emergere”⁴² è centrale anche nel processo di costruzione nazionale. La canzone impegnata tunisina è quindi un mezzo per articolare una narrazione dissidente della Tunisia postcoloniale, e che al tempo stesso si propaga attraverso la vasta rete di enti, istituzioni e tecnologie messe in campo dal regime.

Le rivolte/rivoluzioni iniziate nel 2010-11, il ruolo dei giovani, dei social media e delle nuove tecnologie, la creazione, la mediatizzazione e spesso la commodificazione⁴³ di una nuova arte rivoluzionaria, hanno reso sempre più urgenti nuovi approcci teorici per indagare le relazioni tra cultura e potere, la politica economica dell’arte, o lo spazio pubblico. Diversi lavori si sono concentrati sul caso tunisino, primo tra i paesi arabi a sollevarsi e a decapitare una lunga e soffocante dittatura, suscitando grande interesse sia mediatico che accademico. Questi studi si sono focalizzati in particolare sulle espressioni artistiche underground e contestatarie sviluppatasi nell’ultima fase del regime benalista e nel post-rivoluzione. In particolare, il rap si è affermato come espressione artistica per eccellenza della gioventù rivoluzionaria tunisina e araba più in generale.⁴⁴ Meno frequenti sono invece gli studi in lingue europee sulle espressioni culturali e artistiche di protesta durante i regimi di Bourguiba e Ben Ali, nonostante la statura e il ruolo storico di cineasti o di uomini e donne di teatro impegnati.⁴⁵ La canzone impegnata tunisina in particolare è pressoché inesplorata dalla letteratura accademica: alcuni sporadici articoli in arabo e in inglese l’hanno trattata in maniera collaterale, per dare una retrospettiva alla canzone alternativa odierna, o per dar conto di singole esperienze.⁴⁶ Per il presente studio è stata quindi fondamentale la consultazione di materiali non pubblicati e di pubblicazioni non accademiche, come si vedrà nel prossimo paragrafo.

In questi anni, diversi studi hanno contribuito a scardinare l’idea della cosiddetta “primavera araba” come evento improvviso, come il

⁴² Ibid.

⁴³ Cfr. Abaza 2013; Demerdash 2012.

⁴⁴ Alcuni esempi: Gana 2012; Bouzouita 2013; Saidani 2017; Barone 2019.

⁴⁵ Cfr. Ben Farhat 2008; Benaglia 1998; Caillé 2020.

⁴⁶ al-Masmūdi 2019 tratta gli sviluppi della canzone impegnata dopo il 2011; Gana 2013 fa riferimento alla scena in un articolo focalizzato sul rap post-2011; Omri tratta in maniera collaterale la canzone impegnata in uno studio sul lavoro culturale dell’unione sindacale UGTT (2017) e in un quadro più generale sulla cultura impegnata pre-2011 (2012); nel 2020 è apparso un articolo sul gruppo di Gafsa Awlād al-Manājim (Chamekh 2020); nel 2021 sono stati pubblicati due miei articoli sul tema, in particolare sul legame tra lavoro culturale e estetica popolare (Carnevale 2021a) e sulla memoria culturale della sinistra (Carnevale 2021b).

sorprendente risveglio di popoli arabi fino ad allora passivi, e della Tunisia benalista in particolare come “una società inerte e piuttosto soddisfatta del proprio destino”.⁴⁷ Questa visione spesso predominante nel dibattito pubblico e anche accademico rischia infatti di distorcere la lettura di processi storici e di oscurare la preesistenza e la perseveranza nelle società arabe di esperienze politiche e culturali impegnate, e la continuità tra nuove e vecchie pratiche culturali resistenziali. Per porre l’accento su questa continuità faccio mio il concetto di “*repertoire of resistance*” così come utilizzato da Charles Tripp.⁴⁸ Pensare ai simboli e alle espressioni culturali come facenti parte di un repertorio resistenziale consente di guardare ai legami che l’arte della *thawrat al-karāma*⁴⁹ intrattiene con le pratiche culturali del passato e, ormai, del presente, di questa nuova fase autoritaria. Di questo repertorio, da cui i militanti continuano ad attingere, fanno parte le canzoni impegnate insieme ad altre espressioni, simboli e pratiche che continuano a essere recuperate, rielaborate, riadattare, riattivate. In quanto “forme simboliche di resistenza”, le canzoni contribuirebbero allora “a creare una potente mnemotecnica per la memoria collettiva”,⁵⁰ a “rappresentare e anche a dare concretezza a forme di esperienza collettiva e di identità”,⁵¹ a “dare sostanza alla politica del conflitto [*contentious politics*]”.⁵²

L’oggetto di questo libro è quindi un’espressione culturale di protesta e alternativa. Tuttavia, piuttosto che insistere sull’alterità e l’autonomia della controcultura, la ricerca vuole mettere in luce le relazioni e le tensioni che intercorrono tra cultura dissidente e istituzioni. Si intende guardare alle sovrapposizioni, alle negoziazioni e alle selezioni che producono lo scarto storicamente determinato e quindi mai fisso, tra cultura ufficiale o alta, e controcultura o cultura popolare, e sull’utilizzo politico e contingente, sia esso egemonico o contro-egemonico, del fatto culturale. Il rapporto tra autorità e cultura di protesta non si riduce a una dinamica di repressione/resistenza; esso comprende dinamiche di marginalizzazione e concessione, di controllo e condiscendenza. Focalizzarsi sull’aspetto puramente resistenziale rischierebbe di sottovalutare il ruolo dello Stato nella produzione e circolazione della cultura, e la complessità delle relazioni tra Stato, società civile e attori culturali. Secondo Dina Matar, sono

⁴⁷ Hibou – Khiari 2011: p. 30.

⁴⁸ Tripp 2013.

⁴⁹ La “rivoluzione della dignità” del 2010-11, così definita dai tunisini.

⁵⁰ Tripp 2013: p. 259.

⁵¹ Id.: p. 260.

⁵² Id.: p. 261.

“legami dinamici e cangianti” quelli tra lo “Stato quale sistema di potere radicato in pratiche discorsive, e la cultura, intesa come un terreno cruciale per la lotta per il potere”.⁵³ Legami che andrebbero indagati guardando al loro sviluppo nel corso del tempo e alla loro formazione “all’interno e all’esterno di ‘genealogie’”:⁵⁴ delle storie degli Stati-nazione, delle religioni, delle formazioni di classe, e così via. Questo studio ha l’ambizione di restituire la complessità di tali legami e della storia che la determina.

4. *Archivi, canzoni, storie orali*

Come già in parte delineato, questo lavoro combina metodi e fonti riconducibili a campi disciplinari differenti. Si è visto come gli studi culturali e postcoloniali e il pensiero gramsciano costituiscano strumenti teorici imprescindibili per indagare l’oggetto e lo spazio culturale in esame. Questo approccio fa da cornice interpretativa a uno studio che si configura –per fonti, struttura e obiettivi—come uno studio di carattere storico-culturale e per certi aspetti letterario nell’ambito (di per sé ibrido) dell’arabistica. Ricostruendo la storia della canzone impegnata tunisina si ricostruiscono le storie personali e collettive dei suoi protagonisti. Seguendo queste piste poco o per nulla esplorate ci si fa strada attraverso la più ampia storia culturale e politica della Tunisia post-coloniale, illuminandone, si spera, nuovi aspetti, e aprendo nuove prospettive.

La canzone impegnata tunisina, come si è già affermato in precedenza, non è stata oggetto di studi accademici, né in arabo né nelle lingue occidentali, e solo sporadici articoli ne hanno dato conto. Per ricostruire la sua storia è stato quindi necessario avvalersi di fonti disparate, archivi anche privati e non convenzionali, e soprattutto testimonianze orali. La ricerca sul campo è stata quindi dirimente e ha occupato una parte importante del mio percorso di dottorato, circa un anno e mezzo, tra il 2017 e il 2019. Un periodo, va sottolineato, ancora caratterizzato da una libertà accademica, politica e di espressione senza precedenti nel paese, al netto di dinamiche repressive e linee rosse permanenti –spesso presenti d’altronde anche in contesti democratici più consolidati. Essa si è svolta principalmente a Tunisi, con spostamenti e soggiorni brevi in varie regioni del paese.

Oltre che al reperimento di fonti primarie, il lungo soggiorno a Tunisi è stato importante anche ai fini della consultazione di letteratura secondaria, presenti in particolar modo -ma non solo- alla Bibliothèque

⁵³ Matar 2012: p. 124.

⁵⁴ Ibid.

Nationale de Tunis e alla biblioteca dell'IRMC. L'indagine e la ricostruzione del contesto politico e socio-culturale che ha favorito l'emergere della controcultura nella Tunisia postcoloniale è un aspetto centrale del lavoro. A tal fine si è fatto ricorso alla vasta letteratura (in larga parte francofona) sulla storia politica e sociale della Tunisia contemporanea e agli studi di sociologia e scienza politica riguardanti il contesto autoritario tunisino: in particolar modo agli studi sulla formazione ideologica dello Stato-nazione bourguibista, e a quelli sui movimenti e sulle organizzazioni politiche e sociali (partiti, sindacato, movimento studentesco, associazionismo) che hanno avuto un ruolo di contestazione al regime. Per una ricostruzione e un'analisi delle politiche culturali ed educative della Tunisia post-indipendenza, aspetto cruciale della mia indagine ma poco indagato dalla letteratura accademica, *l'Annuaire de l'Afrique du Nord* si è rivelata una risorsa indispensabile. Le analisi, i rapporti e, in particolare, le "cronache culturali" (che tuttavia si diradano a partire dagli anni Ottanta) qui contenute mi hanno aiutato a comprendere l'andamento della vita culturale e artistica in Tunisia, l'attuazione e l'effetto delle politiche educative e culturali del post-indipendenza. Qui si possono anche trovare riferimenti, seppure sparsi e radi, alle esperienze controculturali, compresa la canzone impegnata.

Per quanto riguarda nello specifico la scena della canzone impegnata, oltre ai riferimenti che possiamo trovare in Omri (2012; 2017), Gana (2013), al-Masmūdi (2019) e Chamekh (2020), è da segnalare il volume di tipo memorialistico, pubblicato dalla fondazione Temimi *Al-ughniya al-multazima bi-Tūnis wa-makānatiḥā fī al-dhākirā al-waṭaniyya*.⁵⁵ È stato inoltre interessante consultare due tesi di laurea rinvenute una alla Bibliothèque Nationale, l'altra all'Institut Supérieur de Musique di Tunisi. Di ambito rispettivamente sociologico e musicologico,⁵⁶ esse offrono alcuni elementi su questa scena musicale, le sue caratteristiche formali e i suoi esponenti.

Al di là di queste, le fonti scritte relative alla canzone impegnata sono per lo più limitate alla stampa locale, francofona e arabofona. La consultazione di quotidiani e riviste dell'epoca, disponibili presso il Centre de

⁵⁵ Temimi 2018.

⁵⁶ Scritte in due periodi molto distanti tra loro: Nūyūy 2012, scritta dopo la rivoluzione, dedica uno spazio rilevante alla canzone di stampo islamico e al significato di arte impegnata nell'islam; al-Hidār 1991, scritta in pieno cambiamento di regime, non cita gli islamisti. Nessuna delle due tesi offre un'analisi dei testi, sebbene il lavoro di al-Hidār ne includa molti in appendice. In entrambi i lavori comunque non è approfondito il contesto storico e politico.

Documentation Nationale di Tunisi, è stata fondamentale per tracciare la presenza della canzone impegnata nella vita culturale del periodo in questione. Come si vedrà più avanti, sebbene sia stata una corrente piuttosto marginale, la canzone impegnata ha fatto apparizione in festival e manifestazioni culturali, ed essa ha talvolta suscitato l'attenzione della stampa locale. Testimonianze della canzone impegnata si trovano sulle pagine culturali di giornali voce dell'opposizione quali *al-Tariq al-jadid*, organo del Parti Communiste Tunisien (PCT) e promotore di due edizioni (1981 e 1982) di un festival culturale, o ancora *al-Ra'y*, diretto da uno dei cofondatori della Ligue Tunisienne des Droits de l'Homme (LTDH); ma anche da quotidiani e riviste mainstream e filo-governative come *Les Temps* o *Dialogue*, su cui ad esempio si trovano testimonianze delle partecipazioni di artisti impegnati a festival e manifestazioni culturali. Riviste online e blog sono stati una risorsa altrettanto valida: con il revival della canzone impegnata dopo il 2011, molti frammenti di questa storia sono emersi in rete.

Internet è stata una risorsa indispensabile soprattutto per quanto riguarda l'accesso al materiale sonoro e audiovisivo. Internet e i social media hanno avuto un ruolo decisivo nella circolazione di musica indipendente, alternativa e di protesta già nel primo decennio degli anni Duemila grazie anche all'utilizzo di tecnologie che riuscivano a eludere la stretta censura informatica del regime di Ben Ali.⁵⁷ Con la caduta della dittatura e la conquista di una libertà di espressione mai sperimentata prima nel paese, la produzione e la diffusione di musica alternativa e contestataria si è rapidamente moltiplicata e ha raggiunto ampi strati della popolazione. Anche la vecchia *chanson engagée* ha beneficiato di questo clima e i suoi esponenti o promotori hanno compreso la potenzialità di social media e piattaforme digitali nel dare visibilità a questa produzione musicale: in particolare Facebook e YouTube, oltre a qualche blog e piattaforma amatoriale.⁵⁸ Musicisti e fan hanno caricato su questi nuovi archivi digitali, per quanto fluidi e imprecisi, una mole importante di registrazioni audio e video: esibizioni recenti filmate con smartphone o videocamere, ma anche vecchie registrazioni riconvertite in file audio-visivi digitali, insieme a foto d'epoca, testi di canzoni, commenti e ricordi personali.

⁵⁷ Gordner 2016.

⁵⁸ In particolare, il sito moultaka.net, purtroppo non più accessibile, creato da un fan tunisino della canzone impegnata araba, ha costituito un vastissimo archivio di canzoni impegnate tunisine (e arabe). Purtroppo mancano informazioni quali anno, autore, data di registrazione, e così via.

Questo spazio digitale è stato il principale archivio da cui è stato possibile reperire le canzoni oggetto di questa ricerca.

Un'altra importante risorsa è rappresentata poi dagli archivi digitali personali di alcuni artisti che hanno condiviso i propri hard-disk, o che mi hanno fornito cd prodotti in piccole case discografiche locali ma non più disponibili sul mercato. È stato possibile catalogare circa 270 titoli composti tra gli anni Settanta e i primi anni Novanta, e più di venti tra interpreti, cantautori, gruppi musicali, anche se alcune esperienze hanno avuto vita molto breve e non hanno lasciato tracce sonore. Da questo corposo catalogo sono stati selezionati e tradotti cinquanta brani facenti parte del repertorio di quindici gruppi/interpreti; essi costituiscono il corpus utilizzato per questo lavoro, presentato in appendice; i link ai videoclip di queste e altre canzoni citate nel corso del libro e disponibili in rete sono invece riportati nella sezione "Bibliografia e fonti". La maggior parte dei testi delle canzoni mi è stata fornita dagli stessi autori o interpreti; alcuni sono stati reperiti sulle piattaforme online già menzionate. I titoli, gli autori, e, ove possibile, la data di composizione, sono stati verificati con gli interpreti nel corso delle interviste, spesso sono stati discussi i testi stessi.

La selezione delle canzoni incluse nel corpus è avvenuta secondo uno o più dei seguenti criteri: canzoni citate e discusse dagli intervistati, dunque considerate rilevanti da essi perché parlano di un argomento giudicato importante, o perché sono particolarmente popolari e note; sono più volte condivise e commentate sui social media; sono riproposte nei concerti di questi ultimi anni; fanno emergere particolari pratiche politiche o estetiche; sono significative nel modo in cui fanno emergere linee ideologiche; trattano argomenti, tematiche o eventi storici rilevanti e significativi ai fini della ricerca. Le canzoni sono esaminate in quanto testi poetici (non si svolgerà dunque un'analisi musicologica), se ne analizzeranno il contenuto, le immagini, il discorso ideologico e politico che esse supportano.

Le interviste sono state indispensabili non solo per il reperimento delle canzoni. Attraverso le testimonianze è stato possibile accedere a informazioni, ricostruire eventi e comprenderne il significato individuale e collettivo. La rete stessa di persone intervistate si è creata man mano durante la ricerca sul campo, proprio attraverso le informazioni ottenute grazie a queste conversazioni. Le interviste sono state condotte principalmente tra il 2018 e il 2019, ma la conversazione è rimasta aperta con molti dei miei interlocutori nel corso degli anni, per chiarimenti, reperimento di materiale, aggiornamenti e così via. L'elenco degli intervistati è riportato nella sezione "Bibliografia e fonti".

Le interviste hanno coinvolto quarantacinque persone: si tratta di musicisti e interpreti, poeti, militanti ed ex-militanti, sindacalisti e attivisti culturali. La maggior parte di queste persone fanno parte della generazione su cui questo lavoro si focalizza e di cui si è parlato all'inizio di questa introduzione. Occorre fornire alcuni elementi aggiuntivi rispetto al profilo sociologico degli individui afferenti a questo gruppo. L'età media del gruppo si colloca intorno ai sessant'anni. Sono in prevalenza uomini, la componente maschile essendo maggioritaria sulla scena musicale impegnata degli anni Settanta-Ottanta. Hanno un livello medio o alto di istruzione. Sono principalmente persone che lavorano (o hanno lavorato, prima del pensionamento) come dipendenti pubblici (maestri, professori, funzionari statali); nel gruppo vi sono anche professionisti (ingegneri) e alcuni operai; in alcuni casi il reddito deriva dall'attività artistica o culturale.

Guardando retrospettivamente alla mia ricerca, posso notare che le caratteristiche del mio "target", combinate al contesto politico favorevole e a un oggetto di ricerca inusuale e al tempo stesso carico di un forte significato emotivo, hanno reso agevole il contatto e il dialogo con i miei interlocutori. Questi sono militanti e attivisti più o meno navigati, non propriamente artisti di successo ma comunque persone che hanno calcato palchi, sostenuto le loro idee in pubblico, elaborato e magari scritto delle loro esperienze. Soprattutto sono persone con moltissima voglia di raccontare le proprie storie, anche (o a maggior ragione) a una ricercatrice straniera, o meglio, italiana: una simpatia verso l'Italia veniva spesso espressa e l'affinità culturale tra i due paesi mediterranei veniva spesso evidenziata durante le conversazioni. Sono persone appartenenti a una generazione che ha conosciuto frontiere meno impermeabili di quelle che oggi respingono in mare i più giovani, che ha avuto orizzonti di vita più ottimistici. Tutti questi fattori hanno fatto sì che raramente il mio lavoro abbia incontrato ostacoli, reticenze o difficoltà. Anzi, spesso il tema della mia ricerca veniva accolto con gioioso stupore, talvolta compiaciuto, talvolta divertito; e il mio lavoro visto come una forma di impegno.

Questo corpus di interviste include poi alcune testimonianze di attori di una generazione successiva: figli/e, studenti, lavoratori della cultura, artisti e attivisti. Queste testimonianze sono state importanti poiché mi hanno offerto una prospettiva diversa dalla quale guardare alle esperienze del passato, e spunti di riflessione interessanti.

Le interviste si sono svolte nella maggior parte dei casi in francese; alcune volte in arabo (tra la variante tunisina e lo standard); a volte in un'alternanza delle due lingue; in un caso, in italiano. Si tratta di interviste condotte in maniera semi-strutturata e che a volte hanno preso la forma di conversazioni piuttosto libere, seppure indirizzando l'interlocutore

verso determinate tematiche. Queste modalità mi sono sembrate le più efficaci poiché, soprattutto in una fase preliminare, non avendo a disposizione molte fonti attraverso le quali ricostruire la storia della canzone impegnata, le testimonianze suggerivano piste, offrivano indizi, tracciavano man mano un'immagine più limpida e coerente. Col tempo mi rendo conto che la maggior parte delle volte, senza il bisogno di sollecitazioni specifiche, queste storie orali riproducevano medesimi pattern narrativi, si concentravano sulle stesse tematiche e sugli stessi episodi, arrivavano a simili valutazioni e conclusioni.

Le testimonianze orali hanno rafforzato l'idea della canzone impegnata come spazio condiviso di preservazione e riproduzione di una memoria collettiva. Dalle testimonianze non solo è stato possibile ricostruire una storia culturale non presente nella storiografia del paese; prendendo in prestito le parole di Alessandro Portelli, questi racconti ci informano soprattutto su ciò che gli eventi “hanno voluto dire per chi li ha vissuti e li racconta, non solo su ciò che le persone hanno fatto, ma su ciò che volevano fare, che credevano di fare, che credono di aver fatto; sulle motivazioni, sui ripensamenti, sui giudizi e le razionalizzazioni”.⁵⁹ Anche laddove i racconti presentino degli “errori”, nonostante siano a volte inattendibili (anzi, come scrive Portelli, “diversamente attendibili”) e sempre di parte, essi seguono delle strategie immaginarie guidate da interessi e desideri, e ci dicono molto sul “funzionamento attivo della memoria collettiva”.⁶⁰ Dall'insieme delle testimonianze individuali fuoriesce dunque un racconto collettivo piuttosto coerente che conferma come la memoria collettiva si sia consolidata su determinati schemi narrativi funzionali ad affermare un'identità (politica) collettiva e una particolare versione della storia.⁶¹

Le letture sulla storia orale e sulla memoria culturale hanno dunque inciso sul mio modo di *leggere* le fonti primarie, ovvero i testi delle canzoni, le testimonianze, le foto e i video degli archivi personali, ma anche le riproposizioni odierne, ovvero i festival, i dibattiti, le commemorazioni, i club musicali per ragazzi, in cui la canzone impegnata è oggi ancora presente e protagonista, oggetto di riflessione, strumento celebrativo, veicolo di preservazione e trasmissione di memoria collettiva. Nonostante questa non sia una ricerca etnografica, e nonostante essa si focalizzi sulla canzone impegnata di un periodo storico del passato, il prolungato periodo di ricerca sul campo mi ha dato modo di sperimentare

⁵⁹ Portelli 2007: p. 12.

⁶⁰ Id.: p. 57.

⁶¹ Il ruolo della canzone nella memoria culturale della sinistra tunisina è al centro del mio articolo “Recording another History” 2021b.

l'osservazione partecipante, di partecipare e assistere a manifestazioni politiche e culturali, club musicali, prove ed esibizioni di vecchi e nuovi gruppi impegnati, e di avere interazioni ripetute -anche al di fuori del setting dell'intervista— con alcuni degli artisti e attivisti della scena. Ciò mi ha fornito ulteriori e decisivi elementi di comprensione, in particolare mi ha permesso di capire come la canzone impegnata sia ancora oggi un tramite e uno spazio di memoria culturale. Dalla sua costruzione, preservazione e trasmissione di questa memoria dipende l'identità collettiva di un determinato gruppo sociale; attraverso di essa il gruppo delinea le sue caratteristiche, fonda il suo passato, organizza la sua esperienza.⁶² In quest'ottica, dunque, la canzone impegnata è vista anche come uno spazio memoriale, che tiene unito e coeso il gruppo, e che performata, soprattutto in occasioni celebrative e commemorative, ne riattualizza l'esperienza del passato, dà un senso al presente, e costruisce prospettive e orizzonti futuri.

5. *Struttura del libro*

A questa prima parte introduttiva e metodologica seguono quattro capitoli. Il primo capitolo traccia una storia politica della Tunisia dall'indipendenza all'arrivo di Ben Ali al potere, focalizzandosi sulla costruzione dello Stato-nazione, sull'ideologia che lo ha plasmato, sulle politiche culturali ed educative, e sui movimenti di contestazione al regime. Questa ricostruzione è necessaria perché mi permette di collocare l'oggetto della mia analisi all'interno di un preciso contesto storico, politico e socio-culturale, di analizzarlo a partire dalle condizioni che hanno favorito l'emergere e lo sviluppo di una controcultura in regime autoritario e postcoloniale. Il secondo capitolo si propone quindi di analizzare dall'interno, attraverso le fonti orali e documentali, le condizioni ideologiche e materiali di questa rottura e dei processi politico-culturali che ne derivano: gli spazi di socializzazione politica ed educativi; il lavoro culturale delle diverse anime e organizzazioni della sinistra; le idee e le influenze che nutrono questo lavoro e che danno vita e modellano la scena della canzone impegnata; il rapporto con l'autorità. La canzone impegnata è qui una pratica, uno strumento e un prodotto del lavoro culturale. I capitoli terzo e quarto si occupano più nel dettaglio della canzone impegnata in quanto corpus di testi i quali, con una propria estetica, con un proprio linguaggio, con i propri temi e figure ricorrenti, esprimono la "struttura del sentire" dell'opposizione al regime, le sue (diverse) linee ideologiche, la propria rilettura della storia del paese. Si analizzano i testi delle canzoni e si dà

⁶² Cfr. Candau 2002; Assmann 1997.

spazio alle storie particolari dei singoli gruppi e artisti, al loro orientamento ideologico, al contesto geografico e sociale da cui essi provengono. Nel terzo capitolo si indagano in particolare le dimensioni e le influenze nazionali e transnazionali della canzone, dai poeti nazionali tunisini alle influenze provenienti dall'Europa, alla canzone di protesta araba. Nel quarto, si fa luce da una parte sulla dimensione regionale e sulla "geografia della protesta" che si delinea dalle canzoni impegnate, sui temi legati al territorio e al "popolare"; dall'altra sul ruolo della canzone in quanto traccia di un contro-archivio della storia nazionale. Attraverso un approccio che cerca di coniugare diversi metodi e strumenti di ricerca, il volume si propone quindi di indagare l'oggetto della canzone impegnata in quanto testo e contro-narrazione, pratica sociale e strumento politico.

CAPITOLO 1

LA TUNISIA DALL'INDIPENDENZA AL "CAMBIAMENTO": STATO, CULTURA NAZIONALE, CONTESTAZIONE (1956-1992)

1.1. *Le origini dell'autoritarismo: disequilibri regionali, divisioni sociali e conflitti politici all'alba dell'indipendenza*

La letteratura sulla formazione del moderno Stato-nazione tunisino guarda al conflitto Bourguiba-Ben Youssef come evento di condensazione e cristallizzazione delle principali caratteristiche della Tunisia contemporanea. La lotta per la direzione del partito nazionalista Neo-Destour e quindi per il controllo del futuro Stato indipendente, che vide opporsi i due leader del movimento nazionalista tunisino, Habib Bourguiba e Salah Ben Youssef, è stata definita "matrice del regime autoritario della Tunisia indipendente";¹ una "sfida" che "ha contribuito a modellare il carattere autoritario del regime tunisino fino a oggi";² una "*fitna* (discordia)", una "scissione traumatizzante che diventa uno dei fondamenti del nuovo Stato e, di conseguenza, della nazione stessa".³ Ancora:

L'accesso all'indipendenza è corrisposto a una vera implosione del sistema d'azione neo-destouriano sotto l'effetto di un'esacerbazione delle divisioni sociali e dei disaccordi politici. Esso ha visto l'affrontarsi di due coalizioni, personificate dai due leader del Neo-Destour, Habib Bourguiba e Salah Ben Youssef. L'indipendenza e con essa l'autoritarismo sono scaturiti da questa frattura e dal suo riassorbimento mediante l'uso della forza. L'espressione "violenza fondatrice" ha assunto in questa circostanza il suo pieno significato.⁴

Bourguiba e Ben Youssef erano rappresentanti delle due ali opposte del Neo-Destour, il partito alla guida del movimento indipendentista tunisino, fondato nel 1934 in seguito alla scissione interna al partito Destour.⁵ Il Neo-Destour, la cui voce si esprimeva sulle pagine de *L'action*

¹ Chouikha – Gobe 2015: p. 12.

² Entelis 2004: p. 230.

³ Pierrepont-De Cock 2004: p. 33.

⁴ Camau – Geisser 2003: p. 115.

⁵ *Ḥizb al-ḥurr al-dustūrī al-tūnisī* (Parti Libéral Constitutionnel tunisien), noto come Destour, fondato nel 1920.

tunisienne, giornale fondato da Bourguiba nel 1932, radicalizzava il discorso nazionalista e rompeva con il tradizionalismo del vecchio partito. La rivalità tra i co-fondatori e principali esponenti del partito, risoltasi con la violenza e l'annientamento fisico della corrente youssefista, è assunta come conflitto tra due progetti politici, sociali e culturali profondamente divergenti per il nuovo Stato indipendente.

La distinta provenienza geografica di Bourguiba e Ben Youssef è presentata dalla storiografia così come dalla narrazione comune come elemento indicativo dei divergenti percorsi politico-ideologici da essi intrapresi, ed emblematica della configurazione sociale delle due fazioni che si contesero la direzione della Tunisia indipendente. Il conflitto tra i due leader ribadisce e allo stesso tempo cementifica una rappresentazione del paese che affonda le sue radici in epoca coloniale, nelle profonde trasformazioni apportate dall'economia coloniale:⁶ un paese geograficamente, sociologicamente e culturalmente diviso tra Nord, ovvero una Tunisia "utile" rappresentata da una "altamente civilizzata costa",⁷ e Sud, o meglio un "*arrière-pays*", che si estende dalle montagne del Nord Ovest alle steppe e al deserto delle regioni interne e meridionali.

Nato nella cittadina costiera di Monastir nel 1903, Habib Bourguiba è l'archetipo della piccola borghesia saheliana che saprà sfruttare il capitale culturale acquisito durante il protettorato francese. Dal Sahel, regione costiera nord-orientale, proviene difatti la maggior parte della nuova élite sviluppatasi in epoca coloniale. Di famiglia modesta, ultimo di una numerosa prole, Bourguiba è come molti dei suoi alleati un prodotto del sistema scolastico moderno e bilingue del collegio Sadiki e del liceo Carnot, fondati a Tunisi verso la fine del XIX secolo. Grazie a una borsa di studio il giovane Bourguiba prosegue i suoi studi a Parigi, dove consegue una laurea in giurisprudenza. Nel 1927 rientra in Tunisia; qui si avvia all'esercizio dell'avvocatura e alla militanza nel movimento nazionalista. Profondamente influenzato dai valori e dalla cultura francesi, e allo stesso tempo fine conoscitore della lingua e della cultura araba e tunisina, Bourguiba sviluppa un discorso che integra gli elementi identitari della tradizione arabo-islamica e nazionale in una visione modernista e laica di uno Stato e di una società proiettati sull'Occidente europeo. Il discorso bourguibista convince tutte quelle categorie professionali integrate nell'economia e nell'ordine coloniale: liberi professionisti, parte della piccola borghesia, impiegati, operai; e trova un forte e decisivo alleato nell'UGTT, che, fondata nel 1946 da Farhat Hached (1914-1952), aveva emancipato

⁶ Cfr. Rigg 2025.

⁷ Moore 1965: p. 15.

il sindacalismo tunisino dalla confederazione del lavoro francese, di stampo comunista. La giovane organizzazione sindacale riesce sin da subito a convogliare la massa dei lavoratori tunisini nel movimento nazionalista e a diventare uno dei principali fautori dell'indipendenza.

All'indomani dell'indipendenza, nell'entusiasmo per il "successo" dell'"efficiente" regime bourguibista nel guidare il popolo tunisino verso una "società moderna",⁸ Clement Henry Moore individua nella popolazione costiera più che in quella *baldī* ("cittadina", costituita dai commercianti, gli artigiani, e i funzionari della capitale), "l'asse di una nazione moderna e integrata che emerge dall'impatto con la situazione coloniale". Le "caratteristiche tradizionali" di questa regione spiegherebbero "la grande capacità della Tunisia di adattarsi alle nuove idee e problemi del mondo moderno".⁹ I piccoli agricoltori della costa, aperti alle influenze provenienti dal Mediterraneo, raggruppati in villaggi socialmente omogenei e solidali, e pervasi dall'"etica del guadagno" costituirebbero per Moore il nascente "terzo Stato" tunisino, una "genuina classe media".¹⁰ Questa analisi accredita la narrazione bourguibista dell'epoca, calco di quella coloniale, di una frattura tra una Tunisia produttiva, ben avviata sul cammino della modernità e del progresso; e una "Tunisia altra",¹¹ un mondo arcaico situato in regioni remote e arretrate, abitate da popolazioni nomadi tenacemente legate ai valori tribali. L'obiettivo esplicito del presidente Bourguiba è quindi quello di debellare la cultura beduina e il carattere "atavicamente anarchico" e "sovversivo"¹² di queste popolazioni, e "aiutarle a raggiungere il popolo tunisino nel cammino verso il progresso", obiettivo che va perseguito con "un lavoro di spiegazione" ma anche, ove necessario, con la forza.¹³

Nel contesto sviluppatista degli anni Sessanta, per gli osservatori stranieri Bourguiba è quindi "una sorta di archetipo di *successful leadership*" e la Tunisia "sinonimo di modernizzazione, di razionalità e di giusta misura,

⁸ "Tunisia's ruling Neo-Destour Party has achieved possibly the most effective regime in the Afro-Asian world for leading its people toward a modern society", Moore 1965: p.8. Già nelle primissime righe dell'introduzione Moore definiva la politica tunisina come "one of the most successful illustrations to date of a politics of modernization based upon a single mass party", p.1.

⁹ Id.: p. 15.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Bras 2004.

¹² Id.

¹³ Estratto di un discorso di Bourguiba del 1958 citato in Bras 2004: p. 303.

in opposizione alla maggior parte degli altri regimi del "Terzo Mondo".¹⁴ Il progetto vincente della leadership bourguibista è una sintesi tra la volontà di modernizzazione e la preservazione di una tradizione arabo-islamica moderata, una sintesi giunta dopo aver lottato, come sostiene il *père blanc* Michel Lelong, "su due fronti: contro i nostalgici della 'Gloria degli Antenati' così come contro i partigiani della 'francesizzazione'".¹⁵

È della "Tunisia altra" che invece Salah Ben Youssef diventa in qualche modo rappresentante, incarnando la resistenza al progetto modernista e filo-occidentale di Bourguiba. Nato nel 1907 a Midoun, nell'isola di Gerba, nel Sud della Tunisia, Ben Youssef è discendente di una ricca famiglia di commercianti vicina all'aristocrazia beilicale. Portavoce di un discorso indipendentista che si ispira al panarabismo e al nasserismo, anti-occidentale e ancorato alla tradizione arabo-islamica, questi saprà conquistare da una parte l'élite religiosa formatasi alla moschea al-Zaytuna, i grandi proprietari terrieri e i commercianti, dall'altra le popolazioni rurali dell'hinterland. Le tribù delle steppe e delle regioni montuose si erano già rese protagoniste delle rivolte del 1864 e del 1881 contro il sistema beilicale, contro l'ingerenza e poi l'occupazione europea, anticipando il futuro movimento nazionalista.¹⁶ Negli anni Cinquanta queste danno vita alla lotta armata dei *fellaga*, i guerriglieri che battendosi contro l'esercito francese nelle regioni militarmente occupate danno un grande contributo al conseguimento dell'indipendenza.¹⁷ Facendo leva sui temi della solidarietà e dell'unità araba e forte del recente trionfo della rivoluzione egiziana, il discorso di Ben Youssef condensa "le aspirazioni e le proteste di tutti i gruppi o fazioni che, in un modo o in un altro, vedevano nella direzione bourguibista del Neo-Destour una minaccia per il radicamento arabo e islamico della *polité* tunisina".¹⁸ Il conflitto tra i due leader dell'indipendentismo tunisino è visto quindi come un confronto "tra due storie, due narrazioni sull'identità politica, le quali manipolavano, ognuna a suo modo, gli elementi della tradizione arabo-islamica".¹⁹

Bisogna comunque precisare che le solidarietà regionali e l'opposizione città-campagna non sono da sole sufficienti a spiegare il gioco di

¹⁴ Camau – Geisser 2003: p. 155.

¹⁵ Lelong 1968: p. 22. Per un confronto sul ruolo di "mediazione" e guida dell'élite nazionalista *middle-class* in contesto indipendentista e post-coloniale si vedano Fawzi 2017; Chatterjee 1993.

¹⁶ Cfr. Sraieb 1987; Martin 2003.

¹⁷ Camau – Geisser 2003: p. 138-139.

¹⁸ Id.: p. 142-143.

¹⁹ Camau – Geisser 2003: p. 142.

alleanze all'una o all'altra delle fazioni bourguibista e youssefista; e che, malgrado la rappresentazione marcatamente dicotomica, le due ale del Neo-Destour condividevano una medesima base ideologica sostanzialmente laica, positivista e populista, e la stessa ambizione di mostrare all'Occidente l'immagine di una Tunisia "giovane, moderna e rispettabile".²⁰ Tuttavia, è innegabile che questa ripartizione della Tunisia su coordinate geografiche e mentali opposte costituisce la base di una narrazione (contesa) della lotta anticoloniale e della costruzione dello Stato indipendente. Una narrazione che resta cruciale lungo tutta la storia contemporanea del paese e che continua oggi a produrre discorso e azione politica.²¹

L'occasione per risolvere il conflitto tra i due leader che si erano alternati alla guida della lotta independentista è data dall'ottenimento dell'autonomia, accordata dal governo francese nel 1955. Mentre Bourguiba, ritornato nel paese dopo tre anni di esilio, si mostra soddisfatto delle convenzioni siglate, Ben Youssef si oppone risolutamente all'accordo e rivendica la piena e immediata indipendenza. Il congresso del Neo-Destour del 1955 dà ragione all'avvocato di Monastir, che gode del fondamentale sostegno della direzione dell'UGTT. L'ala panaraba è quindi marginalizzata, e il movimento youssefista diventa oggetto di una feroce repressione, attuata con l'appoggio dell'esercito francese, mentre Ben Youssef riesce a fuggire al Cairo per scampare all'arresto. Agli occhi della potenza coloniale Bourguiba fuoriesce da questo conflitto interno come garante dell'ordine e della stabilità del paese. Inoltre, il pericolo youssefista offre a Bourguiba un pretesto per invocare l'accelerazione del processo di liberazione nazionale, e il 20 marzo 1956 la Francia è costretta a riconoscere la proclamazione d'indipendenza. Bourguiba è eletto a capo dell'Assemblea Costituente e nominato primo ministro dal monarca Lamine Bey.

L'anno successivo, il 25 luglio 1957 anche il beilicato è finalmente destituito. Viene instaurato un regime repubblicano con a capo il presidente Habib Bourguiba, che diventa detentore dei poteri legislativo ed esecutivo. La Costituzione, promulgata il 1° giugno 1959, sancisce di fatto il monopolio dello Stato tunisino da parte del "Combattente Supremo" e del

²⁰ Cfr. Zghal 1980: p. 51.

²¹ Le disparità territoriali sono state secondo molti osservatori alla base della "rivoluzione della dignità", partita dalle regioni centrali, rurali e impoverite, come Sidi Bouzid, Kasserine, Gafsa (cfr. Ayeub 2011; Elloumi 2013); e sono poi state il fulcro della campagna presidenziale di Kais Saied salito al potere nel 2019 con l'obiettivo dichiarato di perseguire gli obiettivi rivoluzionari traditi dalle élite (cfr. Lakhil 2022).

suo partito, il Neo-Destour, che da “partito *al* potere” diventa “partito *del* potere, un partito-Stato subordinato ai governanti e al loro leader ormai indiscusso”.²²

1.2. *Lo Stato-Bourguiba: riformismo autoritario, corporativismo e unità nazionale*

All'indomani dell'indipendenza il nuovo Stato tunisino non poteva ancora dirsi pacificato. Alcune frange di seguaci di Salah Ben Youssef –anziani leader *fellaga*, ufficiali dell'esercito, sostenitori del panarabismo— si rendono protagonisti di due tentativi di colpo di stato, nel 1958 e nel 1962. Centinaia di congiurati sono condannati a morte, alcuni dei quali vengono giustiziati, accusati di aver pianificato l'assassinio di Habib Bourguiba e dei suoi collaboratori. Il clima di insicurezza e l'ossessione del complotto danno occasione all'élite al potere di serrare i ranghi; qualunque tipo di opposizione politica viene a questo punto assimilata alla cosiddetta “sedizione youssefista” e dunque soppressa.²³ Oltre all'annientamento dei panarabisti e dei *fellaga*, nel gennaio del 1963 viene messo al bando l'unico partito d'opposizione ancora esistente, il Partito Comunista Tunisino, fondato nel 1934, benché questo non rappresenti che una debole e moderata opposizione. Il suo organo di stampa *al-Ṭalī'a* (L'avanguardia) e il suo mensile *Tribune du Progrès* vengono soppressi.²⁴

Sin dagli albori dell'indipendenza si profilava dunque il carattere autoritario del regime di Bourguiba. Il “complotto youssefista” era portato ad esempio di come fossero ancora presenti nella società tunisina “reminiscenze dell'anziano anarchismo tribale o fazioso che è esso stesso un insieme di invidia morbosa, di bassezza e puerilità di spirito, di calcoli vili e interessi personali”.²⁵ La società tunisina era, secondo il suo leader, ancora troppo fragile per una piena democrazia. Similmente a ciò che accadeva in altri contesti post-coloniali nella regione, per recuperare lo scarto tra la Tunisia e i paesi sviluppati Bourguiba imponeva un progetto politico che sacrificava la libertà e il pluralismo in nome del progresso.²⁶ Il “despotismo illuminato”²⁷ di Bourguiba si proponeva innanzitutto di

²² Chouikha – Gobe 2015: p. 16-17.

²³ Camau – Geisser 2003: p. 149-150.

²⁴ Melfa 2019: p. 33.

²⁵ Ben Achour 1987.

²⁶ Entelis 2004 ; cfr. Dirèche - Dusserre – Znaien 2023.

²⁷ “*Despotisme éclairé*” è una definizione data, tra gli altri, da Habib Kazdaghli, intervista con l'autrice, Manouba, 15/5/2019.

“rifare i sentimenti e le sensibilità”²⁸ del popolo tunisino: una profonda “riforma delle mentalità”²⁹ era infatti imprescindibile dalla realizzazione della piena indipendenza, dall'edificazione di uno Stato-nazione moderno, dallo sviluppo sociale ed economico del paese. Su queste basi si legittimava il “riformismo autoritario”³⁰ della prima fase del regime bourguibista, dove lo Stato, plasmato e impersonificato dal suo leader indiscusso, è investito dalla missione prioritaria del “risanamento morale” della nazione.³¹ Il personalismo dello Stato bourguibista impone dunque i nuovi valori a un popolo ritenuto non ancora maturo per la democrazia, “sperando che un giorno la società li faccia suoi”.³²

Il riformismo bourguibista si impiantava su una lunga tradizione nazionale: da Khayr al-Din a Mohamed Ali El Hammi e Tahar Haddad,³³ i predecessori del Combattente Supremo erano i fautori di un riformismo che conciliava valori islamici, laicità e modernismo, considerato all'avanguardia in contesto arabo-islamico nel campo dell'istruzione, dei diritti civili e dell'emancipazione femminile.³⁴ L'identità nazionale, la *tunisianité*, promossa da Bourguiba non era scevra di elementi della tradizione arabo-islamica: la Costituzione del 1959 garantiva la libertà religiosa, ma allo stesso tempo riaffermava l'islam quale religione di Stato, e indicava l'appartenenza alla religione musulmana quale prerequisito di eleggibilità alla presidenza della Repubblica. Tuttavia, la sfera religiosa era subordinata allo Stato e gli elementi religiosi erano mobilitati in senso nazionalista, al servizio dello Stato moderno e secolare, e integrati al discorso modernista, laico e filo-occidentale che proiettava il paese in una dimensione “mediterranea”, rivolta più all'Europa che all'Oriente islamico.

Già nel 1956 Bourguiba fa istituire il nuovo codice di famiglia che abolisce la poligamia, sostituisce il ripudio unilaterale con l'istituzione del divorzio, stabilisce l'età minima per il matrimonio, e riforma in parte il diritto di successione. L'anno seguente è avviata una riforma del sistema

²⁸ Ben Achour 1987

²⁹ Ibid.

³⁰ Chouikha – Gobe 2015: p. 16-17.

³¹ Ben Achour 1987.

³² Larif-Béatrix 1987.

³³ Khayr al-Din Pasha (1820-1890) statista, considerato il principale riformatore ottomano-tunisino, fu primo ministro della Tunisia dal 1873 al 1877; Mohamed Ali (1890-1928) è considerato il padre del sindacalismo tunisino. Tahar Haddad (1899-1935), di formazione zaytuniana, nazionalista, sindacalista, è ricordato soprattutto per il suo forte sostegno all'emancipazione delle donne.

³⁴ Cfr. Hibou 2009.

fondario, che mina sia le istituzioni religiose, tramite l'abolizione dei beni *habūs* (terre inalienabili destinate alle opere pie), sia il sistema tribale, tramite l'abolizione delle terre collettive. La secolarizzazione dello Stato interessa anche il sistema giudiziario, con la scomparsa delle giurisdizioni diversificate per ebrei e musulmani. L'istruzione riveste poi un ruolo di fondamentale importanza nella formazione del nuovo Stato: viene istituita la scuola pubblica e l'insegnamento primario di massa in tutto il paese, e sono abolite le scuole coraniche; nel 1960 nasce l'Università di Tunisi, mentre l'antica istituzione religiosa al-Zaytuna viene riconvertita in facoltà di teologia.

Sul piano economico, la prima fase del regime Bourguibista è interessata dalla nazionalizzazione delle infrastrutture, dei servizi, dei settori bancario e minerario, che fino ad allora erano stati gestiti da compagnie francesi. L'adozione di una politica di stampo socialista diventa più decisa a partire dagli anni Sessanta, con la nomina dell'ex-dirigente sindacale Ahmed Ben Salah al Ministero dell'Economia Nazionale, nel 1961. Nel 1964 il Neo-Destour cambia nome in Parti Socialiste Destourien (PSD) e aderisce all'internazionale socialista. Sempre in quest'anno viene avviata l'espropriazione e nazionalizzazione delle terre appartenenti ai cittadini stranieri. Un sistema di tipo cooperativo, che partendo dal settore agricolo avrebbe dovuto estendersi agli altri settori dell'economia nazionale, è progettato e avviato dal ministro Ben Salah, eponimo della fase socialista della Tunisia indipendente.³⁵

Il cosiddetto "socialismo destouriano" che caratterizzava la Tunisia del post-indipendenza, rifiutava l'analisi marxista e si basava piuttosto su una visione inglobante e omogeneizzante dello Stato. Fondato sul principio di unità nazionale sorto dal discorso nazionalista e anticoloniale, l'idea di Stato-nazione promosso da Bourguiba non ammetteva antagonismi di classe: questi dovevano essere superati a favore del "potenziale unitario di una comunità di credo, di lingua, di costumi e di condizioni di vita".³⁶ I principi di cooperazione e conciliazione degli interessi venivano perseguiti attraverso una serie di organizzazioni nazionali assoggettate al controllo dello Stato. L'UGTT, la più potente organizzazione di massa del paese, protagonista della lotta di liberazione nazionale, è messa sotto la tutela dello Stato nei primi anni dell'indipendenza. Vengono poi create o consolidate organizzazioni professionali quali l'Union Tunisienne de l'Industrie, du Commerce et de l'Artisanat (UTICA) e l'Union Nationale des Agriculteurs Tunisiens (UNAT); associazioni giovanili come la

³⁵ Entelis 2004: p. 231-232.

³⁶ Camau – Geisser 2003: p. 120.

Jeunesse destourienne, la Jeunesse scolaire, gli Scouts musulmani; l'Union Nationale de la Femme Tunisienne, fondato nel 1956; e l'Union Générale des Etudiants de Tunisie (UGET), fondato nel 1952. Quest'ultima in particolare costituirà un'importante fucina di militanti nazionalisti e sarà bacino dell'élite politica e intellettuale del post-indipendenza. Si instaura così un "corporativismo di Stato", o "corporativismo autoritario",³⁷ nel quale il partito – diventato unico nel 1963 e le varie "associazioni satelliti", sotto la tutela dello Stato, hanno il compito di inquadrare la totalità della nazione e di far sì che tutte le divisioni esistenti nel corpo sociale siano superate dalla solidarietà nazionale.³⁸

La riforma delle mentalità che lo Stato-Bourguiba si impegna a implementare per guidare il popolo tunisino verso la modernità e il progresso si dispiega dunque attraverso le diverse istituzioni e organizzazioni nazionali che operano su tutto il territorio della repubblica, e che svolgono una funzione educativa, di persuasione e sensibilizzazione al servizio del discorso etico dello Stato.³⁹ L'unità è uno dei principi cardine su cui si basa l'azione educativa e riformatrice dello Stato. Nonostante la relativa omogeneità del territorio (confini ben definiti già in epoca pre-coloniale), della popolazione (religione musulmana largamente maggioritaria, soprattutto in seguito all'emigrazione di massa di ebrei e coloni italiani e francesi), e linguistica (i berberofoni sono una piccola minoranza) permangono infatti delle importanti divisioni culturali, sociali ed economiche. Divisioni intollerabili per il "Padre della Nazione". Che in seguito, orgoglioso del compimento della sua missione, dichiarerà: "Da una polvere di individui, da un magma di tribù, di sotto-tribù, tutti piegati sotto il giogo della rassegnazione e del fatalismo, io ho fatto un popolo di cittadini, una nazione".⁴⁰

1.3. *La cultura sotto tutela. Democratizzazione e controllo della sfera educativa e culturale*

Se la riforma delle mentalità è considerata requisito essenziale per l'edificazione di una nazione moderna e indipendente, è naturale che istruzione e cultura siano interessi prioritari dell'azione di governo. Non solo bisognava infondere un sentimento nazionalista in seno a una popolazione che aveva subito settantacinque anni di protettorato francese,

³⁷ Chouikha – Gobe 2015: p. 20.

³⁸ Pierrepont-De Cock 2004: p. 34.

³⁹ Ben Achour 1987.

⁴⁰ Estratto di un discorso del 1973, citato in Chabchoub 2014: p.117.

ancora fortemente legata alle solidarietà tribali o regionali, e la cui élite intellettuale, formata in ambienti francofoni, era incapace di interpretare le reali aspirazioni della gente comune; bisognava pure colmare il profondo dislivello culturale ed educativo esistente tra le diverse classi sociali e le diverse aree del paese. Scuole e università statali, enti pubblici, associazioni culturali nazionali, vengono istituite per operare capillarmente sul territorio nazionale, con il compito di omogeneizzare ed “elevare moralmente e intellettualmente”⁴¹ la società tunisina. Esse rispondono alla necessità di edificare una cultura nazionale, istituzionalizzarla, integrare la “specificità” (*khuṣūṣiyya*)⁴² culturale e artistica tunisina nel progetto modernista e nel programma di sviluppo economico del nuovo Stato indipendente.

SCUOLA E UNIVERSITÀ

La riforma della scuola è una delle prime azioni del nuovo governo. Essa è affidata nel 1958 al segretario di Stato all'Istruzione Mahmoud Messadi (ex-segretario generale dell'UGTT, 1948-1953). L'obiettivo principale della riforma è la diffusione dell'istruzione primaria di massa in tutto il paese. Il tasso di analfabetismo all'indomani dell'indipendenza superava infatti l'80%, mentre il tasso di scolarizzazione primaria era di soli 41,3% per i ragazzi e 16% per le ragazze. L'azione del governo ha un risultato immediato notevole: in un decennio il tasso di scolarizzazione è triplicato e arriva al 75% (85% per i ragazzi e 55% per le ragazze). La priorità data dal regime all'Istruzione nazionale è tale che il budget a essa riservato rappresenta il 25% della spesa pubblica, secondo solo a quello per l'Economia.⁴³ Bisogna inoltre unificare e nazionalizzare il sistema educativo, un progetto che deve fare i conti, tra le altre cose, con la diglossia, retaggio della presenza coloniale francese. Una graduale arabizzazione del sistema scolastico viene dunque avviata: l'arabo classico diventa preponderante nell'insegnamento primario, mentre il bilinguismo resta il sistema privilegiato dell'insegnamento secondario, sul modello del Collegio Sadiki. Le discipline artistiche sono fortemente incoraggiate: l'educazione artistica è introdotta nei curricula scolastici, mentre i liceali

⁴¹ Ben Achour 1987.

⁴² Cfr. Djedidi 1974; Nakhli 2016. Si noti che il concetto di *khuṣūṣiyya* è altrettanto importante nel coevo dibattito sull'applicazione del marxismo nelle società musulmane, in particolare in Anouar Abdel-Malek, cfr. Melfa 2019: p. 96.

⁴³ Chouikha – Gobe 2015: p. 19.

si impegnano in attività teatrali, musicali, e di critica cinematografica. Le scuole coraniche vengono abolite.⁴⁴

Per quanto riguarda l'insegnamento superiore, agli albori dell'indipendenza il paese è sprovvisto di un sistema universitario nazionale. Migliaia di borse di studio vengono quindi messe a disposizione dei giovani tunisini che possono così recarsi in Europa, e soprattutto in Francia, per proseguire gli studi. L'Università di Tunisi viene ufficialmente istituita nel 1960, sulle basi del già esistente Institut des Hautes Etudes. Lo sviluppo dell'insegnamento superiore è una priorità dell'azione di governo che ha un urgente bisogno di formare quadri indigeni capaci di dirigere il paese dopo decenni di protettorato francese.⁴⁵ Nel quadro del programma di unificazione e secolarizzazione dell'istruzione nazionale viene fortemente ridimensionato il ruolo della moschea al-Zaytuna di Tunisi quale centro politico-religioso e di studi islamici; le sue sezioni di insegnamento secondario vengono integrate nel sistema educativo nazionale e il suo ciclo superiore viene integrato nella nascente Università di Tunisi come facoltà di Teologia e Scienze religiose.⁴⁶ La capitale resta unica sede di istituti universitari superiori fino agli anni Settanta, quando viene avviata una lenta decentralizzazione dell'insegnamento superiore. Nel 1970 viene creato il primo campus universitario, afferente all'Università di Tunisi, in un'area adiacente a quello che è oggi il quartiere Manar. Nel 1980 viene creato il campus di Manouba, in un'area periurbana a nord-ovest di Tunisi. Alla fine degli anni Ottanta vi sono sei università nel paese, di cui quattro a Tunisi, una a Sousse-Monastir, e una a Sfax.⁴⁷

POLITICHE CULTURALI

L'azione educativa si estende ben al di là del dominio della scuola e dell'università. Nel post-indipendenza l'arte è strumento privilegiato per la costruzione di una coscienza nazionale ed elemento centrale dell'educazione popolare.⁴⁸ Le politiche culturali perseguite durante la prima Repubblica sono ispirate al modello francese promosso da André Malraux, primo ministro della Cultura francese dal 1959 al 1969. Lo "Stato provvidenza" ha la responsabilità di democratizzare la cultura e di renderla motore principale per lo sviluppo e il miglioramento delle condizioni di vita

⁴⁴ Lelong 1968.

⁴⁵ Granai - Fanton 1965.

⁴⁶ Lelong 1968: p. 23.

⁴⁷ Dhaher 2009.

⁴⁸ Mbarek Rais 2018: p. 51.

sia materiali che morali dell'essere umano. Lo Stato interviene in modo diretto e capillare nell'organizzare, produrre e diffondere la cultura e le arti.

Un ruolo fondamentale nella promozione e nello sviluppo di una cultura nazionale in Tunisia è svolto dal Segretariato di Stato per gli Affari Culturali e l'Informazione, creato nel 1961 (dal 1970 la sua funzione viene ricoperta da due differenti ministeri, degli Affari Culturali e dell'Informazione). I primi due decenni di politiche culturali del regime bourguibista sono plasmati dalla figura di Chedly Klibi: militante molto vicino a Bourguiba, primo segretario di Stato incaricato agli Affari Culturali (1961-1969), poi ministro degli Affari Culturali (1971-1973 e 1976-1978) e ministro dell'Informazione (1978-1979), Klibi dà un grande impulso alla vita culturale del paese. A lui va il merito di aver largamente contribuito a facilitare l'accesso alla cultura per ampie fasce della popolazione tunisina. Per Klibi, l'accesso alla cultura è una questione di giustizia sociale,⁴⁹ ma anche condizione imprescindibile del progresso: la promozione e la formazione dell'uomo sono necessarie affinché questi partecipi “efficacemente allo sviluppo sociale ed economico” della nazione.⁵⁰ Un “vasto programma di alfabetizzazione e di istruzione delle masse popolari” viene messo in atto attraverso lo Institut de l'enseignement des adultes, coinvolgendo anche il partito, l'associazione delle donne e della gioventù, la radio e la televisione nazionali.⁵¹

Ma la missione principale del dipartimento è quello di tutelare e promuovere il patrimonio storico e archeologico, il teatro, le arti e la letteratura nazionali, seguendo i principi fondamentali di “democratizzazione della cultura, 'rinazionalizzazione' della cultura e decentralizzazione della cultura”.⁵² Viene istituita un'ampia rete di comitati culturali incaricati della programmazione culturale a livello nazionale e locale. In tutto il paese sono edificati teatri, musei, biblioteche, ma soprattutto le *maisons de la culture* (ne vengono create due al centro di Tunisi) e le *maisons du peuple* (sparse in tutto il paese), centri culturali dove si svolgono rassegne cinematografiche, mostre, spettacoli teatrali e musicali, e dove vengono organizzati laboratori artistici e cine-club per ragazzi. Questi luoghi promuovono il patrimonio artistico e musicale tradizionale, e al tempo stesso

⁴⁹ Id.: p. 52.

⁵⁰ Saïd 1970: p. 26.

⁵¹ Ibid. Si veda a riguardo anche Dirèche – Dusserre – Znaïen 2023, sui tre paesi del Maghreb francofono.

⁵² Saïd 1970: p. 35.

espongono la popolazione tunisina alla “cultura universale”, ovvero alle arti provenienti dall'Europa e dal mondo.

Altrettanto importante in questo senso è l'istituzione dei festival. Delle manifestazioni culturali locali hanno luogo durante la stagione estiva in tutte le regioni del paese. Inoltre, nel primo decennio del post-indipendenza sono inaugurati i più importanti festival internazionali del paese, ancora oggi appuntamenti imprescindibili del panorama culturale nazionale. Nel 1964 è istituito il Festival Internazionale di Cartagine, che si svolge nella zona costiera nei pressi della capitale; dedicato alla danza, al teatro e alla musica, esso ha negli anni consacrato artisti locali e al tempo stesso fatto conoscere al pubblico tunisino artisti di fama internazionale. Nello stesso anno è creato anche il Festival Internazionale di Hammamet, nella rinomata località turistica del Cap Bon, dedicato alla musica.⁵³ Ancora nel 1964, l'Associazione Tunisina dei Cineasti Amatori lancia il Festival Internazionale del Film Amatoriale di Kelibia (FIFAK), nel piccolo villaggio costiero, sempre nel Cap Bon. Nel 1966, sempre sotto l'egida di Chedli Klibi, vengono lanciate le Giornate Cinematografiche di Cartagine (JCC), primo festival cinematografico internazionale nel mondo arabo e nel continente africano, ideato dal regista Tahar Cheriaa e dedicato al cinema arabo e africano.

L'edificazione di una cultura nazionale passa poi dalla fondazione o potenziamento di enti e associazioni quali il Teatro municipale di Tunisi, fondato nel 1902 ma riformato negli anni Sessanta dall'uomo di teatro Aly Ben Ayed;⁵⁴ la Troupe nazionale delle arti popolari e l'Orchestra sinfonica tunisina, create rispettivamente nel 1962 e nel 1969 dal musicologo Salah El Mahdi; la Maison Tunisienne de l'Édition; e la Radiodiffusion-télévision tunisienne, lanciata nel 1964 sotto la direzione di Mohammed Mzali.

LA PAROLA DEL LEADER

La televisione e la radio sono anch'esse considerate strumenti educativi di massa. Mezzo tecnologico di recente installazione nel paese, la televisione è accessibile alle masse anche grazie ai centri culturali che ne sono forniti e che organizzano corsi di alfabetizzazione attraverso supporti audiovisivi.⁵⁵ L'ente di Radiodiffusione e Televisione Tunisina ha inoltre permesso la diffusione massiva e capillare della parola, nonché del volto del presidente Bourguiba. La parola orale del leader è in effetti

⁵³ Mbarek Rais 2018: p. 109-117.

⁵⁴ Granai – Fanton 1965: p. 227.

⁵⁵ Saïd 1970: p. 28-29.

anch'essa vero e proprio strumento di “educazione popolare e di elevazione del livello morale e intellettuale delle masse”,⁵⁶ un “mezzo per irri-gare il popolo tunisino di un sentimento nazionale necessario all'edificazione dello Stato”.⁵⁷ Oltre che attraverso l'istruzione formale e le arti, la trasformazione del popolo tunisino deve avvenire anche attraverso l'evoluzione dei costumi e degli aspetti comportamentali del cittadino e della cittadina. I discorsi di Bourguiba, molti dei quali rimasti impressi nella memoria collettiva dei tunisini, mirano a trasformare la mentalità del “suo” popolo, a sradicare abitudini e credenze considerate arcaiche e ostacolo alla modernità, a instillare al loro posto nuovi valori, e a promuovere pratiche quotidiane che meglio si addicono ai cittadini e alle cittadine di uno Stato moderno. Bourguiba si esprime dunque su tutti gli aspetti della vita quotidiana: dalla religiosità, che rimane un valore nazionale ma che deve essere confinata alla sfera privata; all'abbigliamento, che deve seguire il modello dell'Occidente respingendone al tempo stesso gli eccessi;⁵⁸ all'igiene personale; al ruolo della donna e della famiglia.

Il verbo bourguibista è dunque un discorso normativo che si serve però di un linguaggio vivace, colorito, sovversivo, reso ancora più efficace dal talento teatrale del presidente. “Il primo, andò al popolo, gli parlò direttamente nella sua lingua, per educarlo, organizzarlo, fare di lui l'artigiano del suo proprio destino”:⁵⁹ è così che il presidente parla di sé. Se lo scopo principale dei discorsi di Bourguiba è quello di educare e sensibilizzare, è necessario un linguaggio accessibile per tutti, che possa parlare ai cuori di ognuno: “Il linguaggio del cuore è indispensabile, penetra fin nel profondo della coscienza”.⁶⁰ Egli privilegia quindi un linguaggio che mescola l'arabo classico con il vernacolo tunisino, capace di coinvolgere l'ascoltatore e al tempo stesso comunicare rigore e veridicità.⁶¹ Forte della sua formazione bilingue, abile oratore sia in arabo classico che in francese, e capace di sfruttare sia l'autorità tradizionale che l'aura del moderno intellettuale conferite dall'una e dall'altra cultura,⁶² è però con il dialetto che Bourguiba conquista una grande popolarità presso le masse,

⁵⁶ Ben Achour 1987.

⁵⁷ Pierrepont-De Cock 2004: p. 34.

⁵⁸ Bleuchot 1967: p. 404.

⁵⁹ Citato in Ben Achour 1987.

⁶⁰ Discorso di Bourguiba del 1962 citato in Pierrepont-De Cock 2004: p. 34.

⁶¹ Ibid.

⁶² Camau – Geisser 2003: p. 127.

ergendosi a Padre della Nazione, a “epopea esemplare capace di ispirare la condotta di una nazione”.⁶³

RISVOLTI CRITICI

Per Habib Bourguiba la cultura, in tutte le sue declinazioni, è un “affare di Stato”. Essa riempie “una funzione ideologica, al contempo di legittimazione politica e di mobilitazione delle élites. Essa è ugualmente un fattore indispensabile di riconoscimento della specificità identitaria tunisina”,⁶⁴ nonché “terreno di solidarietà e consenso sociale”.⁶⁵ Nonostante gli indubbi successi del regime di Bourguiba sul piano educativo e sociale e, di conseguenza, il grande consenso popolare durante il primo decennio della sua presidenza, non tardano però a emergere le criticità di politiche culturali (o di acculturazione)⁶⁶ calate dall'alto, da un'autorità centrale e totalizzante.

La decentralizzazione culturale, tra i principi fondamentali delle politiche Klibi, non ha l'effetto sperato: si traduce con il tentativo di impiantare il modello culturale del “centro” nelle “regioni”; mentre permane una sproporzione tra il budget dedicato ai grandi eventi della capitale e delle città turistiche, e quello investito nelle attività culturali delle regioni e delle aree periferiche. Il desiderio di omogeneizzazione e modernità di Bourguiba si scontra quindi con una realtà eterogenea. Ai nuovi valori promossi attraverso la cultura e presentati come necessari all'emancipazione, non sempre corrispondono delle adeguate strutture sociali ed economiche, non sempre essi sono consoni alle reali necessità e condizioni della popolazione, soprattutto in contesto rurale. Se l'arte è presentata come strumento essenziale allo sviluppo personale e sociale, se i costumi occidentali vengono valorizzati a discapito dei modi di vita tradizionali, vi è ancora larga parte della popolazione che fa fatica a soddisfare i bisogni più elementari, tantomeno ad adattarsi a un nuovo ed estraneo stile di vita.⁶⁷ Il tentativo di omogeneizzare la società secondo modelli non sempre replicabili mette in risalto le grandi disparità regionali, culturali e di classe presenti, e genera frustrazione, denigrazione di sé, della propria identità, delle proprie origini, e imbarazzo verso tradizioni e stili di vita non conformi al modello culturale promosso. La riconversione di

⁶³ Pierrepont-De Cock 2004: p.35.

⁶⁴ Mbarek Rais 2018: p. 47.

⁶⁵ Id : p. 49.

⁶⁶ Cfr. Djedidi 1974: p. 19-27.

⁶⁷ Id. p. 21.

antichi insediamenti berberi in siti turistici, la collocazione degli usi e costumi rurali e beduini nei musei delle arti e dei mestieri tradizionali, la commodificazione della cultura popolare in folklore, se da una parte inglobano l'eredità popolare nel patrimonio culturale nazionale dall'altra ne ribadiscono e ne istituzionalizzano la definitiva alterità rispetto a una moderna e genuina *tunisianité*.⁶⁸

Un'altra problematica relativa alla "iper-statalizzazione"⁶⁹ della cultura è quella della libertà di creazione e di espressione. Se è vero che le politiche del post-indipendenza hanno velocemente democratizzato l'accesso alla cultura e all'istruzione, esse hanno anche fatto emergere una volontà di controllo e monopolio da parte dello Stato. Inoltre, la democratizzazione del campo culturale ed educativo non corrisponde ad una democratizzazione del campo politico, che resta monopolizzato dal partito unico e dall'élite intellettuale vicina al presidente della Repubblica. Le aspirazioni di una gioventù istruita sempre più numerosa, ricettiva alle novità culturali, artistiche e intellettuali provenienti dal resto del mondo, si scontrano presto con un regime che rifiuta ogni forma di conflitto, se non di confronto. Negli spazi di riflessione critica concessi, e anzi incoraggiati dallo Stato, soprattutto durante il ministero Klibi, ricordato come uomo di larghe vedute, emergono le voci discordanti di una gioventù che inizia a prendere le distanze dall'ideologia dominante. Le criticità relative alla gioventù sono anche dovute a un radicale aumento del tasso di scolarizzazione, che non corrisponde però a un'adeguata offerta lavorativa per i neo-diplomati e i neo-laureati.⁷⁰

È dunque questo distacco tra un campo culturale ed educativo radicalmente allargato e trasformato, e delle strutture sociali ed economiche in ritardo rispetto alle aspettative della popolazione, che metterà in crisi l'egemonia politica e culturale di Bourguiba. Un distacco che darà luogo all'emergere di una controcultura giovanile, in un momento in cui anche in tanti altri paesi del mondo, dall'Europa, alle Americhe, alla Cina, si assiste a movimenti di contestazione e rivoluzioni politiche e culturali.

1.4. *Il fallimento del socialismo destouriano e l'avvio di una politica economica liberista*

L'abbandono del progetto di collettivizzazione dell'agricoltura segna la fine delle politiche economiche socialiste del post-indipendenza,

⁶⁸ Sul concetto di *tunisianité* in campo artistico si veda Nakhli 2016.

⁶⁹ Mbarek Rais 2018: p. 51.

⁷⁰ Lelong 1968: p. 44.

nonché la fine dell'“*âge d'or* del riformismo di Stato”.⁷¹ Il sistema, messo a punto dal ministro dell'Economia e dello Sviluppo Ahmed Ben Salah e avviato nel 1963 nel Nord del paese sulle terre confiscate ai coloni francesi e nazionalizzate, non aveva infatti dato i risultati sperati in termini di produzione. Esso aveva provocato il malcontento sia dei piccoli agricoltori, che venivano inglobati nel sistema di cooperative, che dei grandi proprietari terrieri, i quali temevano di essere espropriati delle proprie terre. Nel 1969, la decisione di estendere il sistema cooperativo all'intero settore agricolo, nonché al commercio, provoca manifestazioni di protesta e forti tensioni sociali. Di fronte a tale situazione Bourguiba decide di mettere fine al progetto. Tutte le responsabilità del fallimento sono fatte ricadere su Ben Salah, che nel 1969 viene sospeso dalle sue funzioni, arrestato e condannato a dieci anni di lavori forzati.⁷²

La crisi provocata dal fallimento delle politiche di Ben Salah rifletteva anche una crisi più strettamente politica, esacerbata dalla malattia di Bourguiba, che lo obbligava spesso a recarsi all'estero per curarsi, e che aveva dato inizio alla corsa per la successione alla presidenza della Repubblica. Gli anni Settanta si aprono così con un tentativo di apertura politica, dettata dalla necessità del regime di trovare un equilibrio con le nuove forze sociali e politiche che vanno affermandosi e di ristabilire un vacillante consenso. In occasione del congresso del PSD del 1970, l'affermarsi di una corrente liberale, rappresentata da Ahmed Mestiri, sembra aprire la strada a un progetto di attenuazione del regime presidenziale e alla messa in atto di una pratica elettiva all'interno del partito. Allo stesso tempo però, la nomina di Hedi Nouira, fedele di Bourguiba, al posto di primo ministro, e l'esclusione degli uomini della corrente liberale dai posti chiave dell'apparato statale, va nella direzione opposta. L'esperimento di liberalismo politico fallisce infatti rapidamente: la riforma costituzionale del 1975 sancisce la presidenza a vita di Bourguiba, e designa il primo ministro come suo successore.⁷³

Se il governo Nouira rappresenta l'insuccesso del pluralismo politico, esso marca altresì l'inizio di una politica economica di stampo liberista. L'avvio di un processo di apertura economica, o *infitāh*, che segna la fine della fase del post-indipendenza anche negli altri Stati arabi a partire dagli anni Settanta, mira a riorientare l'economia nazionale verso il libero mercato. Sono quindi rimossi gli ostacoli posti agli investimenti stranieri nel paese e al commercio con l'estero, il settore industriale è indirizzato

⁷¹ Chouikha – Gobe 2015: p. 22.

⁷² Entelis 2004: p. 231-232.

⁷³ Chouikha – Gobe 2015: p. 25.

verso l'esportazione, si promuovono gli investimenti privati, che si concentrano soprattutto sullo sviluppo del settore turistico.⁷⁴ L'intervento dello Stato nell'economia del paese continua comunque a essere imponente: gli investimenti delle società pubbliche rappresentano il 40% del totale e riguardano soprattutto le infrastrutture e l'industria pesante. L'alto tasso di sviluppo che il paese conosce in questo periodo si basa principalmente su un'economia di rendita: aumento della produzione e del prezzo dei prodotti di esportazione quali idrocarburi, fosfato, olio di oliva; e aumento delle rimesse dei lavoratori emigrati in Libia. Si assiste così a un generale innalzamento del potere d'acquisto e al miglioramento del tenore di vita per nuovi gruppi sociali. La rapida crescita non riesce però a far fronte all'incremento della domanda di lavoro, dovuta sia all'aumento del tasso di scolarizzazione, sia alla progressiva urbanizzazione della popolazione e al conseguente abbandono del settore agricolo. L'aumento del tasso di disoccupazione contribuisce all'esacerbarsi dei disequilibri regionali: il 90% dell'impiego nel settore industriale si concentra nelle zone di Tunisi e del Sahel, mentre la disoccupazione dilaga nelle regioni interne, rimaste prevalentemente rurali.⁷⁵ Inizia inoltre a pesare sull'economia nazionale un ingente debito pubblico accumulatosi sin dagli anni Sessanta: gli Stati Uniti di Kennedy avevano infatti largamente finanziato gli investimenti pubblici del nuovo Stato indipendente.⁷⁶

La stabilità economica e politica del paese comincia dunque a incrinarsi. Tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Ottanta il paese è interessato da contestazioni, conflitti sociali e sollevazioni popolari che mettono a dura prova la stabilità del regime. Rivendicazioni salariali, redistribuzione della ricchezza, giustizia sociale ed economica, ma anche aspirazioni liberali e democratiche saranno alla base delle manifestazioni e delle rivolte che caratterizzano l'ultima fase della prima Repubblica. La crisi dell'egemonia bourguibista si ravvisa in primo luogo in seno a quella gioventù istruita che aveva goduto delle politiche educative e culturali del post-indipendenza. Già dal marzo 1968 la sinistra radicale, egemone nel campo universitario, aveva messo in stato di agitazione tutte le facoltà del paese. Da questo momento sino alla fine degli anni Settanta arresti e processi di massa mirano a distruggere un'opposizione di sinistra che seppur modesta nei numeri è particolarmente efficace, in grado di mobilitare le masse di studenti e richiamare l'attenzione degli osservatori

⁷⁴ Entelis 2004: p. 233.

⁷⁵ Chouikha – Gobe 2015: p. 26-27.

⁷⁶ Id.: p. 22.

internazionali.⁷⁷ Ma la prima imponente manifestazione contro il regime bourguibista avviene il 26 gennaio 1978: è il primo sciopero generale della Tunisia indipendente, organizzato dalla centrale sindacale guidata da Habib Achour. Lo sciopero, che verrà represso nel sangue dalle forze dell'ordine, esprime la volontà di autonomia del movimento sindacale nei confronti del partito e segna l'inizio di un'opposizione radicale all'interno dell'UGTT, la cui direzione sarà posta sotto la diretta tutela del regime.⁷⁸ Nel gennaio del 1980 un altro sanguinoso evento scuote il paese: un commando di youssefisti di ritorno dalla Libia e sostenuti dal regime di Gheddafi, entra nel paese e occupa la città di Gafsa con l'obiettivo di rovesciare il regime.⁷⁹

In seguito a questa serie di eventi violenti, in un contesto di estrema tensione, e pressato dalla necessità di arginare una nuova minaccia rappresentata dall'islam politico in ascesa, il regime tenta di riconsolidare la sua autorità attraverso una parziale apertura politica. Dopo circa un decennio di dura repressione volta ad annichilire la resistenza marxista nel paese, tra il 1979 e il 1981 un'"amnistia di fatto"⁸⁰ svuota progressivamente le carceri tunisine dei detenuti politici di sinistra. Nel novembre del 1981 vengono organizzate delle elezioni legislative a cui partecipano i partiti che erano fino ad allora rimasti illegali: il PCT, legalizzato nel luglio dello stesso anno dopo diciotto anni di esistenza semi-clandestina; il Mouvement de l'Unité Populaire (MUP), fondato in esilio dall'ex-ministro dell'Economia Ahmed Ben Salah; e il Mouvement des Démocrates Socialistes (MDS), creato nel 1978 dall'ex rappresentante dell'ala liberale del PSD, Ahmed Mestiri. Il pluralismo ostentato attraverso le elezioni è invalidato dalle irregolarità conclamate, che fanno sì che la lista dell'Union Nationale formata da PSD e UGTT ottenga la totalità dei seggi in parlamento.⁸¹

Nel dicembre 1983, il governo tunisino, guidato da Mohamed Mzali (1980-1986) annuncia un aumento vertiginoso del prezzo del pane e dei prodotti cerealicoli, scatenando quelle che saranno ricordate come le "rivolte del pane" (*émeuts du pain*, o *intifādāt al-khubz* in arabo). La misura economica risulta dalla decisione di tagliare drasticamente i sussidi statali ai beni di prima necessità; essa rientra nel quadro del piano di aggiustamento strutturale imposto dal Fondo Monetario Internazionale e dalla

⁷⁷ Cfr. El Waer 2019.

⁷⁸ Rollinde 1999: p. 113.

⁷⁹ Chouikha – Gobe 2015: p. 28-29.

⁸⁰ Chouikha 2010.

⁸¹ Chouikha – Gobe 2015: p. 33-34.

Banca Mondiale, atto a riorganizzare l'economia tunisina, a risanare il debito pubblico, a promuovere l'investimento privato e a favorire l'emergente classe media.⁸² La decisione viene approvata dall'UGTT, con la promessa che verranno di seguito implementate misure compensative in favore delle fasce più deboli. Le reazioni a questa manovra economica impopolare non si fanno attendere: le proteste si scatenano ancor prima della sua attuazione. Le rivolte del pane esplodono il 29 dicembre 1983 a Douz e in altri centri del Sud e presto si estendono a tutto il paese. Il 3 gennaio 1984 le proteste raggiungono la capitale, guidate dagli abitanti delle baraccopoli e dei quartieri popolari che già soffrono di alti tassi di disoccupazione, mancanza di infrastrutture e servizi, marginalizzazione sociale ed economica. Alle proteste, che rimangono essenzialmente spontanee e popolari, si aggiungono studenti liceali e universitari. Le rivolte del pane sono ricordate come le più ampie e sanguinose della Tunisia post-indipendente sino agli anni Duemila, con centinaia di arresti e numerose vittime causate dalla repressione poliziesca.

La calma ritorna solo a seguito dell'intervento diretto del presidente della Repubblica, che il 6 gennaio annuncia la revoca dell'aumento del prezzo del pane. Una vittoria effimera per il popolo, poiché ritarda solo temporaneamente l'implementazione di un più ampio processo di liberalizzazione economica e di disimpegno dello Stato. Infatti, le rivolte del pane sono "il simbolo della fine di un'epoca e dell'inizio di una nuova. Lo Stato tunisino aveva deciso di mettere direttamente in discussione la sua funzione redistributiva, che era stata centrale sin dall'indipendenza".⁸³ L'inarrestabile transizione da un'economia postcoloniale sviluppatista al libero mercato provoca la rabbia e l'insorgere delle classi più povere e marginali, per i quali i sussidi statali sono ancora una fonte indispensabile di sussistenza.⁸⁴

1.5. *Il sindacato: da spazio del consenso a spazio della contestazione*

Il sindacalismo tunisino presenta alcune specificità che lo hanno reso una delle forze politiche principali nella storia contemporanea del paese, oltre che uno dei movimenti operai più dinamici e influenti del Nord Africa e del Medio Oriente. Fondata nel 1946, l'Union Générale

⁸² Un fenomeno che interesserà gran parte della regione araba "in line with trends of change engendered by neo-liberal gobalization elsewhere in the world" Guazzone – Pioppi 2009: p. 1.

⁸³ Lamloum 1999: p. 231.

⁸⁴ Cfr. Dakhli 2021.

Tunisienne des Travailleurs, in arabo *al-ittihād al-tūnīsī li-l-shughl*, è stata, insieme al Neo-Destour, protagonista della liberazione nazionale e della costruzione dello Stato-nazione. Il capitale simbolico acquisito grazie al suo ruolo nella lotta per l'indipendenza, la sua genesi autonoma rispetto al partito e alle élite nazionaliste,⁸⁵ il suo radicamento profondo, trasversale e diffuso in seno alla popolazione tunisina, hanno permesso all'UGTT di mantenere o comunque rivendicare nel corso della sua esistenza un certo grado di autonomia rispetto al regime, a differenza di altre "organizzazioni satelliti" assoggettate al potere statale nel quadro del corporativismo autoritario del post-indipendenza.⁸⁶ Catalizzatore e fattore di aggregazione nelle più importanti mobilitazioni popolari, ma anche principale negoziatore e partner del partito-Stato, l'UGTT ha monopolizzato la scena sindacale della Tunisia dall'indipendenza al 2011,⁸⁷ e ha esercitato un'influenza diretta sul potere politico e sulle istituzioni nel corso dei decenni,⁸⁸ alternandosi nei ruoli di maggiore alleato del partito unico e di principale contro-potere.⁸⁹

Nata nel 1946 dalla fusione di alcuni sindacati autonomi regionali, l'UGTT risponde alla necessità di emancipare il sindacalismo tunisino dall'egemonia della confederazione sindacale francese (Confédération générale du travail, CGT). Di stampo comunista, composta da una base di operai specializzati in maggioranza europei, soprattutto italiani, e da quadri francesi, la CGT rifiutava di riconoscere la condizione di subalternità della manodopera autoctona e di accogliere le istanze indipendentiste dei sindacalisti tunisini. Un movimento operaio locale era in effetti emerso già negli anni Venti del Novecento con la nascita di un proletariato autoctono operante nei settori strategici per l'economia coloniale, in particolar modo quello minerario, delle infrastrutture e dei trasporti. Due tentativi di fondare un sindacato autonomo furono già compiuti nel 1924 e nel 1937, su iniziativa rispettivamente di Mohammed Ali El Hammi, e Belgacem Gnaoui; ma entrambe le esperienze ebbero una breve durata a causa della repressione da parte delle autorità coloniali, nonché dei conflitti tra movimento sindacale e leadership destouriana. In effetti, il sindacalismo nazionale deve sin da subito fare i conti con la condizione di duplice subalternità del proletariato tunisino, quella di classe e quella razziale, e con

⁸⁵ Caso unico nel Maghreb, dove le organizzazioni sindacali marocchina e algerina sono invece creazione dei partiti nazionalisti, cfr. Liauzu 1996.

⁸⁶ Cfr. Feltrin 2018.

⁸⁷ Con l'eccezione di alcune brevi e minoritarie esperienze sindacali.

⁸⁸ Zeghidi 1997.

⁸⁹ Cfr. Yousfi 2015.

le contraddizioni che questa condizione comporta: esso è costretto a districarsi tra alleanza di classe e alleanza nazionale, tra internazionalismo proletario e unione con la borghesia locale alla guida del movimento indipendentista. L'UGTT, confrontata dal crescente autoritarismo del governo coloniale, prenderà decisamente la via dell'unità nazionale, a dispetto delle pur presenti influenze marxiste, e si posizionerà, insieme al Neo-Destour in prima linea nella lotta per la liberazione nazionale.⁹⁰

In effetti, il ruolo dell'UGTT alla guida del movimento indipendentista si consolida in seguito all'arresto di Bourguiba e degli altri leader del Neo-Destour agli inizi del 1952. È Farhat Hached, leader sindacale e fondatore dell'*ittihād*, che prende le redini del movimento nazionalista; verrà assassinato, nel dicembre dello stesso anno, dall'organizzazione terroristica coloniale Main Rouge. La centrale sindacale martirizzata, che in quest'anno conta già 80.000 aderenti⁹¹ su una popolazione di circa tre milioni, è ormai simbolo del nazionalismo tunisino, e interlocutore imprescindibile del Neo-Destour nei processi decisionali di costruzione dello Stato-nazione. È infatti decisivo l'appoggio dell'UGTT all'avvocato di Monastir, Habib Bourguiba, che si impone come leader indiscusso del Neo-Destour in seguito al congresso del partito nel 1955, a dispetto del rivale Salah Ben Youssef.

Il congresso di Sfax sigella il legame tra Neo-Destour e UGTT, i cui responsabili sono chiamati a ricoprire importanti funzioni all'interno del partito, e consacra l'unione tra la piccola borghesia nazionalista e la classe operaia organizzata. L'UGTT si struttura dunque come un'organizzazione socialmente eterogenea, che raggruppa operai, piccoli artigiani, commercianti e agricoltori, ma anche insegnanti e impiegati statali. L'eterogeneità riguarda anche l'appartenenza tribale o regionale degli attivisti, fattore questo che, combinandosi alle diverse affiliazioni politiche e professionali, sarà determinante nel funzionamento dell'organizzazione.⁹²

L'alleanza tra partito al potere (che si chiamerà PSD dal 1964) e UGTT è sin da subito caratterizzata da una duplice tensione: se da una parte il partito cerca di assoggettare il sindacato e metterlo al servizio del proprio programma politico, dall'altra la centrale cerca di mantenere una certa autonomia e di trarre vantaggio dal suo forte potere contrattuale, dal suo radicamento in seno a tutte le categorie di lavoratori e su tutto il territorio nazionale. Al tempo stesso, l'UGTT sarà continuamente interessata da forti tensioni interne tra le basi e la direzione. Secondo la sociologa Héla

⁹⁰ Bessis 1974.

⁹¹ Chouikha – Gobe 2015: p. 13.

⁹² Yousfi 2015: p. 31-33.

Yousfi, questa particolare relazione tra basi sindacali, direzione sindacale e potere statale, questo “equilibrio spesso precario tra autonomia e dipendenza”, ha “paradossalmente contribuito sia alla preservazione del sistema autoritario che alla perennità dell'UGTT”: se da un lato il partito (e le organizzazioni padronali) traggono beneficio dall'appoggio della direzione sindacale per mantenere nei limiti accettabili le rivendicazioni dei lavoratori in cambio di un certo numero di privilegi, dall'altro i responsabili sindacali tollerano o appoggiano le manifestazioni di denuncia delle basi “nella misura in cui ciò permette loro di mantenere la propria legittimità e di avere un ruolo di primo piano nell'equilibrio politico, istituendo l'UGTT come forza indispensabile nella gestione degli affari dello Stato”.⁹³ Il compromesso che è alla base delle relazioni Stato-sindacato è una chiave fondamentale per comprendere come nel corso dei decenni il sindacalismo tunisino abbia svolto i ruoli al tempo stesso di principale partner e di principale oppositore del partito al potere.

Nei primi anni dell'indipendenza, e soprattutto con l'instaurazione del monopartitismo nel 1963, il partito cercherà di dirigere il funzionamento della centrale in nome dell’“imperativo unitario”, per cui la costruzione dello Stato nazionale è prioritaria rispetto alle rivendicazioni sociali. Nel quadro del “corporativismo autoritario” della prima fase del regime bourguibista, l'UGTT ha la “missione di filtrare le rivendicazioni salariali e sociali del settore del pubblico impiego e renderle compatibili con le offerte del governo”.⁹⁴ Bourguiba ha inoltre potere decisionale per quanto riguarda la nomina dei dirigenti sindacali, che sono per la maggior parte militanti del partito; allo stesso tempo, dirigenti sindacali hanno funzioni di responsabilità all'interno dell'apparato statale, e mettono in atto riforme e programmi frutto del lavoro dell'UGTT. Esempio in questo senso è il caso di Ahmed Ben Salah, Segretario generale dell'UGTT dal 1954 al 1956, e poi cooptato dal partito e nominato ministro della Pianificazione e delle Finanze nel 1963.

La politica del compromesso è progressivamente messa in discussione con il riorientamento in senso liberista delle politiche economiche e sociali, avviato all'inizio degli anni Settanta. L'accelerazione della crescita economica che interessa il paese in questi anni conferisce al sindacato un forte potere contrattuale: esso ha un ruolo strategico nella negoziazione tra parti sociali, è in dialogo con l'organizzazione padronale ed è interlocutore privilegiato del governo di Hedi Nour (1970-1980). Nonostante ciò, in sintonia con gli altri attori sociali che alimentano la contestazione

⁹³ Id.: p. 46-47.

⁹⁴ Chouikha – Gobe 2015: p. 21.

nel paese –in particolare la sinistra radicale studentesca— una sempre maggiore radicalità si va affermando in seno alle basi sindacali, che si mettono in stato di agitazione e che avanzano rivendicazioni sempre più politiche. Nel corso degli anni Settanta la centrale diventa un'organizzazione sempre più eterogenea e aperta.⁹⁵ Nuovi sindacati di base si erano sviluppati nei diversi settori, integrati da una nuova generazione di lavoratori sempre più istruiti e qualificati. Inoltre, militanti di estrema sinistra e comunisti sono sempre più presenti nelle file dei sindacalisti, occupano ruoli dirigenziali in alcuni settori, come quello dell'insegnamento, ed entrano nella redazione del giornale dell'UGTT, *al-Sha'b* (Il popolo). L'organizzazione sindacale è ormai diventata un vero e proprio rifugio per gli oppositori politici, e si è imposta come principale forza di contestazione politica e sociale nel paese.⁹⁶ La lotta dei sindacalisti non si muove più esclusivamente sul piano economico e sulle rivendicazioni salariali: essa esige ora la totale autonomia nei confronti del partito-Stato, e si lega a un più ampio movimento che si batte per le libertà politiche, insieme agli altri attori emersi in questo periodo nel panorama politico nazionale. Il moltiplicarsi degli scioperi dei sindacati di base spinge dunque la centrale, guidata da Habib Achour, tra i fondatori dell'UGTT, a prendere una posizione fortemente contestataria, che avrà il suo apice nella proclamazione del primo sciopero generale del post-indipendenza, il 26 gennaio 1978.⁹⁷ Migliaia di manifestanti invadono le strade della capitale e protestano davanti ai ministeri rivendicando l'autonomia del movimento sindacale e scandendo lo slogan *"il n'y a de combattant suprême que le peuple"* ("il solo combattente supremo è il popolo"), una provocazione che prende di mira il presidente della Repubblica e ne contesta il titolo di "Combattente Supremo".⁹⁸ La giornata passerà alla storia come *le jeudi noir*, "il giovedì nero", per via della violenza con cui il regime risponde a uno sciopero che assume presto il carattere di una rivolta popolare. È chiamato a intervenire l'esercito, che spara sui manifestanti provocando un numero di morti e feriti la cui stima varia a seconda delle fonti: 200 morti e 1000 feriti secondo alcune fonti dell'opposizione,⁹⁹ 40 morti e 320 feriti secondo le fonti governative.¹⁰⁰ Il governo decreta lo stato d'emergenza e il coprifuoco a Tunisi e dintorni. Gli arresti proseguono nelle

⁹⁵ Camau – Geisser 2003: p. 184.

⁹⁶ Cfr. Zeghidi 1997.

⁹⁷ Chouikha - Gobe 2015: p. 28.

⁹⁸ Rollinde 1999: p. 113.

⁹⁹ Chouikha – Gobe 2015: p. 28.

¹⁰⁰ Rollinde 1999: p. 114.

giornate seguenti; porteranno alla condanna di circa 150 sindacalisti. La direzione dell'UGTT viene epurata; Habib Achour è condannato a dieci anni di lavori forzati e pene severe sono inflitte anche agli altri dirigenti, ritenuti responsabili dei disordini. Attraverso la criminalizzazione dei soli dirigenti sindacali, accusati di essere dei sabotatori, incitatori di disordini e di violenza, il governo Nour elude così le questioni economiche e sociali che avevano alimentato la più grande manifestazione di protesta dall'indipendenza. In febbraio, una nuova direzione, composta da uomini fedeli al partito, prende le redini dell'UGTT.

Il sanguinoso episodio del 26 gennaio segna una definitiva rottura tra il regime bourguibista e le basi sindacali che protestano contro la nomina di “fantocci” del regime alla direzione della centrale e invocano la liberazione di Achour. Nonostante l'epurazione della direzione e nonostante la partecipazione congiunta di UGTT-PSD alle elezioni parlamentari “pluraliste” del 1981, la contestazione delle basi sindacali non si placa. Nel corso del decennio, in una fase discendente della contestazione gauchista, l'organizzazione sindacale diventa il principale spazio di espressione di un'opposizione radicale, di sinistra e nazionalista araba. I militanti che tornano dall'esilio o escono dalle prigioni del paese tra il 1979 e il 1981, trovano una sinistra pressoché disintegrata, ad eccezione di piccoli gruppi che agiscono in clandestinità all'interno dei campus. L'UGTT diventa quindi negli anni Ottanta il principale luogo di riconversione per i militanti gauchisti, terreno di lotta privilegiato per coloro che non si riconoscono nell'opposizione di sinistra “moderata” del PCT o nel MUP, legalizzati nel 1981.¹⁰¹

Le “rivolte del pane” che travolgono il paese tra il dicembre del 1983 e il gennaio del 1984 fanno emergere nuovamente una profonda spaccatura tra la direzione, che esorta alla calma, e i militanti più radicali che prendono parte alle sollevazioni popolari e organizzano scioperi non autorizzati.¹⁰² Se l'aumento del prezzo del pane, elemento scatenante delle rivolte, viene momentaneamente scongiurato dall'intervento diretto del presidente Bourguiba, il governo Mzali continua tuttavia a portare avanti i lavori per l'attuazione del piano di aggiustamento strutturale voluto dal FMI. Non si placano dunque le tensioni tra regime e UGTT, che culminano in un nuovo vigoroso attacco alla centrale nel 1985: Achour, che era stato reintegrato negli organi direttivi nel 1981, è nuovamente sollevato dal suo incarico e condannato agli arresti domiciliari, la pubblicazione del giornale *al-Sha'b* viene sospesa, i locali sindacali subiscono incursioni da

¹⁰¹ Cfr. Ayari 2009.

¹⁰² Yousfi 2015: p. 44.

parte delle forze dell'ordine e delle milizie destouriane, vengono sospese le riunioni, bloccate le risorse finanziarie del sindacato, e più di 2000 impiegati statali vengono licenziati o arrestati.¹⁰³ Durante i due anni successivi, gli ultimi della presidenza Bourguiba, si intensifica la crisi politica interna all'UGTT e si inasprisce il controllo da parte del governo, il quale fa eleggere uomini fedeli al partito (denominati *al-shurafā'*, "gli onorabili") alla direzione della centrale.¹⁰⁴

1.6. Movimento studentesco e gauchismo

Le cronache sociali e culturali sulla Tunisia dell'*Annuaire de l'Afrique du Nord* del 1968 si concludono con una riflessione sull'università tunisina già carica della consapevolezza che lo scontro frontale tra il regime e le forze politiche di contestazione attive nel paese era solo all'inizio. "Sarà possibile", si chiede l'autore, "promuovere una vera libertà, e al tempo stesso costruire un vero socialismo?".¹⁰⁵ È proprio questa in effetti la sfida che la gioventù studentesca lancia al regime bourguibista. Gli scioperi studenteschi del marzo 1968, che avevano investito tutte le facoltà del paese e mobilitato anche gli studenti liceali, erano il segno di uno scarto considerevole tra la presa di coscienza della gioventù scolarizzata, promossa da politiche educative e culturali illuminate, e l'irrigidimento autoritario del regime le cui scelte politiche ed economiche non riscontravano più il consenso della popolazione.

Il movimento studentesco tunisino si distingue per il ruolo centrale che esso ha avuto nella vita politica del paese sin dagli anni Trenta del Novecento. Gli studenti dell'università islamica al-Zaytuna e del collegio Sadiki sono stati infatti attori fondamentali del movimento nazionalista e della lotta anticoloniale.¹⁰⁶ Nel 1952 gli studenti nazionalisti vicini al Neo-Destour creano a Parigi l'UGET (Union Générale des Étudiants Tunisiens), che si impone presto come forza principale del movimento studentesco, e che diventa fucina della nuova élite nazionale, presso la quale Bourguiba sceglie i suoi più stretti collaboratori.¹⁰⁷ Nel 1960 è istituita l'Università tunisina, considerata un settore strategico nel quadro delle politiche modernizzatrici e sviluppatrici del post-indipendenza. Dopo settantacinque anni di protettorato francese, il paese ha infatti un urgente

¹⁰³ Feltrin 2018: p. 146.

¹⁰⁴ Larif-Béatrix 1989: p. 648.

¹⁰⁵ Lelong 1968: p. 44.

¹⁰⁶ Geisser 2014: 46.

¹⁰⁷ Dhifallah 2004.

bisogno di formare figure professionali e una classe dirigente autoctona capace di guidare il paese. L'università ha quindi il dovere intellettuale e morale di sostenere lo sforzo del governo in favore dell'emancipazione sociale e culturale del popolo e di promuovere l'unità nazionale.

Tuttavia, una relativa volontà di autonomia si fa subito sentire nelle file dell'UGET, volontà che il regime cercherà presto di soffocare. Una dissidenza di sinistra all'interno del movimento studentesco tunisino emerge in particolare negli atenei francesi. È qui che ancora si concentra gran parte della popolazione universitaria tunisina, dove essa gode di un maggior margine di libertà rispetto ai colleghi in patria. La prima concreta frattura del movimento studentesco avviene nella sezione parigina dell'UGET nel 1963, quando alcuni studenti indipendenti o provenienti da diverse esperienze di sinistra (comunisti, trotskisti, socialisti arabi) creano il GEAST, Groupe d'Études et d'Action Socialiste Tunisien. La scissione all'interno dell'UGET, nonché all'interno stesso della sinistra studentesca (i militanti del GEAST si distanziano dalle posizioni dei colleghi comunisti e socialisti arabi), è una reazione alla svolta autoritaria del 1963. In quello stesso anno il regime tentava di assoggettare definitivamente l'organizzazione studentesca, eseguiva le condanne a morte dei responsabili della "sedizione youssefista", e metteva al bando l'unico partito d'opposizione rimasto, il Partito Comunista Tunisino. In particolare, il rifiuto del regime di riconoscere il PCT, rappresentante di un "marxismo oggettivo"¹⁰⁸ e moderato, in larga misura conforme all'ideologia destouriana, e di accettarlo come parte legittima di un fronte nazionale, lascia un vuoto a sinistra che dà spazio all'emergere di un discorso marxista più radicale.

Il GEAST inizia a radicarsi in Tunisia a partire dal 1964: i militanti rientrano dalla Francia e gli studenti di sinistra decidono di iscriversi in massa nelle facoltà di Tunisi (all'epoca le poche facoltà esistenti erano concentrate nella capitale) piuttosto che in Europa con l'intenzione di "riempire il vuoto lasciato dall'UGET sottomesso al potere".¹⁰⁹ La creazione del GEAST segna l'inizio del ciclo di contestazione gauchista che interesserà il paese per tutto il corso degli anni Sessanta e Settanta, che si articolerà principalmente nello spazio universitario, e di cui il gruppo sarà principale portavoce. Per Bourguiba, mettere in discussione l'adesione totale dell'UGET, unica rappresentante ufficiale della gioventù universitaria, all'ideologia del partito è inconcepibile. Per il presidente tunisino, "Stato, nazione, partito, non erano che diverse sfumature della

¹⁰⁸ Zghal 1980: p. 54.

¹⁰⁹ Dhifallah 2004: p. 320.

Tunisia nelle quali gli studenti dovevano naturalmente incorporarsi senza reticenza, come tutti quanti e anche più di tutti quanti, poiché essi erano destinati a fornire al paese i suoi futuri quadri”.¹¹⁰ Tuttavia è proprio quella gioventù studentesca a diventare la principale forza di contestazione al regime, trasformando l'università in uno “spazio politico di sostituzione”,¹¹¹ uno dei rari luoghi in cui è possibile articolare un'opposizione politica.

Nato in seno a una élite intellettuale e accademica, il GEAST si distingue subito per le attente analisi politiche ed economiche pubblicate sul suo organo di stampa, *Perspectives pour une Tunisie meilleur*, presto abbreviato in *Perspectives*, nome con cui verrà poi identificato il gruppo.¹¹² La rivista ha inizialmente un taglio piuttosto accademico e si pone come obiettivo primario quello di analizzare la situazione economica e politica del paese e di illustrare l'“autentica” via socialista, l'unica che avrebbe potuto garantire l'adesione delle masse e lo sviluppo economico del paese.¹¹³ Il marxismo del gruppo non ha ancora una “reale determinazione ideologica né una linea politica precisa, che non sia quella di un'opposizione radicale alla politica bourguibista, una forte sensibilità alle questioni sociali e un attaccamento rivendicato al nazionalismo”.¹¹⁴ Tuttavia, l'attitudine dei *perspectivistes* verso l'ideologia bourguibista è, almeno in un primo momento, ambivalente: se da un lato ne contestano l'autoritarismo e l'inadeguatezza delle politiche economiche, dall'altro ne condividono in larga misura la visione modernista e laica, ne apprezzano l'impegno a favore dell'emancipazione femminile, della cultura e dell'istruzione.

L'opposizione della sinistra radicale tunisina si costituisce quindi sulla scia dei movimenti terzomondisti e anti-imperialisti dell'epoca, rompendo con il filo-sovietismo del Partito Comunista, evolvendo in senso maoista nel corso degli anni, in sintonia, quindi, con la radicalizzazione della contestazione politica e culturale in molti altri paesi arabi e del mondo nello stesso periodo. Socialismo e giustizia sociale, ma anche libertà politiche e civili, sono le principali rivendicazioni di una gioventù altamente istruita, esposta alle correnti culturali e intellettuali provenienti dall'Europa e dal mondo. Nel primo numero di *Perspectives*, uscito nel 1963, i dissidenti dell'UGET denunciano il tentativo del partito unico

¹¹⁰ Le Tourneau 1967: p. 240.

¹¹¹ Camau – Geisser 2003: p. 315-365.

¹¹² Ho scritto sul GEAST e in particolare sulla produzione scritta del movimento nell'articolo “Il movimento gauchista tunisino *Perspective-El-‘āmel et-tūnsī*” (2020).

¹¹³ Ayari 2017: p. 105.

¹¹⁴ El Waer 2019: p. 124.

di “satellizzare” l'organizzazione studentesca, così come tutte le altre organizzazioni nazionali, e di monopolizzare la vita politica del paese.¹¹⁵ Partendo da un'analisi del movimento studentesco, il gruppo esprime sin da subito un'ambizione che va ben oltre il campo d'azione universitario: i *perspectivistes* vogliono “vederci chiaro” e demistificare la “prostituzione regolare della parola socialismo”,¹¹⁶ che Bourguiba aveva adottato quello stesso anno trasformando il nome del partito in *Parti Socialiste Destourien*. Il governo aveva infatti dato avvio a una fase di tipo socialista (caratterizzata soprattutto dalle politiche del ministro dell'Economia Ben Salah) rifiutando tuttavia l'analisi marxista alla quale si sostituiva il principio del corporativismo e della conciliazione degli interessi delle diverse categorie.¹¹⁷

Le prime aperte manifestazioni di dissenso da parte degli studenti di sinistra si producono nel 1966, scatenate dall'arresto di alcuni studenti da parte delle forze dell'ordine. L'anno successivo, alcuni importanti eventi internazionali segnano il corso della contestazione studentesca in Tunisia come altrove. Nel 1967 il GEAST crea il “comitato Vietnam”, contro la guerra imperialista degli Stati Uniti, dei quali Bourguiba era considerato vassallo. Sempre nel 1967 gli studenti tunisini manifestano il loro sostegno alla causa palestinese in occasione della Guerra dei Sei Giorni. Ahmed Ben Jannet, studente e militante di Perspectives, viene arrestato e condannato a vent'anni di lavori forzati con l'accusa di aver istigato episodi di violenza contro cittadini di fede ebraica.¹¹⁸ Questo avvenimento dà occasione al GEAST di creare un “comitato Ben Jannet” per la liberazione dei prigionieri politici. Nonostante il numero dei militanti del GEAST sia relativamente modesto (un centinaio di militanti organizzati nelle cellule di Tunisi e una cinquantina in Francia nel 1967),¹¹⁹ questi riescono a guidare la mobilitazione di centinaia di studenti, organizzare assemblee, mettere in stato di agitazione tutte le facoltà del paese, oltre che redigere e diffondere riviste, opuscoli, volantini, e a riempire i muri di graffiti e manifesti. Nel marzo del 1968 i comitati del GEAST dirigono uno sciopero che durerà quattro giorni, coinvolgendo tutte le facoltà e raggiungendo i licei.¹²⁰ È la prima grande mobilitazione studentesca, ricordata dai militanti come il *Mars '68*, a suggerire una primogenitura

¹¹⁵ G.E.A.S.T., “Où en est l'U.G.E.T.? *Perspectives Tunisiennes*, N. 1, 1963.

¹¹⁶ G.E.A.S.T., “Éditorial.” *Perspectives Tunisiennes*, N. 1, 1963.

¹¹⁷ Camau – Geisser 2003: p. 120-124.

¹¹⁸ Hendrickson 2022

¹¹⁹ Ayari 2017: p. 110.

¹²⁰ Ibid.

della contestazione rispetto ai loro ben più illustri colleghi parigini. Centinaia sono gli uomini e le donne arrestati: comunisti, baathisti, e soprattutto militanti del gruppo Perspectives. Appariranno in tribunale in settembre, nel primo processo di massa volto ad annientare l'ondata gauchista nel paese.¹²¹ I dirigenti sono inviati in residenza coatta nelle regioni periferiche del paese; il gruppo si riorganizza a partire dai militanti rimasti a Parigi.

A partire dal 1967 la repressione contro la sinistra tunisina è dunque feroce: la stretta sulle libertà di espressione e associativa è totale, i militanti del gruppo Perspectives sono arrestati, torturati e condannati a pene severe, con l'accusa di "complotto contro la sicurezza interna dello Stato".¹²² Accusa gravissima, che non si basa su atti di terrorismo o di violenza, ma sul contenuto degli scritti teorici del GEAST, incriminati per aver riaffermato la tesi marxista-leninista sulla necessità di rovesciare lo Stato borghese e distruggere l'apparato statale: è dunque un "processo contro l'espressione di un'ideologia", un processo d'opinione.¹²³ Articoli, scritti di analisi politica ed economica, materiale di propaganda e di denuncia: era questo l'unico "arsenale" che il movimento utilizzava per sfidare il regime. L'intensificarsi della repressione va di pari passo con la radicalizzazione delle tesi ideologiche del gruppo, sulle quali influivano le contingenze politiche internazionali: la crisi del nasserismo e la sconfitta dei paesi arabi nella guerra contro Israele nel 1967; la rivoluzione culturale cinese; i movimenti studenteschi e operai in Francia. La svolta ideologica del gruppo si riflette sul contenuto della rivista *Perspectives*; nell'editoriale del febbraio 1968 il GEAST si autodefinisce "un'organizzazione marxista-leninista embrione del partito proletario".¹²⁴

La creazione da parte di uno dei fondatori del GEAST di una rivista in vernacolo tunisino segnala una nuova consapevolezza e una più radicata volontà da parte dei militanti di sinistra di parlare al popolo, uscire dalla "cittadella libera"¹²⁵ dello spazio universitario e farsi avanguardia della classe operaia. Il primo numero di *el-Āmel el-tūnsī* (in arabo standard *al-mil al-tūnsī*, Il lavoratore tunisino) esce nel 1969 a Parigi. La rivista si

¹²¹ Questo primo gruppo di detenuti politici sarà liberato nel 1970 in seguito ad un'amnistia presidenziale.

¹²² G.E.A.S.T., "Procès de Tunis: procès d'opinion." *Perspectives Tunisiennes - brochure*, N. 3-spécial, 7/9/1968: p. 5.

¹²³ Id.: p. 6.

¹²⁴ Ayari 2017: p. 109.

¹²⁵ "Al-*qal'at al-ḥurra*". Camau - Geisser 2003; si veda il capitolo "L'université: un champ politique de substitution?", p. 315-365.

rivolge principalmente ai lavoratori tunisini immigrati in Francia, anche se essa è poi fatta circolare clandestinamente anche in Tunisia. Il marxismo internazionalista piuttosto generico che aveva inizialmente animato il gruppo, vira verso un “marxismo-leninismo maoismo” sempre più marcato, ancorato all’idea della rivoluzione nazionale democratica, e che rivendica l’identità arabo-musulmana del popolo tunisino come fattore imprescindibile per la “giuntura tra avanguardia militante e classe operaia”.¹²⁶

Nel 1971, i risultati del congresso dell’UGET a Korba, manipolati secondo i gauchisti dagli studenti filo-governativi, sono occasione di un inasprimento del conflitto interno al sindacalismo studentesco. L’UGET a direzione destouriana non ha più alcuna legittimità; i dissidenti si organizzano in strutture sindacali provvisorie che, benché prive di un riconoscimento legale, giocano un ruolo di primo piano nella politica studentesca. Il campo universitario è ormai diventato “rifugio per tutte le correnti politiche illegali, mentre il partito al potere ne è quasi totalmente assente”.¹²⁷ Nel gennaio 1972, l’espulsione di alcuni studenti, tra cui la militante di Perspectives Simone Lellouche, scatena scioperi nelle facoltà di Scienze e di Lettere. Il primo febbraio lo sciopero si estende a tutte le facoltà. Il 2 febbraio un gruppo di studenti di Legge rivendica il diritto di organizzare un congresso straordinario. La richiesta è respinta dalle autorità, ma accolta unanimemente dal movimento studentesco che occupa ormai tutte le facoltà del paese e coinvolge i licei. Tre giorni di sciopero generale, che si tengono in un’aria di festa, sono bruscamente interrotti, il 5 febbraio, dall’intervento della polizia e dell’esercito che fanno irruzione nelle facoltà per mettere fine a un’esperienza che costituisce l’apogeo del movimento studentesco tunisino. Centinaia di studenti vengono arrestati (saranno condannati nei processi di massa del 1974 e del 1975). Tutte le facoltà vengono chiuse per il restante anno accademico per decisione del primo ministro Hedi Nouira.¹²⁸

A metà degli anni Settanta, soprattutto in seguito al conflitto arabo-israeliano del 1973 e al rinvigorito supporto alla causa palestinese, è ormai forte l’urgenza di tutta la sinistra tunisina di rivendicare il patrimonio culturale arabo-islamico. Fattore determinante di questa svolta ideologica è pure il ricambio generazionale all’interno del movimento, favorito dalle riforme che avevano reso l’università accessibile agli studenti provenienti dalle regioni più svantaggiate e di bassa estrazione sociale. Il cambiamento sociologico si produce di conseguenza anche all’interno

¹²⁶ Ayari 2017: p. 109.

¹²⁷ Dhifalla 2004: p. 323.

¹²⁸ Ayari 2017: p.123-4

delle cerchie militanti, in cui gli studenti francofoni e di estrazione cittadina e borghese sono sempre più minoritari, e in cui si afferma dunque la priorità di scrivere e comunicare in arabo. Questi cambiamenti ideologici e sociologici, oltre alle difficoltà organizzative e di comunicazione del gruppo dovute alle condizioni di detenzione o di clandestinità della maggior parte dei membri, sarà causa della frattura che si produrrà tra gli anziani di Perspectives e le nuove leve. Questi ultimi prenderanno le redini del gruppo, oltre che della direzione della rivista *el-‘Āmel el-tūnsī*, che ne diventa organo ufficiale, e con il cui nome il gruppo stesso verrà d’ora in poi identificato. Nel frattempo, anche le politiche nazionali sembrano andare nel senso dell’arabizzazione e del panarabismo, e nel 1974 il regime annuncia la fusione tra la Tunisia e la Libia di Gheddafi, in una Repubblica Araba Islamica. Il progetto viene abbandonato dopo quindici giorni, ma offre comunque l’occasione all’estrema sinistra tunisina di attuare un’importante e simbolica svolta: da questo momento *el-‘Āmel el-tūnsī* verrà redatto in arabo classico, e non più in vernacolo tunisino. L’estrema sinistra tunisina, prima raggruppata in seno al GEAST, è ormai frammentata. Nel 1974, dall’unione tra il Gruppo Marxista-Leninista Tunisino e i Circoli Marxisti-Leninisti Tunisini emerge al-Shu‘la (La scintilla), un gruppo marxista-leninista panarabista e fortemente influenzato dal maoismo e dal concetto di rivoluzione nazionale democratica, che deve essere declinata secondo la cultura e le sensibilità del popolo arabo-musulmano. Nel 1977, causa anche la morte di Mao Tse Tung e la crisi del Partito Comunista Cinese, la frattura di *el-‘Āmel el-tūnsī* si concretizza con la creazione di tre diverse correnti: *al-khatt al-thawrī*, la linea rivoluzionaria; *al-khatt al-sā‘id*, la linea dominante, che prende posizioni filo-albanesi in seguito alla rottura tra il Partito Comunista Cinese e l’Albania di Enver Hoxha; e *el-‘Āmel el-tūnsī* 77 che rimane invece fedele al PCC post-Mao.¹²⁹ Nel 1979 l’ultima ondata di arresti nelle file della sinistra colpisce i militanti di al-Shu‘la, colpevoli di aver fondato un giornale clandestino, *al-Sha‘b al-sirrī* (Il popolo segreto), che riprendeva il nome dell’organo di stampa dell’UGTT, *al-Sha‘b*, in risposta alla sanguinosa repressione del movimento sindacale del gennaio 1978.¹³⁰

Nel 1981 si conclude il processo di amnistia presidenziale che rimette in libertà praticamente tutti gli oppositori politici di sinistra. La prova di pluralismo politico di un regime bourguibista agli sgoccioli fa sì che nello stesso anno sia inoltre riabilitato il PCT. Ciò non determina però un rinnovato slancio della sinistra, radicale o moderata che sia; essa è anzi più

¹²⁹ Ayari 2009.

¹³⁰ Ayari 2017: p. 126.

che mai frammentata, indebolita e marginale. All'indomani dell'amnistia, l'impegno dei militanti ed ex-militanti di estrema sinistra prende strade diverse. Alcuni si convertono alla "cultura dei diritti umani", fino ad allora rifiutata in quanto "prodotto del pensiero liberale e borghese"¹³¹ e integrano organizzazioni come la League Tunisienne des Droits de l'Homme (LTDH), fondata nel 1976, o la neonata sezione nazionale di Amnesty International, che aveva svolto un fondamentale lavoro di advocacy in favore dei detenuti politici negli anni precedenti. Altri continuano la militanza all'interno del sindacato o di organizzazioni come l'Association Tunisienne des Femmes Democratés (ATFD). Altri ancora perseguono una riabilitazione sociale attraverso la carriera professionale; l'editoria e la letteratura, sono campi privilegiati di "riconversione" e "continuazione del militantismo."¹³² Vi è però chi continua a portare avanti la lotta in seno a piccoli gruppi clandestini come il Watad (Ḥizb al-waṭaniyyīn al-dīmuqrāṭiyyīn), nato dalle file di al-Shu'la e da cui si scinde una sezione giovanile impiantata nei licei, il Wataj. Un altro gruppo si distacca dal Watad agli inizi degli anni Ottanta, il Mawad (Ḥizb al-munāḍilīn al-waṭaniyyīn al-dīmuqrāṭiyyīn), che vira verso le posizioni islamiste di Hamas e Hezbollah. Nel 1983, dalla "linea dominante" di el-ʿĀmel el-tūnsī emerge il Rassemblement Socialiste Progressiste. Sempre dalla "linea dominante", verso la metà degli anni Ottanta Mohammad Kilani e Hamma Hammami, creano il PCOT, Parti Communiste des Ouvriers Tunisiens. PCOT e Watad,¹³³ insieme alle strutture sindacali provvisorie dell'UGET, costituiscono le principali forze di sinistra che continuano a militare in clandestinità durante gli anni Ottanta, confinate principalmente nello spazio universitario, dove però l'egemonia della sinistra viene ora minacciata dal crescente attivismo politico di stampo islamista.

1.7. *Controllo della sfera religiosa e ascesa dell'islam politico*

L'amnistia conclusasi nel 1981, segna la fine di ciò che Ayari definisce il "ciclo di contestazione gauchista". Un decennio di repressione, incarcerazioni, torture e clandestinità aveva annichilito la spinta rivoluzionaria della sinistra radicale, molti dei cui protagonisti andranno d'ora in avanti

¹³¹ Ben Haj Yahia 2018: p. 172.

¹³² Kréfa 2016.

¹³³ Watad (la denominazione odierna in francese è Parti Unifié des Patriotes Démocrates) e PCOT (in arabo oggi Ḥizb al-ʿummāl) sopravviveranno, seppure in clandestinità, durante tutto il regime benalista. Nel 2011 vengono legalizzati e l'anno successivo integrano il Front Populaire.

a integrare le organizzazioni della cosiddetta società civile. Una nuova forza politica si impone ora all'interno dei campus universitari, luogo privilegiato della contestazione, capace di galvanizzare e mobilitare una gioventù ormai aliena agli ideali bourguibisti e lontana dall'entusiasmo del post-indipendenza. Coerentemente alle fasi di contestazione politica a livello transnazionale, nel 1979, anno della rivoluzione khomeinista, inizia anche in Tunisia un "ciclo di contestazione islamista".¹³⁴

In realtà già dal 1967, la sconfitta di Nasser nella guerra dei Sei Giorni aveva provocato un risveglio dell'identità islamica: la disillusione provocata dal fallimento del panarabismo laico lasciava spazio all'emergere di un forte sentimento religioso, soprattutto tra i giovani. La morte di Nasser qualche anno dopo, e poi la guerra del 1973 che sancisce l'emergere delle petro-monarchie del Golfo e di conseguenza la promozione e diffusione del pensiero wahhabita nei paesi arabi e islamici, confermano la crisi ineluttabile dell'intelligentsia araba e degli ideali panarabisti, socialisti e terzomondisti. In Tunisia in particolare, le posizioni ambigue nei confronti di Israele durante il conflitto, e in generale le posizioni filo-occidentali e filo-americane del regime bourgibista, esacerbavano il distacco tra il sentire comune della popolazione e l'élite politica. L'islamismo, soprattutto quello ispirato al modello della Fratellanza Musulmana egiziana, va a sostituire il radicalismo marxista e laico nell'incanalare le frustrazioni, la voglia di cambiamento e di riscossa dei giovani e degli oppositori politici tunisini. Il discorso islamista si afferma come il più efficace a canalizzare il potenziale contestatario della gioventù in un contesto di forte crisi economica, politica, ma soprattutto ideologica e identitaria, e contro un regime sempre più autoritario che si professa modernista e laico, e che è visto come responsabile del degrado sociale e morale in cui versa il paese. L'islam politico andrà incontro alla domanda ideologica scaturita da questa crisi e che il marxismo sembra ormai "incapace di soddisfare".¹³⁵

Il discorso islamista in Tunisia inizia ad articolarsi alla fine degli anni Sessanta quando un gruppo di giovani con percorsi personali, accademici, religiosi e politici molto diversi tra loro crea al-Jamā'a al-islāmiyya, "il gruppo islamico". Abdelfattah Mourou, Rached Ghannouchi, Hmida Ennaifer, sono i nomi dei pionieri e protagonisti dell'islamismo tunisino. L'attivismo religioso del gruppo si limita inizialmente alla pratica della

¹³⁴ Ayari 2017, il quale elabora la sua nozione di "cicli di contestazione" sul modello delle "ondate rivoluzionarie" di Sydney Tarrow. Ayari individua il ciclo di contestazione transnazionale gauchista nel periodo 1963-1981, quello islamista nel periodo 1979-2008.

¹³⁵ Zghal 1980: p. 60.

da'wa, il proselitismo, sul modello della corrente Tabligh pakistana, la quale contava un piccolo gruppo di adepti nel paese. L'obiettivo del gruppo è quello di destare un risveglio islamico in seno a una società sempre più occidentalizzata e lontana dai valori religiosi.¹³⁶

Il progetto di modernizzazione avviato da Bourguiba all'indomani dell'indipendenza aveva comportato importanti riforme volte a secolarizzare la società e le istituzioni, a relegare la sfera religiosa allo spazio privato, a privare le istituzioni religiose di una propria autonomia, e a indebolire l'autorità degli *'ulamā*. Bourguiba aveva nazionalizzato i beni *ḥabus*, e messo sotto il controllo dello Stato un'istituzione celebre in tutto il mondo musulmano come la Grande Moschea al-Zaytuna, inglobando i suoi corsi di teologia nel sistema educativo nazionale. Il Codice Personale promulgato già nel 1956 si sostituiva al diritto islamico per tutte le questioni relative allo spazio privato e familiare e attuava riforme uniche e pionieristiche in tutto il mondo arabo-islamico.

Bourguiba poi interveniva personalmente nel dibattito pubblico con discorsi accattivanti alla radio e alla televisione, in cui spiegava al suo popolo quali comportamenti adottare e quali invece abbandonare per intraprendere la strada dell'emancipazione e della modernità. Sono rimaste impresse nella memoria collettiva dei tunisini e delle tunisine le immagini trasmesse alla tv nazionale in cui uno smagliante Bourguiba sfilava il velo dal capo di una giovane donna; o ancora il suo discorso pronunciato durante il mese di Ramadan del 1964, dove esorta a non osservare il digiuno e beve egli stesso un bicchier d'acqua in diretta.

Ben consapevole della religiosità che ancora pervadeva la società tunisina, Bourguiba giustificava questi gesti tramite un lessico e un immaginario tratti dalla tradizione islamica: emanciparsi da riti e usanze inadatte alla vita moderna significava infatti compiere un *jihād* contro il sottosviluppo. Assumendo egli stesso il titolo di *al-mujāhid al-akbar*, il Combattente Supremo, un'espressione che ha una forte connotazione religiosa, Bourguiba manipolava il linguaggio islamico per persuadere i cittadini che l'islam non era in contraddizione con la vita moderna e con il progresso; esso era anzi un valore comune di fondamentale importanza, a patto di essere relegato alla sfera privata e subordinato al diritto civile.¹³⁷ Nel 1967 viene istituita l'Associazione di salvaguardia del Corano, che sotto la tutela dello Stato promuove l'insegnamento religioso negli istituti secondari.¹³⁸ L'attivismo religioso al di fuori delle istituzioni

¹³⁶ Wolf 2017.

¹³⁷ Cfr. Papi 2016; Larif-Béatrix 1987.

¹³⁸ Chouikha – Gobe 2015: p. 31.

statali è del tutto marginale, mentre l'ostentazione di simboli religiosi è considerato simbolo di arretratezza. Il velo, la barba e gli abiti tradizionali sono una rarità nella capitale, e motivo di scherno nelle facoltà laiche. Il discorso bourguibista, che integrava abilmente laicità ed elementi identitari, fiducia nel progresso e religiosità moderata, era riuscito ad attecchire in larghe fasce della popolazione tunisina.

Nel 1972 al-Jamā'a al-islāmiyya lancia una rivista mensile, *al-Ma'rifa* (La conoscenza), inizialmente dedicata alla discussione di questioni socio-culturali. L'obiettivo principale del gruppo è ancora quello di moralizzare la società, più che di dettare una dottrina o illustrare un progetto politico. L'attività di reclutamento dei fondatori di al-Jamā'a si svolge principalmente nelle moschee di Tunisi e del Sahel. In poco tempo, delle piccole "cellule" iniziano a formarsi nei villaggi del Sud e delle regioni interne, trovando terreno fertile soprattutto nei licei, che in questi anni si moltiplicano su tutto il territorio nazionale, e nelle moschee a essi annesse.¹³⁹ al-Jamā'a inizia a impiantarsi nelle facoltà tunisine verso la metà degli anni Settanta. Il pensiero di questi studenti si nutre essenzialmente dell'ideologia dei Fratelli Musulmani. Il sufismo locale, la tradizione zaytuniana, il pensiero di intellettuali islamici come l'algerino Malik Bennabi, il socialismo islamico di Gheddafi, hanno anch'esse avuto una certa influenza sul pensiero islamista tunisino, che non ha mai aderito formalmente alla Fratellanza Musulmana. Malgrado ciò, sono gli scritti di Sayyid Qutb, Hassan al-Banna, e altri teorici della Fratellanza a essere i principali ispiratori dell'islamismo tunisino. Con il regime di Anouar Sadat l'organizzazione islamista ritorna sulla scena pubblica egiziana, e i suoi scritti circolano liberamente anche nei paesi vicini.¹⁴⁰

L'ideologia dell'islam politico inizia quindi a fare nuovi adepti anche nella moderna e laica Tunisia. In questa fase il regime di Bourguiba non percepisce ancora l'islamismo come una minaccia: esso anzi tollera, se non incoraggia, ciò che parrebbe rappresentare un'argine alle idee marxiste rivoluzionarie allora in voga. In effetti, lo stesso discorso del regime va trasformandosi nel corso degli anni Settanta in favore di una maggiore sensibilità identitaria, allontanandosi dallo spiccato occidentalismo del decennio precedente, ed enfatizzando ora il carattere arabo e islamico dell'identità nazionale.¹⁴¹ La politica estera del regime si riorienta

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Wolf 2017.

¹⁴¹ Cfr. Camau - Geisser 2003, i quali rifiutano la dicotomia islam contestatario/islam di Stato proposta da molti islamologi, privilegiando piuttosto una lettura

all'insegna della solidarietà araba, il cui apice è rappresentato dall'annuncio dell'unificazione, poi abortita, con la Libia. Gli accordi di cooperazione finanziaria con l'Arabia Saudita e il Kuwait, le cui finanze crescono esponenzialmente grazie alla crisi petrolifera del 1973, permettono inoltre la penetrazione di idee provenienti dai paesi del Golfo, ovvero il wahabismo saudita. Nel PSD emerge poi un'ala "islamo-destouriana", che promuove l'arabismo culturale: in questo periodo numerose moschee vengono costruite; sono ridotti gli orari di lavoro nel settore pubblico durante il mese di Ramadan; si spinge per una maggiore arabizzazione del sistema educativo, si introduce l'educazione religiosa a scuola, e i manuali scolastici si riempiono di riferimenti religiosi.¹⁴²

I seguaci di al-Jamā'a all'interno delle università sono soprattutto studenti delle facoltà scientifiche e degli istituti di tecnologia. Molti ragazzi che si iscrivono all'università tunisina a partire dagli anni Settanta provengono dalla Tunisia rurale, dalle regioni interne e meridionali del paese, spesso sono di estrazione popolare. Gli studenti islamisti si trovano obbligati a confrontarsi con una sinistra ben organizzata, intellettualmente molto preparata, efficace nella propaganda e nella mobilitazione degli studenti. Minoritari, esclusi dalle strutture sindacali universitarie, costretti a studiare Marx per far fronte al discorso gauchista imperante nell'accademia, gli attivisti di al-Jamā'a si radicalizzano: il pensiero del gruppo evolve dal proselitismo a un attivismo marcatamente politico e rivoluzionario. Inizia ciò che Geisser definisce il "tempo politico e ideologico" dell'islamismo tunisino, che si attua soprattutto attraverso il confronto con gli studenti gauchisti e il "recupero" dell'"eredità di protesta della sinistra studentesca".¹⁴³ Nel 1977, l'organizzazione delle elezioni dell'UGET è occasione di un primo scontro tra studenti islamisti e studenti di sinistra. A seguito di questo evento gli studenti della fazione islamista pubblicano un comunicato in cui, oltre a denunciare le violenze, invocano per la prima volta un'azione politica e sociale contro la secolarizzazione e l'istituzionalizzazione della religione.¹⁴⁴ Ma l'impulso maggiore per l'islamismo in Tunisia, così come nel resto del mondo musulmano, è dato dalla Rivoluzione Iraniana, che nel 1979 rovescia il regime dello scià. Non il marxismo, non il socialismo nazionalista, bensì una Repubblica Islamica spazza via una monarchia sostenuta dalle potenze imperialiste.

del fenomeno islamista che tenga conto delle "convergenze, dei passaggi, delle interrelazioni" tra le due sfere di uno stesso "paesaggio islamico".

¹⁴² Ayari 2017: p. 112-113.

¹⁴³ Geisser 2014: p. 51.

¹⁴⁴ Wolf 2017.

Nel luglio 1979 gli studenti islamisti tunisini creano lo *Ḥarakat al-ittijāh al-islāmī*, conosciuto in francese come *Mouvement de la Tendance Islamique* (MTI), destinato a cambiare radicalmente gli assetti politici e la vita sociale dello spazio universitario. A partire da questo momento gli studenti islamisti non sono più una minoranza. Gli scontri tra le due fazioni si intensificano e battaglie anche violente si scatenano nei campus. Il discorso islamista riesce a raccogliere sempre più consensi tra gli studenti; la sua ascesa e radicalizzazione iniziano a costituire una seria minaccia per il regime. Chiusa dunque la stagione della repressione del gauchismo, si apre la fase di repressione dell'islam politico. Nel 1981, in vista della timida apertura politica del regime, il MTI fa prova di una volontà di istituzionalizzazione e richiede l'autorizzazione per costituirsi in partito politico. L'autorizzazione non viene concessa, e anzi una prima violenta ondata repressiva colpisce il movimento, con l'arresto di un centinaio di militanti.¹⁴⁵

Nonostante la relativa unità dell'islamismo tunisino di questo periodo, diverse tendenze possono essere rintracciate all'interno del MTI: una corrente "dogmatica", guidata da Salah Karker, ostile al sistema democratico e incline all'idea di rovesciare il regime;¹⁴⁶ una tendenza "legalista", più ancorata alla tradizione islamica nazionale (riformismo tunisino e scuola *zaytuniana*), rappresentata da Abdelfattah Mourou;¹⁴⁷ e una corrente, che sarà poi quella dominante, rappresentata soprattutto dal pensiero di Rached Ghannouchi, pragmatica e oscillante tra integrazione al sistema e radicalità, a seconda delle congiunture politiche.¹⁴⁸ Ghannouchi, destinato a diventare il massimo esponente dell'islamismo "moderato" tunisino odierno, elaborava già nel suo primo periodo di detenzione (1981-1983) una concezione di "democrazia islamica" influenzata da Malek Bennabi e in aperto contrasto con le tesi dei Fratelli Musulmani.¹⁴⁹ Una corrente minoritaria è poi costituita dalla cosiddetta "sinistra islamica" (*yasār islāmī*), rappresentata dal MIP, *Mouvement des islamistes progressistes*, un gruppo di riflessione islamista particolarmente influente tra gli studenti universitari, fondata nel 1980 da Hmida Ennaifer e altri leader di *al-Jamā'a al-islāmiyya*. Sulle pagine della rivista *15*21* (cfr. §2.4) questi affrontano il pensiero di intellettuali marxisti e anticolonialisti col fine di elaborare un pensiero islamico progressista.

¹⁴⁵ Ayari 2017: p. 140-141.

¹⁴⁶ Wolf 2017: p. 53-54.

¹⁴⁷ Ayari 2017: p. 142-143.

¹⁴⁸ Chouikha – Gobe 2015: p. 41.

¹⁴⁹ Ayari 2017: p. 149.

La sinistra studentesca è inoltre presa a modello dagli studenti islamisti per quanto riguarda l'organizzazione di eventi culturali, assemblee, circoli di riflessione, e tecniche di propaganda all'interno dei campus e dei dormitori universitari. Se la sinistra ha difatti perso l'egemonia culturale degli anni Sessanta-Settanta, essa continua a essere attiva all'interno degli spazi universitari (con i militanti del PCOT e del Watad), ora contesi con i colleghi islamisti. L'università rimane dunque per tutti gli anni Ottanta il più importante luogo di confronto politico, a volte violento, e di articolazione di un discorso contestatario.¹⁵⁰

Contrariamente al gauchismo, relegato per lo più allo spazio universitario e all'UGTT (quest'ultimo resta pressoché impermeabile al discorso islamista), l'islamismo riesce ad avere un terreno d'azione più ampio grazie alle azioni di reclutamento dei militanti nei licei e nelle mosche. Ad ogni modo, la struttura organizzativa del MTI agisce capillarmente e in modo efficace nella vita universitaria, con la distribuzione di premi agli studenti pii, intervenendo nelle manifestazioni sportive, offrendo alloggi ai leader studenteschi, controllando la qualità del cibo delle mense.

Un nuovo segno della volontà di istituzionalizzazione del movimento è costituito dalla creazione, nel 1985, di un sindacato universitario indipendente, l'UGTE, Union Générale Tunisienne des Etudiants; i suoi rappresentanti occupano presto la maggior parte dei seggi nei consigli di facoltà, a discapito degli studenti di sinistra e destouriani. L'egemonia politica e culturale dell'islam politico cambia radicalmente il volto dell'università tunisina: dal vestiario degli studenti e delle studentesse, che iniziano a portare la barba lunga e lo hijab, alla chiusura delle mense universitarie durante il mese di Ramadan, durante tutti gli anni Ottanta i simboli e i riti religiosi sono per la prima volta esibiti con orgoglio da giovani istruiti e politicamente impegnati.¹⁵¹

La tensione tra il movimento islamista e un regime in piena crisi politica, con un presidente gravemente malato e gli esponenti del partito in lotta per la successione, esplode agli inizi del 1987. Agli scioperi studenteschi e alle manifestazioni per il rilascio dei prigionieri politici (tra cui Ghannouchi) la polizia risponde con arresti di massa. In agosto, due attacchi terroristici sono perpetrati nelle località turistiche di Susa e Monastir, e rivendicati da un'ala dissidente e armata del MTI, il Jihad Islamico. La risposta del regime si abbatte violentemente su tutto il movimento,

¹⁵⁰ Ho trattato nello specifico il tema del lavoro culturale islamista e dell'incontro/scontro tra studenti di sinistra e islamisti nell'articolo "Lessons from the Left", in corso di pubblicazione.

¹⁵¹Cfr. Waltz 1986.

ritenuto responsabile dell'attacco. Un processo di massa si conclude con la condanna a morte dei presunti esecutori e con la condanna all'ergastolo per Rached Ghannouchi. I militanti del MTI rispondono a loro volta alla stretta repressiva organizzando manifestazioni di protesta nelle strade e nelle università, che sfociano in scontri violenti con le forze dell'ordine.

1.8. Il “cambiamento” Ben Ali: una breve illusione di libertà

Il 7 novembre 1987 un cosiddetto “colpo di Stato medico” destituisce l'anziano e malato presidente della Repubblica Habib Bourguiba, dichiarato incapace di svolgere le sue funzioni da un'équipe medica istituita ad hoc. Il suo posto viene occupato ad interim, così come previsto dalla Costituzione, dal primo ministro in carica, il generale Zine El Abidine Ben Ali. Orchestrato da quest'ultimo insieme al comandante della Guardia Nazionale, il cosiddetto *doux coup* è inoltre giustificato dall'urgenza di sventare un presunto putsch programmato dall'ala armata del MTI.

Ben Ali, nato nel 1936 ad Hammam-Sousse, proviene anch'egli, come Bourguiba, da una modesta famiglia del Sahel. Contrariamente al suo predecessore egli ha però una formazione militare, acquisita nelle accademie militari e di intelligence francesi e statunitensi. Nel corso della sua ascesa all'interno dell'apparato statale, il generale si distingue nel coordinamento della repressione dello sciopero sindacale del gennaio 1978 in qualità di direttore della Sicurezza militare. Destituito dalla sua funzione in seguito al tentato colpo di Stato guidato dai youssefisti a Gafsa (1980), viene reintegrato e promosso capo della Sicurezza nazionale nel gennaio 1984, a seguito delle rivolte del pane.¹⁵²

La presidenza Ben Ali si apre sotto il segno del “cambiamento”, parola d'ordine del nuovo capo di Stato, che si presenta come l'iniziatore di una nuova era per il paese: quella della democrazia, del pluralismo, del rispetto dei diritti umani e delle libertà economiche.¹⁵³ In effetti, nel corso del suo primo anno di presidenza sono intraprese una serie di azioni che vanno nel senso della “decompressione autoritaria”.¹⁵⁴ In primo luogo, un'amnistia generale decreta la liberazione dei detenuti politici islamisti e il ritorno degli oppositori politici in esilio. Viene poi autorizzata la pubblicazione del giornale del MTI, *al-Fajr* (L'alba), così come quello del PCOT, *al-Badil* (L'alternativa) e di altre testate precedentemente

¹⁵² Chouikha – Gobe 2015: p. 45-46.

¹⁵³ Khiari – Lamoum 2000: p. 378.

¹⁵⁴ Ayari 2017: p. 149.

sopresse. Viene riconosciuto l'UGTE, che fino ad allora aveva agito senza un'autorizzazione legale, e viene finalmente autorizzata l'organizzazione di un diciottesimo congresso straordinario dell'UGET, una richiesta che il movimento studentesco si era vista negare sin dall'ultimo congresso di Korba del 1971, finito con la dissoluzione del sindacato. Sempre nel 1988, dopo alcuni rimaneggiamenti alla segreteria del partito, e per prendere ulteriormente le distanze dal precedente regime, il nuovo presidente della Repubblica cambia il nome del PSD in Rassemblement Constitutionnel Démocratique (RCD, in arabo al-Tajammu' al-dustūrī al-dīmuqrātī).

In questo clima di apertura, apparentemente favorevole al discorso religioso, il MTI prova nuovamente a ottenere un riconoscimento legale. Il movimento di Ghannouchi cambia il suo nome in Ennahda, (Ḥarakat al-nahḍa, Movimento del risorgimento) per soddisfare i requisiti stabiliti dalla nuova legge sui partiti, che non ammette alcun riferimento, nel programma e negli obiettivi delle formazioni politiche, a questioni linguistiche, razziali o religiose. Ennahda afferma inoltre il suo rifiuto della violenza e la sua adesione ai principi democratici, e il 7 novembre 1988 è invitato a firmare il "Patto nazionale", il quale, ratificato dalle diverse forze politiche, avrebbe dovuto sancire la transizione verso il pluralismo politico. Malgrado ciò, al partito di Ghannouchi è nuovamente negato il riconoscimento legale che gli avrebbe permesso di partecipare alle elezioni legislative e presidenziali del 1989. Unico candidato alle presidenziali con l'approvazione di tutte le altre forze politiche, Ben Ali è confermato alla presidenza della Repubblica, mentre il suo partito ottiene la totalità dei seggi in parlamento. Queste prime elezioni dell'era Ben Ali, in cui non mancano certo manipolazioni e brogli in favore del RCD, mettono in evidenza il totale fallimento dei partiti liberali e di sinistra, rappresentati da PCT, PUP,¹⁵⁵ MDS e altre formazioni minori. Militanti e simpatizzanti del movimento islamista, presenti nelle liste civiche, ottengono invece un relativo successo, malgrado l'assenza ufficiale di Ennahda.¹⁵⁶

Il sostegno popolare in favore del movimento islamista emerso dai risultati elettorali del 1989 mette in allerta sia il RCD che l'opposizione laica, la quale tende quindi a schierarsi con il partito di Ben Ali per scongiurare il pericolo islamista. In un'ottica anti-islamista e in nome della difesa dei diritti civili, Ben Ali cerca di schierare in suo favore le altre forze politiche e sociali, arrivando a raccogliere attorno a sé figure di spicco del gauchismo e ad assegnare loro importanti funzioni nell'apparato

¹⁵⁵ Parti de l'Unité Populaire, da una scissione nel MUP.

¹⁵⁶ Chouikha – Gobe 2015.

statale.¹⁵⁷ È il caso di Mohammed Charfi, presidente della LTDH ed *ex-perspectiviste*, nominato a capo del Ministero dell' Istruzione, e a cui è affidato il compito di “epurare i manuali scolastici di lingua araba da riferimenti giudicati troppo politici e/o islamici”.¹⁵⁸

La marginalizzazione del movimento islamista e il rifiuto da parte dello Stato di riconoscerlo in quanto forza politica legittima inasprisce nuovamente il conflitto tra opposizione islamista e autorità statale. Nel dicembre del 1989, all'intensificarsi della repressione, i militanti rispondono con scioperi e manifestazioni nelle università, a loro volta violentemente repressi. L'anno 1990 è marcato dalla vittoria elettorale del FIS (Fronte Islamico di Salvezza) nella confinante Algeria, evento che galvanizza gli islamisti tunisini e che allo stesso tempo fa aumentare l'allerta del governo. Si scatena una lotta spietata contro il movimento islamista, che raggiungerà il suo apice nell'anno successivo. Nel febbraio 1991 alcuni membri di Ennahda sono accusati dell'incendio della sede del RCD di Bab Souika, a Tunisi, in cui perde la vita un guardiano del locale; tre presunti responsabili sono condannati a morte e giustiziati. La tragedia, che divide anche la dirigenza di Ennahda, è il pretesto per neutralizzare definitivamente il movimento islamista. A maggio centinaia di islamisti sono accusati della preparazione di un colpo di Stato e arrestati. Un'altra ondata repressiva si abbatte sul movimento nell'estate del 1992: circa 200 militanti e dirigenti del partito sono condannati a pene severe che vanno fino all'ergastolo; migliaia di simpatizzanti sono arrestati e torturati.

La violenta repressione del movimento islamista è accompagnata da una de-islamizzazione forzata dell'università tunisina: viene ritirato il riconoscimento legale all'UGTE, vengono banditi i simboli riconducibili all'islam politico come lo hijab e la barba, vengono chiuse le moschee universitarie, e gli studenti sospetti di nutrire simpatie islamiste sono schedati e a volte espulsi. La stretta autoritaria del regime benalista si ripercuote anche sul movimento studentesco di sinistra: gli attivisti sono sorvegliati e soggetti a intimidazione, mentre le attività dell'UGET sono sottoposte a censura. Diventa inoltre permanente e massiccia la presenza all'interno dei campus di forze dell'ordine in borghese e informatori della polizia, che instaurano un clima di paranoia e fanno da deterrente all'organizzazione di attività politiche o sindacali autonome. L'assoggettamento del campo universitario passa inoltre per la creazione, già nel 1988, di un “sindacato giallo”, composto da studenti pro-regime, che si

¹⁵⁷ Id.: p. 49-50.

¹⁵⁸ Ayari 2017: p. 152.

impone presto nei consigli di facoltà, nonostante il tasso di adesione molto basso in seno alla popolazione studentesca.¹⁵⁹

La guerra lanciata da Ben Ali contro le “forze del male e dell'oscurantismo”¹⁶⁰ si ripercuote presto su tutte le altre forze politiche e sulla società civile. La sfera politica del primo decennio del nuovo regime si caratterizza da un “pluralismo di cooptazione”,¹⁶¹ concepito in modo tale da assicurare la perennità del sistema e da rendere impossibile l'alternanza al potere, con i partiti dell'opposizione legale ridotti al ruolo di garanti della parvenza democratica del sistema.¹⁶² Oltre ai giornali islamisti, vengono soppressi anche gli organi di stampa di altri partiti ritenuti troppo critici (come *al-Badil*, del PCOT, e *al-Mustaqbal*, Il futuro del MDS), mentre le testate indipendenti sono messe sotto lo stretto controllo della censura. Associazioni e partiti che esprimono voci dissidenti sono messi a tacere attraverso dispositivi economici e legislativi che li rendono soggetti al controllo diretto del “partito-Stato”, il RCD. È il caso, ad esempio, della LTDH, che sotto il nuovo regime è privata della sua autonomia, benché non venga soppressa. Ben Ali aveva in effetti adottato il discorso sui diritti umani ed era riuscito a esportare un'immagine di facciata di paese democratico e liberale.

Sul piano economico, il regime benalista si impegna sin dal suo insediamento a mettere in atto il piano di aggiustamento strutturale già siglato dal suo predecessore. Propenso all'adozione del modello economico neo-liberista e all'apertura sul mercato globale, garante della stabilità politica del paese contro la minaccia islamista, Ben Ali ottiene ampio sostegno da parte dei paesi occidentali e il paese diventa principale beneficiario maghrebino degli aiuti del Fondo Monetario Internazionale, della Banca Mondiale e dei finanziatori europei, sordi agli appelli delle organizzazioni umanitarie che denunciano le flagranti violazioni dei diritti umani perpetrate dal regime dittatoriale.¹⁶³ Malgrado la repressione poliziesca, la tortura sistematica dei detenuti politici, l'assenza delle libertà di stampa e associative, la Tunisia degli anni Novanta riesce ad affermarsi agli occhi della comunità internazionale quale “allievo modello” del liberismo globalizzato. La crescita economica, dovuta in particolar modo allo sviluppo del settore turistico, alle esportazioni, e all'afflusso di

¹⁵⁹ Ayari 2017.

¹⁶⁰ Chouikha – Gobe 2015: p. 51.

¹⁶¹ Id.: p. 59.

¹⁶² Tra questi, il MDS, il PUP, e Ettajdid (il Rinnovamento), nome assunto dal PCT nel 1993, in seguito alla dissoluzione dell'URSS.

¹⁶³ Cfr. Sadiki 2002; Khiari – Lamloum 2000.

investimenti europei, insieme all'abilità del potere benalista di manipolare a proprio vantaggio dati e statistiche sulla realtà economica, fanno sì che il generale di Hammam-Sousse venga acclamato come fautore del "miracolo economico tunisino".¹⁶⁴ Tuttavia, la stabilità del regime e il consenso ottenuto grazie al relativo successo economico, si basano su un sistema di tipo clientelare e nepotistico. Si instaura un regime di tipo "neopatrimoniale", dove "il Palazzo", insieme a una rete di clan, gestisce la burocrazia del paese e detiene la totalità delle imprese private locali. Mentre la liberalizzazione economica favorisce l'arricchimento di alcune influenti famiglie di affaristi vicine al regime, l'asservimento della popolazione è assicurato da una gestione clientelare delle risorse per cui la fedeltà al partito è prerequisito per l'ottenimento di licenze, posti di lavoro, sussidi statali,¹⁶⁵ oltre che da un imponente apparato securitario.

Anche il campo culturale si trasforma, investito dal nuovo discorso liberale e consumistico globale. Lo spirito umanista e sviluppatista che orientava le politiche culturali del post-indipendenza lascia spazio a politiche centrate sui nuovi concetti dell'"intrattenimento", dello "svago", dell'"industria culturale" e delle "politiche giovanili".¹⁶⁶

La de-politicizzazione del campo culturale e della società in generale si riflette in modo particolarmente evidente sullo spazio universitario. L'università perde sotto Ben Ali la sua centralità nella vita politica del paese e la sua carica contestataria. Da protagonista e avanguardia della sfera politica e culturale, da luogo di resistenza e di controcultura, da motore di cambiamento sociale, l'università diventa soggetto passivo delle tendenze in atto nel paese. Piegata alle logiche del mercato del lavoro, l'università tunisina è anch'essa investita dalla rapida transizione verso un'economia di tipo liberista.¹⁶⁷ Ne consegue un "*assechement contestataire*" dello spazio universitario, che da "spazio protetto" diventa uno "spazio blindato".¹⁶⁸

¹⁶⁴ Chouikha – Gobe: p. 64.

¹⁶⁵ Cfr. Hibou 2006. Emblematico di questo funzionamento clientelistico della redistribuzione delle risorse è il sistema dei Fondi di solidarietà nazionale, meglio conosciuto come programma "26-26", una sorta di sistema fiscale ufficioso di competenza diretta della presidenza della Repubblica, attraverso il quale lo Stato preleva "donazioni" da parte degli impiegati e dei dirigenti, e le distribuisce a beneficiari selezionati tra le fasce meno abbienti della popolazione.

¹⁶⁶ Mbarek Rais 2018.

¹⁶⁷ Cfr. Siino 2002.

¹⁶⁸ Geisser 2014.

Il nuovo potere fa presto a cooptare anche la direzione della centrale sindacale, la cui autonomia era già stata pesantemente compromessa, in particolar modo dopo la crisi del 1985. Dopo la fase di contestazione degli anni Settanta-Ottanta, e malgrado l'iniziale promessa di Ben Ali di rispettare le libertà sindacali, l'UGTT viene nuovamente inglobata dal sistema totalizzante del partito-Stato e costretta ad abbandonare le velleità democratiche e pluraliste espresse in passato. Sempre più dipendente dallo Stato sul piano finanziario, indebolita dal processo di privatizzazione, imbrigliata in una nuova politica di negoziazione con l'organizzazione padronale, l'UGTT perde il dinamismo del passato e assume il ruolo di "partner sociale" del regime benalista.¹⁶⁹

La breve e illusoria parentesi di pluralismo che caratterizza gli inizi della presidenza Ben Ali è subito seguita, dunque, dall'inasprimento delle misure repressive e il soffocamento di ogni voce di dissenso. La depolitizzazione della società tunisina non significa tuttavia la totale assuefazione o asservimento della popolazione nei confronti del *systeme*. La resistenza a un regime dittatoriale considerato corrotto e immorale ha continuato a esprimersi, seppure in modi molto diversi che nel passato;¹⁷⁰ gli eventi rivoluzionari del 2010-2011 ne sono stati la prova. È però evidente che la natura estremamente oppressiva del regime di Ben Ali inibisce la partecipazione politica di una popolazione sempre più sorvegliata e assoggettata al regime. In linea anche con una tendenza regionale e globale di disgregazione o indebolimento dei movimenti politici, operai e studenteschi, la Tunisia di questi anni è segnata dal drastico depotenziamento della contestazione e dal restringimento o "normalizzazione" degli spazi di socializzazione politica che avevano in precedenza permesso l'emergere di una controcultura.

¹⁶⁹ Yousfi 2015: p. 52.

¹⁷⁰ Cfr. Hibou 2006; Hibou – Khiari 2011; Bayat 2017.

CAPITOLO 2

UNA CONTROCULTURA IN CONTESTO AUTORITARIO POSTCOLONIALE: SPAZI, TEORIE, PRATICHE

Tracciato lo sfondo storico e politico da cui emerge e in cui si sviluppa l'oggetto di questa ricerca, si può ora passare a un racconto più minuzioso, alla ricostruzione di una storia culturale e minore della Tunisia contemporanea, che emerge da racconti, memorie, articoli di giornale e materiali condivisi in rete, da un archivio fluido e frammentario. L'obiettivo di questa ricostruzione non è unicamente quello di sistematizzare le informazioni relative alla canzone impegnata e ai suoi protagonisti. La canzone impegnata è il prodotto di una specifica controcultura, essa presenta determinate caratteristiche estetiche e stilistiche, è oggetto di riflessione intellettuale e modellata da tendenze ideologiche, è regolata da precise pratiche politiche e di aggregazione sociale e culturale. Tracciare la genesi della canzone impegnata e seguirne il percorso consente di indagare tali tendenze, riflessioni e pratiche; offre dunque un punto di accesso decentrato alla storia dell'opposizione politica degli anni Settanta-Ottanta.

La controcultura di questo periodo, di cui la canzone è una delle espressioni artistiche, è il prodotto di uno scollamento dalla narrazione ufficiale della nazione. Questa cultura (e politica) di protesta interseca diverse dimensioni, si nutre di immaginari e di teorie provenienti da luoghi e tempi diversi, e si articola attraverso specifiche modalità e pratiche, in spazi specifici, e grazie a specifici attori. Dimensioni e immaginari che sono locali, regionali e transnazionali, e che vanno dal recupero dell'eredità anticoloniale alla controcultura del '68 globale, dai circuiti culturali nazionali alle reti di solidarietà transnazionale.

A questi immaginari e dimensioni diverse sarà dedicato più nello specifico il terzo capitolo di questo libro. Nel corso del presente capitolo invece, si prenderanno in esame i processi, i luoghi fisici e immateriali, gli spazi, le reti, i movimenti in cui e attraverso cui la canzone impegnata si è sviluppata e ha circolato. In particolare, si vedrà come le espressioni contro-culturali in esame vengano prodotte all'interno della stessa infrastruttura educativa e culturale messa in piedi dallo Stato postcoloniale. Si indagano qui le idee e le riflessioni che hanno modellato una tale operazione artistica e culturale, e le tensioni che ne hanno definito il campo di

creazione e di azione. Emergerà inoltre dalle interviste come sia proprio nel momento di reflusso del “ciclo gauchista” che una controcultura di sinistra ha la sua epoca d’oro: l’inagibilità politica rende l’impegno nel campo culturale una “strategia di sostituzione” e una “continuazione del militantismo”.¹

2.1. *Un processo di disaffiliazione*

È utile esplorare il concetto di “disaffiliazione” come sentimento determinante di quella “struttura del sentire” che emerge con la generazione di giovani adulti cresciuti nella Tunisia postcoloniale. Si intende con ciò un forte sentimento di disaffezione, in particolare della gioventù scolarizzata, nei confronti del progetto modernista guidato da Habib Bourguiba.

Safouane Azouzi, oggi trentenne, proprio all’inizio di questo libro si riferisce alla generazione dei suoi genitori definendoli “figli di Bourguiba”. Gli stessi militanti gauchisti hanno retrospettivamente riconosciuto questo burrascoso rapporto filiale caratterizzato da un “complesso quasi edipico”.² I gauchisti si sono definiti “*enfants terribles*”³ del Padre della Nazione. Per Aziz Krichen, sociologo, economista ed *ex-perspectiviste*, la loro “rivolta contro lo Stato” è stata una “rivolta contro il padre”.⁴ Questi “figli legittimi”⁵ o “illegittimi”⁶ del bourguibismo hanno beneficiato e in larga parte condiviso l’azione di secolarizzazione della società tunisina e dello Stato, in particolare in relazione ai diritti delle donne, e le politiche educative e culturali.⁷

Raymond Williams parla della cultura di un determinato periodo e di una determinata società come di una “*structure of feeling*”, nella quale

¹ Kréfa 2016.

² Ben Haj Yahia 2018: p. 197

³ Ben Haj Yahia 2018: p. 201

⁴ Krichen 1992: p. 25

⁵ Ben Haj Yahia 2018

⁶ Si veda l’intervista all’ex-militante e leader di Perspectives Nouredine Ben Khader, in Camau – Geisser 2004: p. 533-548, ripubblicata anche da Nawaat (2005). In questa intervista è condensata la storia intellettuale del gauchismo tunisino: da una sorta di “bourguibismo di sinistra”, al terzomondismo, alla radicalizzazione maoista, l’annichilimento dovuto alla repressione, il dirottamento verso l’ideologia dei diritti umani, fino al tempo presente in cui è dominante un malcelato ritorno al bourguibismo e spesso un profondo ripensamento se non un disconoscimento del comunismo.

⁷ Ibid.

si manifestano più chiaramente le trasformazioni che si verificano nella comunità: la nuova generazione reagisce a suo modo al mondo che eredita, ricostruendo molte continuità e riproducendo molti aspetti dell'organizzazione e tuttavia il suo modo di sentire sarà diverso sotto certi aspetti e il suo responso creativo darà forma ad una nuova struttura del sentire.⁸

Secondo il teorico della cultura britannico, la "produzione artistica di un periodo" è "della massima importanza, perché è qui piuttosto che altrove che 'la struttura del sentire' può trovarsi espressa".⁹ È in questo senso che in questo lavoro si indaga la canzone impegnata, che, seppur non rappresentativa di un'intera epoca e di un'intera comunità, è stata una delle espressioni che hanno segnalato le trasformazioni in corso in nella società tunisina, e in particolare nella sinistra tunisina, nella sua struttura del sentire.

Il concetto di disaffiliazione è centrale nella mia analisi perché mi permette di guardare alla controcultura in esame, ai processi e alle idee che l'hanno modellata, nonché all'infrastruttura su cui essa si è articolata, non come qualcosa di estraneo al progetto nazionale postcoloniale, ma come qualcosa che anzi scaturisce da esso, in continuità e in rottura, in dialogo e in conflitto con esso.

Parliamo allora di canzone impegnata in termini di controcultura, e non di cultura popolare (ma vedremo in seguito come il "popolare" viene qui mobilitato) né di sottocultura. Essa si sviluppa infatti in seno alla nuova classe media composta da una gioventù istruita e politicizzata, proveniente per lo più da famiglie di ceto medio o modesto. Questa generazione ha beneficiato della mobilità sociale prodotta dalle politiche del post-indipendenza, e si muove all'interno dell'apparato dello Stato post-coloniale: i protagonisti di questa scena sono studenti, sindacalisti, insegnanti, ingegneri, animatori culturali, per lo più dipendenti pubblici.

È in questo senso, tenendo certo presente la grande diversità dei contesti socio-economici e culturali (che sono tuttavia coevi), che è possibile tracciare un parallelismo tra la cultura di protesta che si sviluppa in contesto postcoloniale e la controcultura osservata dai primi teorici di questo fenomeno nelle società europee e nordamericane. Essi consideravano infatti la controcultura "una risposta apertamente politica da dentro la cultura dominante," definita dalle "inclinazioni politiche e di attivismo

⁸ Williams 1979a: p. 80.

⁹ Ibid.

derivanti da una crisi interna alla classe media.”¹⁰ I pionieri degli studi culturali britannici utilizzano il concetto di disaffiliazione per parlare delle controculture sorte in seno alla classe media e all’interno stesso dell’infrastruttura della cultura dominante britannica. Queste si distinguono perciò dalle *sub-cultures* della working class. Nel volume curato da Hall e Jefferson nel 1976, *Resistance through Rituals*, si parla dell’ascesa delle controculture alla fine degli anni Sessanta in termini di “disaffiliazione culturale”, legate alla “generale radicalizzazione, politicizzazione (e de-politicizzazione)” di alcuni settori giovani della classe media.¹¹

Diversamente dalle sottoculture proletarie che si esprimono in gruppi chiusi e all’interno del ghetto, i giovani delle classi medie formano secondo gli autori dei “*milieux* contro-culturali diffusi”. Si distinguono per il loro tentativo di “esplorare ‘istituzioni alternative’ alle istituzioni centrali della cultura dominante: nuovi modelli di vita, famigliari, lavorativi”, allontanandosi dalle aspettative individualiste e carrieristiche borghesi; e “tendono a costruire delle enclaves negli interstizi della cultura dominante.”¹² Infine, mentre le sottoculture proletarie vengono generalmente recepite come delinquenziali, le controculture sono più apertamente ideologiche o politiche, articolando la loro “opposizione ai valori e alle istituzioni dominanti”.¹³ Si presenta, in termini gramsciani, una “crisi di autorità” e dunque una “crisi di egemonia o crisi generale dello Stato”.¹⁴

Si guardi quindi all’analisi di John P. Entelis, sullo sviluppo della contro-cultura nella Tunisia postcoloniale. Nel 1974, lo studioso, osservava che

una 'contro-cultura' - in contrasto con la democrazia guidata bourguibista, il socialismo destouriano, e la 'sintesi' franco-tunisina - sta lentamente emergendo in seno alla futura élite della Tunisia: gli studenti universitari di oggi.¹⁵

La crisi di egemonia che si produce in contesto postcoloniale tunisino è una crisi che mette in discussione il modello ideologico su cui si fonda lo Stato-nazione e la sua narrazione. La trasformazione sociologica in corso nell’università tunisina a partire degli anni Settanta complica tuttavia la nozione di classe media e di élite intellettuali, le quali saranno più

¹⁰ Williams - Hannerz 2014. Gli autori si riferiscono ai lavori, tra gli altri, di Theodore Roszak e Milton Yinger.

¹¹ Clarke et. al. 1976: p. 60.

¹² Ibid.

¹³ Id.: p. 61

¹⁴ Id.: p. 62

¹⁵ Entelis 1974: p. 544-555.

eterogenee in termini di provenienza di classe e geografica rispetto alla precedente. Si va a formare una classe sociale nuova, composta (anche) da attori che sono per filiazione portatori di un sistema valoriale e una tradizione politica diversa da quella dominante: attori di filiazione “*extramuros*”, nella categorizzazione proposta da Michael Ayari, proveniente cioè dalle regioni interne e meridionali del paese. La sinistra stessa si “*ruralizza*” (si tornerà su questo aspetto più avanti), un cambiamento sociologico che determinerà dei contrasti generazionali e ideologici all’interno stesso della sinistra tunisina.

Per Entelis, la controcultura tunisina affonderebbe le proprie radici nella resistenza youssefista, il suo sviluppo corrisponderebbe all’immediato post-1967, mentre la sua maturazione si avrebbe con l’epurazione del ministro allo sviluppo economico Ben Salah nel 1969, e quindi con la fine dell’esperienza socialista. Le sue principali caratteristiche sarebbero:

- (i) una crescente consapevolezza e orgoglio etnico nell’essere arabo, e dunque un’identificazione con gli altri arabi in Nord Africa e in Medio Oriente;
- (ii) un disconoscimento di forme evoluzionistiche e incrementalistiche di cambiamento sociale, risultato di una chiara evidenza delle permanenti disegualianze economiche, con un forte sostegno a ristrutturazioni sociali e istituzionali maggiori sul modello di regimi socialisti progressisti;
- (iii) una diffidenza verso le intenzioni e le politiche occidentali, soprattutto americane, e una attrazione concomitante per le ideologie marxista-leninista e maoista;
- (iv) un forte supporto al rivoluzionarismo arabo e al suo obiettivo primario di liberazione della patria palestinese attraverso tattiche di guerriglia; e
- (v) un restringimento della distanza sociale e psicologica tra le masse (non-élite) e gli studenti (élite non governativa), con questi ultimi che diventano propugnatori di programmi e politiche fortemente populistici.¹⁶

È utile tenere a mente la periodizzazione proposta poiché questa continuità che lo studioso traccia tra i conflitti intestini del movimento indipendentista e la radicalizzazione della contestazione gauchista/islamista, passando per la disfatta del panarabismo su scala regionale, è il filo conduttore che mi ripropongo di rendere esplicito attraverso l’analisi della canzone impegnata tunisina, e nella ricostruzione della sua storia. È il filo conduttore o tema che potremmo definire della “*rivoluzione tradita*” o “*incompiuta*”: quella della lotta anticoloniale delle regioni interne, dirottata e soppressa dall’élite bourguibista filo-occidentale; quella dell’ideale panarabo, infrantosi con la sconfitta di Nasser e con lui di tutto il mondo arabo; quella del modello socialista sviluppatista postcoloniale, che fallisce

¹⁶ Ibid.

per lasciare il posto di lì a breve al nuovo corso liberista.¹⁷ È un sentimento di disaffiliazione dei giovani verso le ideologie propugnate dai padri delle nazioni arabe, che crea quindi le condizioni per l'emergere di una controcultura, in seno soprattutto alla gioventù scolarizzata e negli interstizi di quegli spazi che sono al cuore del progetto nazionale.

2.2. I luoghi di socializzazione politica

Si è visto nel Capitolo 1, e in particolare nel §1.3, come la prima fase del post-indipendenza in Tunisia sia stata segnata dall'implementazione di importanti politiche educative e culturali, volte ad assicurare istruzione pubblica e accesso all'arte e alla cultura. La creazione di una cultura nazional-popolare condivisa era infatti necessaria all'edificazione stessa di una giovane e moderna nazione. Cultura e istruzione sono quindi tra i settori principali all'interno del programma di sviluppo sociale ed economico dello Stato. L'azione massiccia e capillare dello Stato in materia di politiche culturali, e, parallelamente, la totale assenza di un settore privato e indipendente nell'ambito della produzione culturale, fa sì che lo Stato e le sue organizzazioni "satelliti" detengano il monopolio quasi assoluto della sfera culturale nel paese. Una cultura di opposizione, impegnata, alternativa, si sviluppa quindi all'interno stesso degli spazi culturali pubblici, negli interstizi dell'azione culturale delle politiche statali.

Ayari identifica i principali "*espaces de socialisation politique*" della Tunisia indipendente in quegli spazi pubblici che, edificati dallo Stato con lo scopo di democratizzare e al tempo stesso controllare e disciplinare la formazione dei giovani tunisini, diventano di fatto i principali luoghi in cui si sviluppa un pensiero critico e l'opposizione al regime. Si tratta principalmente dei licei, che iniziano a essere costruiti su tutto il territorio nazionale, delle moschee a essi annesse (per quanto riguarda la politicizzazione di stampo islamista), e dell'università, ancora piuttosto centralizzata nella capitale ma che accoglierà un numero sempre maggiore di giovani provenienti da differenti classi sociali e dalle diverse regioni del paese. Questi spazi costituiranno la principale fucina della militanza contestataria, prima per la sinistra e poi per l'islam politico.

Il presente paragrafo prende in esame questi spazi di socializzazione politica, ponendo enfasi sulle attività artistiche e culturali che vi si svolgono: come emergerà dalle interviste, queste sono infatti ritenute una

¹⁷ La patria tradita o meglio che tradisce è anche al centro della canzone post-rivoluzione di Yasser Jradi, "*Dīmā dīmā*" (Sempre sempre), un verso della quale è riportato nell'epigrafe di questo libro.

componente fondamentale del processo di politicizzazione degli studenti. Oltre al liceo e all'università, si includono nell'analisi altri spazi, non adibiti all'istruzione formale, dove il culturale e il politico convergono, in modi e con intensità diversi. È il caso delle *maisons de la culture* e *du peuple*; delle federazioni dei cineasti amatoriali e dei cine-club; e anche di spazi che non hanno come interesse primario l'azione culturale, ma che fanno di essa uno strumento di politicizzazione e sensibilizzazione, su tutti l'UGTT.

Guardare a questi spazi è cruciale per capire le modalità di sviluppo e diffusione di una controcultura nella Tunisia postcoloniale e autoritaria, e per fare luce sulla relazione tra cultura dominante e controllo statale da una parte, e cultura alternativa e libertà d'espressione dall'altra. Ci si focalizza qui sulla componente di sinistra (per una discussione sul lavoro culturale islamista si rimanda al §2.4).

IL LICEO

Nella maggior parte delle testimonianze di artisti e militanti tunisini, il periodo del liceo è ricordato come il primo momento di confronto con la politica in ambiente extra-familiare. Il liceo offre spesso anche la prima occasione di avvicinarsi alle discipline artistiche e di accedere alla cultura "del mondo". Le due iniziazioni, politica e culturale, sono interconnesse. È attraverso le attività culturali e artistiche che si svolgono all'interno o ai margini del liceo –laboratori teatrali e musicali, cine-club—che gli studenti sono invitati alla riflessione politica, al confronto di idee, e, eventualmente alla mobilitazione. Insegnanti, cooperanti francesi, colleghi più anziani, sono coloro i quali invogliano i ragazzi, attraverso le letture di filosofia e teoria politica, ma anche attraverso la cultura popolare, ad analizzare con spirito critico la realtà circostante.

L'adolescenza è ricordata come periodo fondamentale, di crescita e di "illuminazione" (*éveil*), momento decisivo nella vita degli individui che in questo nuovo contesto aprono gli occhi al mondo, imparano ad analizzare la realtà che li circonda, iniziano ad appassionarsi agli autori e ai musicisti che influenzeranno il loro modo di sentire, e che scelgono quindi da che parte stare.

Per Habib Belhadi [Ḥabīb Bilhādī], attivista culturale, con un passato di militanza nei ranghi del PCT, l'impegno in politica inizia

tra il teatro e il liceo. Durante il liceo [Sadiki] sono entrato in contatto con alcuni militanti di estrema sinistra, poi [l'impegno] si è rafforzato con una delle piccole compagnie amatoriali che avevamo

al club Tahar Haddad [centro culturale nella medina di Tunisi, *N.d.A.*].¹⁸

Habib Kazdaghli [Ḥabīb al-Qazdaghlī], storico, ex-rettore dell'università della Manouba, impegnato in politica con il PCT per lunghi anni, racconta che “gli anni che hanno preceduto il diploma di maturità sono stati anni di esercitazione nell'azione culturale: il teatro, il cinema”. Per Kazdaghli, originario di Hammamet, liceale durante la prima metà degli anni Settanta, il liceo più vicino era quello di Grombalia, a 24 km dalla famosa località balneare.

La mia generazione era a una via di mezzo tra quella precedente, che doveva arrivare fino a Tunisi, al Sadiki o al Kaznadar [per ricevere l'istruzione secondaria] e quella immediatamente dopo. Per la mia generazione vi erano tre licei in tutto il Cap Bon [...] Eravamo quindi residenti [del liceo] ed è lì che si sono sviluppati quelli che noi chiamavamo “i club”: il club di musica, il club di teatro, il cine-club.¹⁹

Kazdaghli ricorda il ruolo di primo piano degli insegnanti, soprattutto di quelli francesi, inviati nell'ex-colonia dalla cooperazione franco-tunisina: essi infondevano nelle giovani menti l'amore per la lettura e per il teatro, e contribuivano così allo sviluppo del loro spirito critico:

C'erano dei cooperanti francesi, poi in seguito dei tunisini, che ci portavano fuori dal convitto, verso la sala cinematografica, dove si trovavano, oltre ai film commerciali, americani, che guardavamo la domenica, anche un altro tipo di film, come quelli di Costa-Gavras [...] [I cooperanti francesi] non erano “impegnati” in modo diretto, ma destavano in noi il senso critico.²⁰

Mohamed Msalmi [Muḥammad Msalmī], sindacalista e al momento della nostra intervista responsabile della formazione e delle attività culturali dell'UGTT, ascolta per la prima volta Sheikh Imam [al-Shaykh al-Imām 'Issa]²¹ paladino della canzone impegnata egiziana e araba,

grazie a un mio professore di francese, quando ero liceale, nell'anno '74-'75. Era un oppositore di sinistra. Il suo programma di francese era di tipo tematico, ad esempio si discuteva il tema della donna, della

¹⁸ Habib Belhadi, intervista con l'autrice, Tunisi, 14/1/2019.

¹⁹ Habib Kazdaghli, intervista con l'autrice, Manouba, 15/5/2019.

²⁰ Ibid.

²¹ Si ritornerà spesso e più nel dettaglio su questa figura emblematica che è stato il principale modello di riferimento per gli artisti-militanti tunisini.

liberazione... E poi ecco che questo giovane professore un giorno viene con il suo mangiacassette e mette su delle canzoni di Sheikh Imam. È una cosa che ci diverte molto. Perché il prof parla, scrive alla lavagna, eccetera... e poi ecco che mette una cassetta, e noi ascoltiamo e poi ne discutiamo.²²

Anche per Raouf Haddaoui (Ra'ūf Ḥaddāwī), musicista impegnato e ex-militante di al-Shu'la del Kef, i professori del liceo hanno avuto un ruolo fondamentale nell'iniziazione politica, "ci passavano dei brevi volantini, dei libri, e noi iniziavamo a porci delle domande"; anch'egli è venuto a conoscenza della voce di Sheikh Imam grazie a un "professore di storia e geografia che mi ha passato la prima cassetta".²³

Per Nebrass Chammmam (Nibrās Shammām), voce e oud di al-Baḥth al-Mūsīqī, gli ultimi anni di liceo nella città di Gabes costituiscono "il periodo più decisivo della mia vita, a livello personale, artistico, e militante." È durante il periodo del liceo che Chammmam, così come gli altri membri della band, inizia a frequentare il cine-club, afferente alla Federazione Tunisina dei Cine-Club, (FTCC) che aveva membri e sedi in tutte le città del paese.

Questi club di cinema aggregavano tutti i gruppi di sinistra dell'epoca. Si proiettavano dei film conosciuti, e poi se ne discuteva, ma era solo un alibi per parlare di politica. Avevo 16-17 anni. Il 26 gennaio 1978 ci fu lo sciopero generale finito nel sangue. Ci furono dei martiri, il confronto violento tra UGTT e potere. Noi eravamo liceali. Con il cine-club, insieme alle discussioni, ascoltavamo le cassette di Sheikh Imam, di Marcel Khalifa... Io avevo già frequentato un corso di musica, dall'età di 12 anni [...] era un club statale, all'epoca non c'era ancora il conservatorio. Quindi tutto si mescola. Il 26 gennaio, eravamo liceali, ci furono degli scontri anche a Gabes. Io e Khaled Hamrouni, il mio compagno, che ha contribuito alla formazione del gruppo... eravamo gli unici due ragazzini all'UGTT. Il giorno degli scontri eravamo presenti, con i sindacalisti... abbiamo visto gli scontri... Fu questo il fattore scatenante.²⁴

"Tutto si mescola", afferma Chammmam, e infatti questo breve ma intenso passaggio della sua testimonianza –che non è stato sollecitato da una domanda diretta, ma da una generica richiesta di parlare del proprio percorso scolastico— è indicativo di come nella memoria condivisa e nei racconti di questa generazione di artisti e attivisti, ci sia una fortissima

²² Mohamed Msalmi, intervista con l'autrice, Tunisi, 17/5/2019.

²³ Raouf Haddaoui, intervista con l'autrice, El Kef, 20/3/2019.

²⁴ Nebrass Chammmam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

correlazione tra percorso artistico-culturale, percorso educativo, e militanza. Nato nel 1959, Chammam è stato funzionario pubblico prima di andare in pensione. Negli anni Ottanta ha militato nel partito clandestino PCOT, insieme ad altri membri del gruppo.

La narrazione del suo compagno –nella militanza e nella musica— Khemayes Bahri (Khumayyis Bahri, 1962), è molto simile. Alla mia richiesta di parlare degli inizi del suo percorso musicale, il musicista (ingegnere di professione) racconta:

Per quanto riguarda la musica, ho iniziato negli anni Settanta, durante gli anni del liceo, a Gabes. Praticavo un po' la musica, al club di musica del liceo. Nella mia famiglia c'era già mio fratello maggiore che suonava il liuto e la chitarra [...] Anche mio padre, che è morto quando avevo tre anni, suonava il liuto [...] Durante gli ultimi tre anni prima dell'esame di maturità ho iniziato a partecipare a delle attività culturali con i miei amici di sinistra. Questo è stato il mio orientamento [tendance] sin da quegli anni. Le attività principali sono quelle del cine-club, si discute dei film... E poi da lì, mi sono avvicinato a questo movimento, per così dire impegnato tra virgolette, se così possiamo chiamarlo... prima lo chiamavamo così... C'erano i cine-club, i cineasti amatori, il club di fotografia, il club di teatro, di musica... I quali hanno tutti più o meno lo stesso orientamento... Lavoravamo insieme in occasione di alcuni eventi, di commemorazioni, eccetera. Era un grande gruppo di sinistra che si ritrovava insieme.²⁵

Ali Saidane (‘Alī Sa‘īdān), appartenente ad una generazione leggermente più anziana rispetto agli altri protagonisti della *chanson engagée* (nasce nel 1944) parte dall'estremo Sud della Tunisia per proseguire gli studi liceali nella capitale. Poeta, uomo di teatro, tra i fondatori del gruppo musicale Imāzighen, anche Saidane ricorda l'esperienza del liceo e la convivenza con i coetanei come un punto di partenza:

La vita nel convitto era come creare una nuova vita. Eravamo adolescenti, venivamo un po' da ogni angolo della Tunisia... e ricreavamo la Tunisia alla nostra propria maniera... con il gruppo musicale, con il gruppo di teatro, con il cine-club... fu questo l'inizio del periodo dell'illuminazione.²⁶

Nelle interviste agli artisti impegnati e agli attivisti culturali risulta pressoché impossibile discernere tra ricordi relativi al liceo e quelli relativi all'iniziazione politica, o ancora quelli relativi alla formazione

²⁵ Khemayes Bahri, intervista con l'autrice, La Soukra, 12/10/2018.

²⁶ Ali Saidane, intervista con l'autrice, Tunisi, 6/3/2019.

artistica e culturale. Essi si intrecciano e si sovrappongono continuamente. Ed è esattamente questa sovrapposizione a costituire l'elemento più interessante delle loro storie.

LE MAISONS DE LA CULTURE

La prima “socializzazione” politica avviene dunque, come afferma Kazdaghi, “al liceo, nelle associazioni e negli spazi culturali che noi immaginavamo essere fuori dal controllo dello Stato, anche se ricevevano sovvenzioni statali”.²⁷ L’edificazione di centri culturali e giovanili fa parte della vasta azione di politica culturale e di educazione popolare avviata nel post-indipendenza. In un paese in via di sviluppo, la trasformazione rapida delle strutture sociali tradizionali determinava infatti “seri problemi di disciplinamento [*encadrement*] della gioventù”.²⁸ La famiglia e la scuola avevano quindi bisogno di essere supportati da un “*troisième milieu*”,²⁹ uno spazio terzo dove si potessero formare ed educare i giovani ai nuovi valori dello Stato moderno. È questo il terreno su cui sorge la rete di centri culturali, associazioni, centri sociali giovanili, infrastrutture sportive, campi estivi e scout, e così via, edificati nel corso degli anni Sessanta.³⁰ Di particolare rilievo in questo vasto programma di cultura e svago è l’edificazione su tutto il territorio nazionale di case della cultura e del popolo. Considerate dai funzionari di Stato “strumenti privilegiati per la realizzazione della loro politica in materia culturale”, esse furono tuttavia luoghi cruciali per lo sviluppo di una controcultura.³¹

Il progetto, avviato nel 1963, era ideato sul modello delle *maisons de la culture* istituite in Francia dal ministro agli Affari Culturali André Malraux solo pochi anni prima (nel 1959, con l’inaugurazione della prima *maison* nel 1961), nel quadro della democratizzazione e decentralizzazione culturale.³² In Tunisia, i centri vennero istituiti nella capitale con il nome di *maisons de la culture (dūr al-thaqāfa)*, e nelle altre località con il nome di *maisons du peuple (dūr al-sha‘b)*. Le prime due storiche *maison de la culture*, entrambe situate al *centre ville* della capitale (la parte moderna del centro città), sono intitolate rispettivamente allo storico e sociologo ante-litteram della Tunisia hafside, Ibn Khaldun, e al poeta

²⁷ Habib Kazdaghi, intervista con l’autrice, Manouba, 15/5/2019.

²⁸ Granai - Fanton 1965: p. 224.

²⁹ Ibid.

³⁰ Id.: p. 225

³¹ Saïd 1970: p. 36.

³² Dubouilh 2014.

nordafriicano Ibn Rachiq. Tuttora attive, occupano entrambe due edifici di epoca coloniale: la prima, Ibn Khaldun, nel quartiere “italiano” di Tunisi, era stata precedentemente adibita a circolo italiano; la seconda, Ibn Rachiq, situata in Avenue de Paris, aveva invece ospitato il Palais des Sociétés françaises.³³

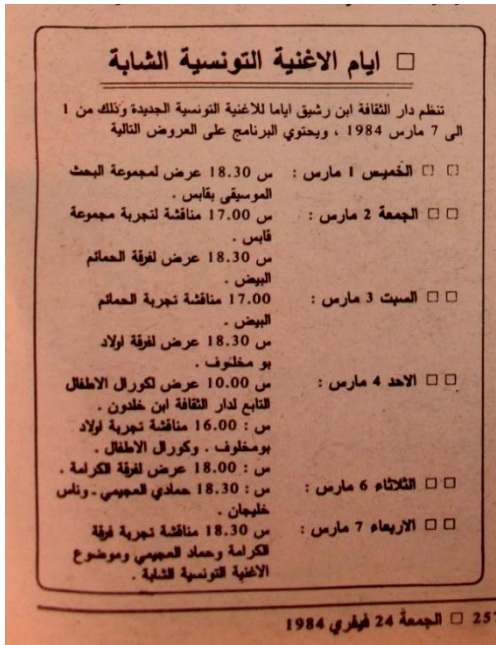


Fig. 1 Programma dei “Giorni della canzone tunisina giovanile” alla *maison de la culture* Ibn Rachiq di Tunisi, 1-7 marzo 1984. In programma concerti di al-Baḥṭh al-Mūsīqī, al-Ḥamā'im al-Bīḍ, al-Karāma, Hamadi Lajimi, Awlād Bū Makhlūf, seguiti da dibattiti. *Al-Rā'i*, 24/2/1984. CDN.

Anche per il regime tunisino questi centri erano elementi cruciali di decentralizzazione culturale, sebbene secondo alcuni osservatori questo programma si sarebbe spesso limitato a “riprodurre, a livello regionale e locale, il modello statale centralizzato”.³⁴ Ad ogni modo, le case della cultura e del popolo costituivano la principale struttura d'appoggio locale per la politica culturale e artistica nazionale. Vi si sviluppano attività culturali di vario tipo, afferenti alle varie discipline artistiche, dal teatro, alla musica, al cinema, alle arti popolari. Il funzionamento di questa ampia struttura nazionale aveva bisogno di persone capaci di dirigere i vari centri sparsi nel paese. Una formazione particolare veniva quindi offerta agli aspiranti “animatori culturali”

che avrebbero coordinato le attività dei centri locali. Negli anni Settanta molti giovani politicizzati nell'università tunisina egemonizzata dalla sinistra, interni o vicini ai movimenti politici d'opposizione, iniziano a integrare la struttura e a dirigere varie *maisons de la culture*. È così che alcuni di questi centri culturali diventarono nel corso degli anni Settanta e Ottanta dei “feudi” della cultura di sinistra tunisina.

³³ Bourial 2018.

³⁴ Mbarek Rais 2018: p. 56.

Chokri Latif (Shukrī Laṭīf) è stato direttore di varie *maisons de la culture* sparse nel paese, dai piccoli villaggi alla capitale. Oggi attivista per i diritti umani,³⁵ Latif è stato attivo nelle strutture provvisorie dell'UGET sin dal suo ingresso all'università, nel 1977-78, e membro dell'organizzazione gauchista el-ʿĀmel el-tūnsī. Dopo la sua formazione universitaria in filosofia, alla facoltà 9 *Avril*, Latif vince il concorso del ministero per gli Affari Culturali e diventa animatore culturale, “una strategia messa in atto dai gruppi di sinistra a quei tempi”.³⁶ Questa strategia “entrista” volta ad integrare proprio il ministero agli Affari Culturali, rivela l'importanza conferita dalla sinistra tunisina all'azione culturale. Continua Latif: “É il concetto di intellettuale organico di Gramsci! Molti militanti vi sono entrati [al ministero] per cercare di tessere dei legami con i giovani, con le categorie popolari” e per “poter propagare questa cultura alternativa”.³⁷ Latif opera così in diversi centri culturali del paese, più volte trasferito da un villaggio all'altro a causa della natura politica delle attività culturali da lui promosse.

È dunque grazie ad alcuni funzionari “dissidenti”, oppositori o semplicemente più aperti e audaci, che la cultura alternativa poté fiorire negli spazi culturali statali. Simbolica in questo senso è la *maison de la culture* Ibn Rachīq, che Latif definisce “storicamente la più prestigiosa della Tunisia”, “feudo” della sinistra, “rifugio della cultura alternativa, dell'avanguardia”.³⁸ Per Latif, la Ibn Rachīq è stata un luogo simbolo del '68 tunisino, “poeti, attori, pittori, cantanti, cineasti... erano tutti lì! Sempre a sinistra. Progressista e a sinistra!”.³⁹

La Ibn Rachīq è stata, e rimane tuttora, spazio prediletto dai cantanti e dai gruppi impegnati tunisini, che ricordano con nostalgia i tempi della loro gioventù, in cui si radunavano nella sua *cave* (le sale sotterranee) per le prove e i dibattiti. Negli anni Ottanta questa leggendaria *maison de la culture* ospita i primi festival dedicati alla musica giovanile e alternativa, a cui partecipano le band impegnate dell'epoca: al-Baḥṭh al-Mūsīqī, Awlād al-Manājim, al-Ḥamā'im al-Bīḍ e altri. Anche i filo-islamisti Ūsh-shāq al-Waṭan prendono parte ad alcune edizioni, le quali costituiscono

³⁵ Latif è presidente della Coalizione Tunisina contro la Pena di Morte, fondata nel 2007.

³⁶ Chokri Latif, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/2/2019.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid. Sospeso dalle sue funzioni nel 2002 a causa del suo attivismo, Latif viene reintegrato dopo la rivoluzione. Dal 2011 al 2018 è direttore proprio della *maison de la culture* Ibn Rachīq.

delle rare occasioni in cui band vicine all'UGTE condividono il palco con gruppi di sinistra.

Anche la *maison de la culture* Ibn Khaldun ebbe un ruolo importante per lo sviluppo della canzone impegnata: essa accolse in particolare il gruppo al-Ḥamā'im al-Bīd. Nel 1981, il direttore dell'epoca, il drammaturgo Samir Ayadi, aprì loro le porte e il terrazzo di questo centro culturale diventerà la sala prove del gruppo.⁴⁰ Non sono solo le celebri *maisons* della capitale ad aver ospitato e "protetto" i giovani artisti impegnati. Dalle periferie della Grand Tunis alle piccole cittadine, dalle regioni rurali alla costa, i centri culturali statali hanno dato spazio alla cultura impegnata grazie alle reti di attivisti, studenti, insegnanti e funzionari della zona o che vi transitavano per qualche tempo.



Fig. 2 Articolo su *Le Temps* del 21/5/1983 dedicato al gruppo al-Baḥṭh al-Mūsīqi in seguito a un'esibizione del gruppo alla *maison de la culture* Ibn Rachiq. Archivio personale di Nebrass Chamman.

⁴⁰ Ibid.

I CINE-CLUB E IL CINEMA AMATORIALE

Tra le attività culturali e artistiche che si svolgono ai margini dell'istruzione secondaria formale, nei centri culturali messi a disposizione dallo Stato, e che fanno parte integrante del processo di politicizzazione dei giovani tunisini, il cinema occupa sicuramente un ruolo di primo piano, invariabilmente presente nelle narrazioni degli intervistati. Esso è ricordato come uno dei primissimi luoghi di scoperta, di dialogo, di confronto con gli altri e con il mondo esterno, e di incontro con il politico. La Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs (FTCC) e la Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs (FTCA) hanno giocato un ruolo importante nel panorama culturale gauchista del paese, fungendo da spazi di lavoro culturale socialista e progressista, oltre che da reti nazionali con una presenza capillare sul territorio tunisino. I cine-club in particolare sono riconosciuti come aventi “un ruolo molto specifico nella politicizzazione della gioventù e nel perseguimento del dibattito democratico in contesto autoritario”.⁴¹ Per Kazdaghi, le federazioni erano:

una sorta di isole, che si volevano autonome nei confronti del potere. Sono spazi che sono stati creati un po' prima, con la generazione che ha preceduto la mia, nel corso degli anni Sessanta, quando in Tunisia vi era un tentativo di esperienza socializzante, di collettivizzazione. E hanno continuato, hanno resistito, erano movimenti che avevano la reputazione di essere più o meno autonomi o di sinistra.⁴²

Lo sviluppo di una cultura cinematografica nella Tunisia indipendente deve molto alla persona di Tahar Chariaa (1927-2010), considerato il padre del cinema tunisino e figura di spicco nel panorama cinematografico africano. Nel 1950 Chariaa, mette in rete i cine-club presenti in varie località del paese, per lo più organizzati dai cooperanti francesi che insegnano nei licei del paese, e fonda a Sfax, sua città natale, la Fédération Tunisienne des Ciné-Clubs, sul modello francese. Chariaa è inoltre l'ideatore delle Journées Cinématographiques de Carthage (JCC), lanciate nel 1966, primo festival cinematografico internazionale in Africa e nei paesi arabi.⁴³

⁴¹ Corriou 2016: p. 137.

⁴² Nebrass Chammam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

⁴³ Si veda ad esempio il sito africine.org, alle pagine “FTCA” <https://www.africine.org/structure/federation-tunisienne-des-cineastes-amateurs-ftca/2694> e “FTCC” <https://www.africine.org/structure/ftcc-federation-tunisienne-des-cine-clubs/2699> [ultimo accesso 17/8/2025].

I cine-club assumono un ruolo rilevante nel panorama culturale ed educativo già nei primi anni del post-indipendenza. Essi sono integrati nel programma dei comitati culturali istituiti agli inizi degli anni Sessanta nel quadro delle politiche culturali statali volte a favorire lo sviluppo e la decentralizzazione culturale del paese.⁴⁴ Le cronache del 1964 de *L'Annuaire de l'Afrique du Nord* riportano che “un ruolo di primo piano è affidato ai cine-club nell'educazione delle masse. Effettivamente, questi costituiscono in Tunisia uno dei migliori supporti all'attività educative che i responsabili si sforzano di portare avanti”.⁴⁵ I cine-club sono dunque un ottimo esempio di come uno spazio culturale offerto e finanziato dallo Stato, e quindi destinato alla promozione di idee e valori propri alla cultura dominante, sia stato nel corso degli anni “occupato” da artisti, militanti e intellettuali dissidenti e trasformato in uno dei principali spazi espressivi (o valvole di sfogo) dell'opposizione progressista del paese. Chokri Latif ricorda che

sin dall'inizio, già quando eravamo liceali, c'era la FTCC, che era anch'essa nella dinamica della contestazione, della cultura impegnata. Quindi eravamo membri della federazione. E dov'è che potevamo fare le proiezioni, se non nelle *maisons de la culture*? Quindi cercavamo in qualche modo di proiettare film impegnati, contro la guerra in Vietnam, per la libertà, per la Palestina, di fare i dibattiti...”⁴⁶

I cine-club sono particolarmente importanti nel lavoro culturale della sinistra tunisina in quanto essi riescono a intercettare già dall'adolescenza potenziali militanti, coinvolgendoli in attività politicamente orientate, agendo così da vettori di educazione popolare, fungendo da luoghi di iniziazione alla vita politica. Essi hanno l'obiettivo di diffondere la cultura cinematografica attraverso proiezioni di film d'autore, ma anche attraverso l'analisi e la discussione. Il dibattito, alla fine della proiezione, è un momento essenziale, quasi più del film stesso, che per alcuni è spesso “un alibi per parlare di politica”.⁴⁷ Inoltre, la FTCC nel corso delle proprie manifestazioni offre anche uno spazio per altre attività artistiche e culturali, tra cui spiccano le esibizioni di cantanti, musicisti e poeti impegnati.

⁴⁴ Saïd 1970.

⁴⁵ Granai – Fanton 1965: p. 227. Continua affermando che: “Per la stagione '63-'64 i dodici cine-club esistenti hanno circa 2500 aderenti e hanno presentato 22 film di qualità.”

⁴⁶ Chokri Latif, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/2/2019.

⁴⁷ Nebrass Chammam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

Ridha Ben Halima (Riḍā Bin Ḥalīma), classe 1951, è un cineasta amatoriale, attivo nella FTCA. Ha lavorato come tecnico dell'industria farmaceutica di Tunisi e oggi è in pensione. Sindacalista e attivista culturale, nei suoi documentari ha lavorato sulla memoria degli oppositori politici e dei sindacalisti, sulla repressione di Stato, sulle battaglie dei lavoratori e delle lavoratrici, e, non per ultimo, sulla canzone impegnata.⁴⁸ Ben Halima muove i suoi primi passi nel mondo del cinema e della cultura impegnata nel cine-club di Sfax, sua città natale: “vediamo dei film, discutiamo [...] Guardiamo le grandi scuole di cinema, il neorealismo italiano, la *nouvelle vague* francese, il cinema sovietico... abbiamo visto ad esempio *La grève* di Trouffaut... tutto questo durante i cine-club.” I cine-club sono presenti in tutte le regioni del paese, nelle città come nei centri urbani minori. Per Ben Halima

l'apogeo della FTCC si ha negli anni Ottanta [...] Si contavano cinquanta cine-club in tutta la Tunisia e cinquantamila aderenti... più di un partito politico! Ad esempio, nel cine-club di Medenine, dove c'era una sala con 500 posti, c'erano 3000 aderenti... ogni settimana proiettavano un film. Capisci l'apogeo di questa organizzazione? Ma il potere ha voluto... perché è diventato un grande movimento anche a livello politico, perché i dibattiti dopo i film... erano politici [...] Sai perché gli anni Ottanta sono stati l'apogeo dei cine-club? Perché Bourguiba aveva messo in prigione i sindacalisti nel '78, in seguito al famoso 26 gennaio... dunque non vi era altro sfogo, dopo il sindacato, che i cine-club. Tutti, quasi tutti, i partiti politici, le persone che fanno politica, sono andati al cine-club per fare analisi filmica... ma era politica [...] I dibattiti sono politici in una maniera straordinaria. È per questo che le persone... è l'unico... vanno al cine-club per esprimere le proprie convinzioni, tutto qui.⁴⁹

In seguito, Ben Halima integra la FTCA, perché: “bisogna realizzare dei film, per noi tunisini. Nella FTCA, oltre al dibattito e all'analisi filmica, facciamo la pratica, facciamo dei film.”⁵⁰ Essa viene fondata nel 1962 come Association des Jeunes Cinéastes Tunisiens; nel 1968 diventa Fédération Tunisienne des Cineastes Amateurs.⁵¹ Anche la FTCA offre uno spazio privilegiato per la cultura impegnata a tutto tondo e per la canzone in particolore. La federazione, che raggruppava giovani aspiranti cineasti, quando non esisteva ancora in Tunisia una scuola di cinema (il primo

⁴⁸ Tra i suoi film vi è un documentario interamente dedicato al musicista e interprete Hedi Guella.

⁴⁹ Ridha Ben Halima, intervista con l'autrice, Ben Arous, 20/2/2019.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Ferjani 2016 ; Caillé 2020.

istituto pubblico di formazione audiovisuale e cinematografica risale ai primi anni Duemila), organizza sin dal 1964, il Festival Internazionale di Film Amatoriali di Kelibia (FIFAK), nella piccola cittadina costiera del Cap Bon. L'azione della FTCA, e con essa quella del FIFAK, è stata, almeno per tutti gli anni Settanta e Ottanta marcatamente politica, impegnata nella causa della giustizia sociale, della libertà, dell'anti-imperialismo e nel supporto alla lotta del popolo palestinese. L'evento, che ospita anche film e cortometraggi di registi stranieri, oltre che quelli di studenti e registi amatoriali tunisini, continua a svolgersi annualmente. Esso ha rappresentato, e in parte continua a rappresentare, un evento culturale imperdibile per l'opposizione progressista del paese. Come ricorda ancora Ben Halima:

La FTCA ha sempre fatto appello ai cantanti e ai poeti impegnati. Delle serate memorabili! Zine Essafi, Belgacem Yakoubi, Sghair Awlad Ahmad, si esibiscono dopo le proiezioni, a mezzanotte. Facciamo le cinque del mattino a fare dibattiti, ovviamente politici... la sinistra e tutto il resto... Erano momenti straordinari, momenti forti.⁵²

L'UNIVERSITÀ

L'università è stata senza dubbio il luogo più emblematico della cultura di protesta tunisina, almeno fino alla fine degli anni Ottanta, prima che il suo potenziale contestatario e avanguardistico venisse disinnescato dalle politiche liberiste e repressive del regime di Ben Ali. Come si è visto nel primo capitolo, il movimento studentesco ha giocato un ruolo di primo piano nel panorama politico della Tunisia almeno sin dagli anni Trenta, in seno al movimento nazionalista in cui convergevano gli intellettuali e i militanti formati sia nelle facoltà francesi che nell'istituzione locale al-Zaytuna. La forte politicizzazione e il potenziale contestatario del movimento studentesco tunisino hanno continuato ad agire anche in seguito all'ottenimento dell'indipendenza. Si sono ripercorsi nel §1.6 gli eventi salienti della contestazione studentesca contro il regime bourguibista, la cui origine si rintraccia già nell'incrinarsi dei rapporti tra PSD e UGET all'inizio degli anni Sessanta; che esplose nelle mobilitazioni e negli scioperi degli studenti gauchisti in particolare nel 1968 e nel 1972, seguiti dai processi di massa dei militanti; e che si chiude con la contestazione islamista che dominerà la politica studentesca degli anni Ottanta e sarà oggetto di una violenta repressione.

⁵² Ridha Ben Halima, intervista con l'autrice, Ben Arous, 20/2/2019.

L'università è per Bourguiba una delle colonne portanti delle politiche postcoloniali, in quanto istituzione atta a formare le élite dirigenti del giovane paese, e quindi a plasmare la cultura e l'identità nazionale secondo i valori e le idee promosse dal regime. Essa diventa invece principale "spazio di sostituzione" per una politica di opposizione e spazio contro-culturale per eccellenza. Spesso idealizzata, nella memoria collettiva, come "cittadella libera", *al-qal'at al-hurra*,⁵³ l'università bourguibista è quartier generale dei movimenti contestatari radicali, dal gauchismo rivoluzionario all'islam politico. È qui dunque che il lavoro culturale dei movimenti d'opposizione è più efficace e pervasivo.

La vita universitaria sarà per molti anni concentrata nella capitale. Fino al 1974 non vi sono sedi universitarie al di fuori di Tunisi. Nuove facoltà nasceranno allora in poche città della costa come Sousse, Sfax, Gabes, e solo a partire dagli anni Ottanta saranno stabilite sedi anche nelle città interne, come Gafsa.⁵⁴ La prima sede dell'Università tunisina si trova in pieno centro, a ridosso della medina, a pochi metri dalla piazza della Kasba e dai palazzi di governo, in Boulevard du 9 Avril. È con questa data, rievocante i moti del 1938 contro l'autorità coloniale, che è generalmente identificata la Facoltà di Lettere e Scienze Umane di Tunisi (oggi Facoltà di Scienze Umane e Sociali). Essa è stata il principale teatro della contestazione gauchista. Altra sede storica del movimento gauchista è poi la Facoltà di Diritto e Scienze Economiche, che sorge nel campus universitario costruito nel 1970, in un'area adiacente a quello che è oggi il quartiere al-Manar, banlieu nord della capitale.

La 9 Avril è stata un bastione della lotta contro la dittatura, sin dagli anni Sessanta, generazione dopo generazione, ci sono stati molti militanti che si sono impegnati nella lotta per la libertà, per la sovranità, per l'uguaglianza [...] I focolai del militantismo studentesco erano la Facoltà di Legge, al campus, e la 9 Avril, facoltà di Lettere e Scienze Umane.⁵⁵

Nel 1980 viene poi creato un secondo campus, nella località di Manouba, nell'area metropolitana a nord-ovest di Tunisi:

Poi il governo per rompere lo slancio rivoluzionario degli studenti ha creato una nuova facoltà a Manouba, che era molto lontano dalla

⁵³ Camau – Geisser 2003.

⁵⁴ Siino 2004.

⁵⁵ Chokri Latif, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/2/2019.

capitale, e ha diviso gli studenti. Un po' di studenti alla *9 Avril* e un po' di studenti alla Manouba, per ridimensionarne il numero.⁵⁶

Il campus di Manouba sorge in realtà a poco più di dieci chilometri dal centro di Tunisi. Costruita per far fronte al sempre maggior numero di studenti, situata in un'area periferica che si è sviluppata negli anni proprio grazie all'università, è comprensibile però la percezione di isolamento e distacco dalla vita culturale e politica della capitale, da parte degli studenti che vi risiedevano. Malgrado ciò, la Manouba è presto stata anch'essa coinvolta nelle mobilitazioni e nella vita politica studentesca degli anni Ottanta, ed essa è ricordata nelle memorie dei militanti per essere stata teatro di scontri sanguinosi tra studenti gauchisti e islamisti.

Dagli inizi degli anni Settanta la contestazione gauchista è guidata, all'interno dello spazio universitario, dalle "strutture sindacali provvisorie", costituite in seguito alla frattura dell'UGET al congresso di Korba del 1971. Esse sono per molti la prima struttura di militanza o comunque di partecipazione politica attiva. Coordinate soprattutto dai militanti gauchisti di el-*Āmel el-tūnsī*, esse prendono il posto dell'UGET ufficiale, "dirottato" dagli studenti fedeli al partito di regime. Le strutture provvisorie mobilitano gli studenti, organizzano scioperi e manifestazioni, animano le assemblee generali, attuano un'ampia campagna di propaganda e contro-informazione, e, non ultimo, organizzano eventi culturali e artistici. Chokri Latif, all'epoca attivo nel movimento studentesco e nell'organizzazione el-*Āmel el-tūnsī*, parla così dell'azione delle strutture sindacali:

Tra le nostre attività non vi erano soltanto le Assemblee Generali, le discussioni, i meeting o le manifestazioni. Vi era pure un aspetto culturale; da qui il nostro legame con i gruppi impegnati. A quei tempi c'era un'effervescenza a livello culturale, tanto nella canzone, nella musica, che nella poesia, che erano impegnate. Non c'erano così tanti luoghi in cui queste potessero evolvere, quindi si svilupparono lì con gli studenti.⁵⁷

I concerti, per propria natura, sono tra le attività culturali organizzate dalla sinistra studentesca, sicuramente i più partecipati, rappresentano un'occasione di festa e di svago, un momento di socializzazione per eccellenza anche per chi non è strutturato all'interno di un gruppo militante: "C'era sempre il pienone, perché l'ambiente studentesco era uno spazio libero, dove ci si poteva esprimere",⁵⁸ dice Khemayes Bahri. E Nebrass

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Chokri Latif, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/2/2019.

⁵⁸ Khemayes Bahri, intervista con l'autrice, La Soukra, 12/10/2018.

Chammam ricorda: “A volte agli spettacoli al campus di Tunisi c'erano migliaia di persone, cinquemila, seimila...”⁵⁹ L'università in quegli anni rappresenta infatti un luogo di libertà, all'interno della quale la realtà viene ribaltata:

La polizia non poteva entrare all'università all'epoca. La polizia universitaria era stata cacciata via molto tempo prima, persino gli studenti che facevano parte del Destour stavano nascosti [...] Non avevano il diritto di esprimersi all'università. È un po' l'inverso di ciò che accade fuori. Fuori noi non abbiamo il diritto di formare un partito, mentre il partito che governa e che tiene in mano il paese non ha diritto di esistere all'università.⁶⁰

Ciò non vuol dire che la libertà e la serenità regnino nel campo universitario. Si è già discusso infatti delle ondate repressive che si abbattano prima sul movimento gauchista, annientando la sua carica rivoluzionaria e decimando i militanti attivi alla fine degli anni Settanta, poi sul movimento islamista, annichilito nei primi anni Novanta. Periodi di tensione e violenza si alternavano a periodi di *laissez-faire*.

C'erano stati scioperi e mobilitazioni che avevano obbligato lo Stato a non entrare. Quando c'è qualcosa di importante, come un'Assemblea Generale, la polizia resta intorno, un po' lontano, ma non entra [nell'università]. Ma ci sono state volte in cui sono entrati a prendere gli studenti, perché a volte la tensione sale. Quindi entrano, ma diventa uno scontro. Poi mandano gli studenti a Rjim Maatoug,⁶¹ per esempio, come punizione, due anni di servizio militare... oppure li arrestano, o vengono espulsi dall'università... Ma diventa una rissa, diventano veri e propri scontri tra studenti e poliziotti.⁶²

È all'università, nell'ambiente studentesco che un gruppo come al-Baḥṭh al-Mūsīqī ha potuto svilupparsi ed evolvere. I componenti del gruppo, tutti originari di Gabes, iniziano l'università nel 1980:

Quando siamo entrati all'università abbiamo cominciato a cantare. C'erano degli studenti che scrivevano i testi, beh, nella media, non erano dei poeti... hanno scritto qualche testo... quindi abbiamo

⁵⁹ Nebrass Chammam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

⁶⁰ Khemayes Bahri, intervista con l'autrice, La Soukra, 12/10/2018.

⁶¹ Località desertica che ospitava un campo di addestramento militare, noto per aver “ospitato” diversi militanti del movimento studentesco, vittime di un arrolamento coercitivo punitivo.

⁶² Khemayes Bahri, intervista con l'autrice, La Soukra, 12/10/2018.

cominciato con questi amici, avevamo una rete... ci danno i testi all'università, li leggiamo, li scegliamo...⁶³

I concerti e le manifestazioni culturali si svolgono nell'anfiteatro della facoltà *9 Avril*, nei dormitori disseminati nella città, o nei campus di al-Manar e Manouba.

C'era un grande dormitorio universitario a Ras Tabia, era quello più grande, vi potevamo accedere liberamente... lo chiamavamo Tell Zaa-tar... come il campo profughi in Libano... talmente era... [popoloso]. Si trovava tra [i quartieri di] Bab Saadoun e Bardo. Era un posto di libertà totale. Governavamo noi, completamente. Poi c'erano i dormitori al Bardo: Bardo 1 per le ragazze, Bardo 2 e 3 per i ragazzi. È in questi posti che si tenevano gli spettacoli.⁶⁴

I gruppi si esibiscono davanti alla platea studentesca in occasione di manifestazioni culturali o politiche, di commemorazioni o eventi particolari:

C'erano delle date ben precise: l'8 marzo, il 1° maggio, il 29 novembre in solidarietà con il popolo palestinese, e poi commemoravamo il 26 gennaio, il 3 gennaio 1984, i martiri... C'erano delle occasioni, ad esempio a volte arrestavano degli studenti in una facoltà, li portavano in prigione o alla *dākhiliyya* [il Ministero degli Interni], allora gli studenti di questa facoltà organizzavano una manifestazione, e ci chiamavano.⁶⁵

IL SINDACATO

Dove non arrivava l'università arrivava il sindacato: un'organizzazione seconda solo al partito di Stato per numero di aderenti, presenza capillare sul territorio nazionale, e forza di aggregazione e mobilitazione delle masse. Si è già discusso nel §1.5 di come l'UGTT sia stato, nel corso dei decenni, attraversato da molteplici tensioni, tra la direzione e lo Stato, e tra la direzione e le basi sindacali. L'UGTT ha guidato le politiche economiche di pianificazione e collettivizzazione della fase del post-indipendenza; ha fatto da bilanciare tra gli interessi dello Stato e quello delle masse lavoratrici; e ha più volte partecipato alle elezioni in un fronte unito con il PSD. Tuttavia, il PSD non è mai riuscito a inglobare completamente la struttura sindacale e ad annientare il potenziale contestatario delle sue basi. Nonostante le "epurazioni" degli organi direttivi volte a reprimere il dissenso, le sezioni locali dei sindacati continuavano a essere

⁶³ Nebrass Chammam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

⁶⁴ Chokri Latif, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/2/2019.

⁶⁵ Nebrass Chammam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

rifugio per oppositori appartenenti a tutto lo spettro progressista e socialista. L'UGTT è stata quindi, insieme al campo universitario, uno spazio in cui una cultura di protesta ha potuto emergere e svilupparsi. Uno spazio "protetto", intoccabile, in cui vige la politica del *laissez-faire*, eccezion fatta per i momenti di alta tensione e di scontro diretto.

Il ruolo dell'unione sindacale è andato sin dal principio ben oltre quello della negoziazione salariale e della lotta per i diritti economici dei lavoratori. L'aspetto educativo e culturale è stato un aspetto importante, anche se poco studiato, del programma dell'UGTT dalla sua creazione sino ad oggi.⁶⁶ Negli anni Duemila Mohamed Msalmi è stato segretario regionale generale dell'UGTT di Ben Arous, dove è stato tra i coordinatori di un'esperienza di attivismo culturale diventata un modello a livello nazionale. Dal 2011 è a capo del Dipartimento per la Formazione e le Attività Culturali. Chiedo a Msalmi di parlarmi della relazione tra sindacato e cultura di opposizione:

Bisogna capire che l'*ittihād* ha delle caratteristiche specifiche in Tunisia. La sua specificità è che essa ha giocato un ruolo di primo piano nella liberazione nazionale [...] Sin dalla sua fondazione il sindacato aveva un'impronta specifica, non si trattava soltanto di negoziazioni salariali, di chiedere un po' di aumento, no: esso perseguiva un progetto sociale. Quando un'organizzazione sindacale ha un progetto sociale, quando ha la visione di una società altra, nelle sue attività vi sono dimensioni diverse. Farhat Hached incoraggiava l'alfabetizzazione, l'unione aveva dei centri per l'alfabetizzazione degli adulti, già durante il periodo francese. Incoraggiava i gruppi musicali, il teatro nazionale, già nel periodo della colonizzazione. Poiché, se si vuole mobilitare il popolo a favore di una società diversa, a favore di una Tunisia libera, a favore di una Tunisia senza colonizzazione e sfruttamento, c'è bisogno di lavorare sulla coscienza delle persone.⁶⁷

Con l'indipendenza, l'UGTT è diventato partner dello Stato e attore importante delle politiche educative e statali del periodo postcoloniale; basti pensare che una personalità politica come Mahmoud Messaadi, militante nazionalista e segretario dell'UGTT dal 1948 al 1953, diventa il primo segretario di Stato a capo del dipartimento dell'Istruzione Nazionale (1958-1968), contribuendo all'edificazione del sistema educativo nazionale moderno e pubblico; e in seguito ministro agli Affari Culturali dal 1973 al 1976.

⁶⁶ Omri 2017.

⁶⁷ Mohamed Msalmi, intervista con l'autrice, Tunisi, 17/5/2019.

Negli anni Settanta il movimento sindacale inizia a radicalizzarsi, con l'integrazione nelle sue strutture di base di giovani più istruiti e politicizzati. L'autoritarismo sempre più marcato del regime bourguibista, il restringimento degli spazi di libertà di espressione, l'inasprimento della repressione contro gli oppositori politici, scatena un'ondata di contestazione politica che coinvolge le basi sindacali.

Non c'era libertà, non c'era democrazia, non c'era alternanza al potere. Quindi le espressioni culturali che sorgevano in seno ai lavoratori, agli studenti, alla gioventù, ai liceali, venivano soffocate, non avevano respiro, non erano autorizzate nelle istituzioni ufficiali, nelle *maisons des jeunes*, nelle *maisons de la culture*, o nei teatri. Quindi gli unici luoghi in cui la canzone alternativa, e non solo la canzone, poteva respirare, erano o l'università, o i locali del sindacato. E non tutti. C'erano alcuni dipartimenti regionali che credevano nella promozione di un'idea diversa, dissidente [*mu'āriḍa*], non tutte, ma ce n'erano.⁶⁸

Oltre a fornire spazi protetti, in cui i gruppi musicali e i poeti potevano esibirsi, l'UGTT è la struttura che più di ogni altra può supportare finanziariamente l'organizzazione di eventi e concerti. Gli artisti che si esibiscono non prendono un cachet, quasi nessuno di loro vive della propria musica o della propria poesia.

Bisogna dire che questi gruppi, in tempo di dittatura, quando l'UGTT chiede loro di fare un concerto, sono già contenti, sono gruppi impegnati, vogliono cantare per i poveri, per i lavoratori, per gli sfruttati, ma sono repressi, non li lasciano cantare.⁶⁹

Ma c'è comunque bisogno di un piccolo budget, “per il trasporto, l'alloggio, e anche una piccola somma in denaro, perché c'erano anche degli studenti, dei disoccupati, che non hanno entrate.”⁷⁰ L'UGTT può quindi fornire una sistemazione logistica e un rimborso spese per i gruppi che vengono da fuori, e al tempo stesso garantire uno spettacolo gratuito per il pubblico. A volte, se il concerto si svolge in uno spazio a pagamento, come un teatro, l'UGTT riesce ad “esigere da qualche padrone di impresa di comprare i biglietti per gli operai [...] Abbiamo sempre cercato di mantenere la gratuità, per l'UGTT questo è primordiale”.⁷¹ Inoltre, la potente

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.



Fig. 3 Da destra a sinistra, Nebrass Chammam e Khaled Hamrouni (al-Baḥṭh al-Mūsīqī) sul palco con Sheikh Imam e Muhammed Ali a Sfax, tournée dell'UGTT, settembre 1984. Archivio personale di Nebrass Chammam.

struttura sindacale ha permesso agli attivisti di organizzare anche spettacoli di maggiore portata: è il caso della tournée del 1984 di Sheikh Imam, quella sì a pagamento, che ha portato per la prima volta l'artista egiziano davanti al pubblico tunisino, senza dubbio l'evento più significativo e memorabile della stretta relazione tra sindacato e cultura impegnata nel paese.

2.3. *Il lavoro culturale della sinistra tunisina*

La cultura impegnata in Tunisia è frutto del lavoro di soggetti individuali e collettivi che vedono nell'istruzione, nell'arte e nella cultura strumenti di emancipazione del popolo e di cambiamento sociale. Pur essendo forze minoritarie, con rare possibilità di accesso agli organi decisionali all'interno della macchina governativa, il comunismo e il gauchismo in Tunisia hanno lasciato una forte impronta nella vita culturale e intellettuale del paese. Imbevuti dalle letture di teorici e intellettuali marxisti francesi, russi, italiani, arabi, i marxisti tunisini elaboravano una

propria via tunisina al socialismo,⁷² e questo non poteva che avvenire anche attraverso la costruzione di una cultura nuova, progressista, rivoluzionaria, e necessariamente popolare, che potesse rivolgersi alle masse, che potesse uscire dai circoli studenteschi e accademici, e raggiungere le persone comuni.

INTELLETTUALI (PIÙ O MENO) ORGANICI

La sinistra, sia essa radicale o moderata, aveva occupato gli interstizi di libertà e critica presenti negli spazi che il regime postcoloniale aveva istituito. Gli anni Sessanta e Settanta furono gli anni delle grandi mobilitazioni gauchiste: il marzo 1968, il febbraio 1972, il gennaio 1978, sono le date che scandiscono le narrazioni rivoluzionarie e resistenti dei militanti di sinistra tunisini. Ma alla fine degli anni Settanta, la repressione del regime, i processi di massa, le incarcerazioni di militanti e sindacalisti, avevano messo fine al “ciclo gauchista”. Agli inizi del decennio successivo, l'effimera apertura del regime alle forze progressiste (l'amnistia dei prigionieri politici, il riconoscimento del PCT e del MSD) è segno che la sinistra non è più una minaccia, e che la sua normalizzazione è anzi funzionale al contenimento del crescente pericolo islamista.⁷³ In questo clima, il campo culturale (l'editoria, la letteratura) e quello emergente dell'associazionismo offrono uno spazio di riconversione militante, ovvero uno spazio in cui gli attivisti possono continuare a mettere a frutto, anche se in modo diverso, il loro “capitale militante”.⁷⁴ Caratterizzati dal montare in consenso e radicalismo del movimento islamista, gli anni Ottanta vengono così ricordati dai miei interlocutori come l'*âge d'or* della cultura di protesta di sinistra.

La sinistra continua a essere presente e attiva attraverso diverse organizzazioni: prima fra tutte l'UGTT, che era diventato un vero e proprio “rifugio” per gli oppositori politici di sinistra;⁷⁵ la LTDH, di recente fondazione (1976) e in cui erano confluiti oppositori politici di stampo progressista;⁷⁶ il moderato PCT che aveva riconquistato uno statuto legale; ma anche alcuni gruppi radicali, eredi di el-*Āmel el-tūnsī*, che agivano in clandestinità ed esercitavano una discreta influenza nello spazio universitario e sindacale, quali il PCOT e al-Shu'la.

⁷² Cfr. Melfa 2019: p. 91 e ss.

⁷³ Ayari 2017: p. 141.

⁷⁴ Kréfa 2016.

⁷⁵ Zeghidi 1997.

⁷⁶ Rollinde 1999: p. 122.

L'intensa produzione culturale promossa dalle organizzazioni di sinistra riflette il bisogno di queste di riasserire la propria presenza e il proprio ruolo di avanguardia all'interno della società civile e dell'università. Parallelamente agli scontri violenti tra studenti gauchisti e islamisti, nei campus, nei dormitori, e nelle facoltà ha luogo anche una battaglia culturale, con entrambi gli schieramenti impegnati nell'organizzazione di eventi mirati a diffondere il proprio messaggio politico attraverso strumenti culturali e artistici.

Secondo il musicista e militante comunista Nebrass Chamam:

Storicamente, tutto ciò che è attività culturale militante in Tunisia, è di sinistra, la sinistra in tutte le sue forme. Con la poesia, con la musica, con il teatro e tutto ciò che è culturale. Prima del 14 gennaio [2011] la sola opzione che aveva la sinistra era la cultura. Non c'erano partiti politici che potevano presentare i loro programmi, tutti quanti usavano i gruppi di musica, la cultura, le manifestazioni culturali per fare propaganda, non si è mai sentito di un partito che organizza una manifestazione puramente politica, a nome di un partito, mai [...] La sinistra non aveva altro mezzo che la cultura. Storicamente, in seno alle facoltà, ai sindacati, c'era sempre la sinistra.⁷⁷

Il lavoro degli attivisti in ambito culturale può essere più o meno strutturato e organico: esso può essere emanazione diretta del programma politico di un partito, movimento, o organizzazione sindacale; oppure frutto di un lavoro indipendente da una struttura politica precisa. Inoltre, l'orientamento ideologico e la prassi politica dei diversi attori del lavoro culturale possono variare sensibilmente: dai piccoli gruppi antagonisti e clandestini, come il GEAST, il PCOT, al-Shu'la, a un partito storico e più moderato, come il PCT, alla centrale sindacale, principale attore politico e socio-economico del paese insieme al partito di governo, alle associazioni per i diritti umani, ai singoli individui indipendenti attivi nel campo culturale.

Se è vero che le traiettorie politiche di questi attori culturali e politici sono divergenti, essi contribuiscono tuttavia a un progetto culturale progressista e socialista che, come emerge dalle loro memorie, si vuole comune e condiviso. Tutti sono partecipi di un medesimo sforzo e di una medesima fede umanista per cui il cambiamento politico e sociale non può che avvenire attraverso il risveglio delle coscienze e la trasformazione della cultura del popolo.

⁷⁷ Nebrass Chamam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

Dalle interviste emerge in modo evidente l'impatto che il pensiero gramsciano ha esercitato sull'elaborazione e sulla costruzione del lavoro culturale della sinistra tunisina. Sono tanti gli intervistati che fanno riferimento a Gramsci o utilizzano concetti gramsciani per spiegare la natura e i motivi del proprio impegno nell'arte e nella cultura, e per concettualizzare l'importanza della cultura all'interno della pratica politica. Le categorie gramsciane vengono certo rielaborate, adattate, magari travisate, in ogni caso rese funzionali al proprio discorso e alla propria esperienza individuale e collettiva. Il concetto di egemonia, il ruolo dell'intellettuale, e il discorso sulla cultura popolare, trovano un terreno fertile nel dibattito degli intellettuali marxisti tunisini, bisognosi di costruire un ponte tra l'avanguardia e le masse lavoratrici e sottoproletarie, impegnati a contrastare il consenso popolare al regime bourguibista, e poi, a partire dagli anni Ottanta costretti a confrontarsi con l'islam politico che inizia a egemonizzare lo spazio universitario.

Il pensiero di Antonio Gramsci ha iniziato a penetrare il mondo arabo al principio degli anni Settanta. Esso si è rivelato particolarmente fruttuoso all'interno del dibattito intellettuale arabo, il quale ha saputo declinare le categorie e i concetti gramsciani al contesto politico e sociale della regione. Qui il pensiero marxista non ortodosso di Gramsci arriva in un periodo di forte crisi dell'intelligenza araba, in un contesto di fallimento del panarabismo e del socialismo arabo, e di sfiducia verso il modernismo e il laicismo propugnato da regimi postcoloniali che hanno ormai perduto la propria legittimità, una crisi sancita dalla disfatta araba del 1967, dalla guerra del 1973, dalla conseguente ascesa del discorso salafita di stampo saudita, e coronata infine dalla rivoluzione khomeinista in Iran. Già alla fine degli anni Sessanta alcuni intellettuali arabi residenti in Europa o negli Stati Uniti facevano riferimento al marxista sardo, del quale leggevano le traduzioni inglesi e francesi. L'egiziano Anouar Abdel-Malek, Hisham Sharabi, di origine palestinese, il marocchino Abdallah Laroui, sono tra i primi a utilizzare categorie gramsciane per analizzare la crisi delle proprie società arabo-islamiche. Mentre una casa editrice progressista e d'avanguardia come la libanese *Dār al-ṭalī'a* fu la prima ad occuparsi delle traduzioni in arabo degli scritti di e su Gramsci.⁷⁸

La Tunisia ha un ruolo particolarmente importante per la diffusione del pensiero gramsciano nei paesi arabi. È all'università di Tunisi, nell'ambito del corso di Sociologia culturale, che si svolgono, nell'anno 1976-77 le prime lezioni universitarie su Gramsci in un paese arabo, tenute dal sociologo tunisino Tahar Labib, uno dei primi e massimi

⁷⁸ Manduchi 2017.

esponenti arabi del pensiero gramsciano. Ed è sempre a Tunisi che si svolge nel febbraio 1989 il primo convegno internazionale nel mondo arabo su Gramsci, dedicato proprio a “Gramsci et la culture”, e dove l'intervento di “quattordici studiosi tunisini è la testimonianza di una maturità degli studi su Gramsci e del dibattito che in Tunisia già esisteva all'epoca”.⁷⁹ La lezione gramsciana ha dunque un indubbio impatto sulle strategie dei marxisti tunisini che tentano così di occupare e trasformare il campo culturale del paese; la canzone è uno degli strumenti che meglio si adatta a questo scopo.

Parlando del suo percorso militante, Chokri Latif si identifica con “l'intellettuale organico di Gramsci” che tenta di “creare dei legami con i giovani e con le categorie popolari”.⁸⁰ Negli anni Settanta infatti, spinto dalla sua organizzazione el-^ʿĀmel el-tūnsī, Latif vince un concorso del ministero degli Affari Culturali e diventa animatore culturale nelle *maisons de la culture* del paese. In questo modo egli può operare per la costruzione e la promozione di una cultura nuova e alternativa dall'interno della macchina statale. Nei centri culturali statali così come nelle facoltà iper-politicizzate le varie formazioni politiche di opposizione, clandestine o rasenti il limite dell'illegalità, trovano nella canzone uno strumento efficace per radunare le masse di studenti e sindacalisti, guadagnare nuovi aderenti, e galvanizzare i militanti. “Uno strumento politico... uno strumento di propaganda”, è come Chokri Latif definisce le canzoni di Sheikh Imam che i tunisini portavano “di nascosto” dalla Francia, e che poi “circolavano tra gli studenti come *pain au chocolat!*”⁸¹

Tawjīh (direzione) e *iltihām*, (coesione, aderenza) sono i termini -che richiamano il lessico gramsciano- utilizzati da un ex-militante, prima di el-^ʿĀmel el-tūnsī, poi del PCT, per descrivere la propria azione e quella dei suoi compagni, i quali “infiltravano i gruppi per portarli dalla propria parte”.⁸² Avere questi musicisti e cantautori dalla propria parte sembra infatti contribuire a una sorta di capitale rivoluzionario che le varie fazioni politiche si impegnano a costruire e a esibire. Secondo Habib Belhadi, anch'egli ex-militante del PCT, i partiti e le organizzazioni politiche hanno “manipolato” i gruppi musicali per “guadagnare degli aderenti, dei posti

⁷⁹ Manduchi 2019: p. 21. Nel novembre dello stesso anno si tiene poi al Cairo un altro convegno dedicato a Gramsci nel mondo arabo i cui atti furono pubblicati nel 1991 a Damasco.

⁸⁰ Chorki Latif, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/2/2019.

⁸¹ Ibid.

⁸² Slim Baffoun, intervista con l'autrice, Tunisi, 14/11/2018.

all'interno del sindacato, per essere più rivoluzionari degli altri".⁸³ Attore principiante, poi animatore culturale, inizialmente vicino a el-^ʿĀmel el-tūnsī, negli anni Ottanta Belhadi integra le fila del partito comunista. Quello che più gli interessava era però "la cultura, l'impegno nella cultura". Dal 1982 al 1986 dirige, insieme a un suo compagno del PCT, una piccola società di spettacoli dal nome Amal che si occupa di organizzare concerti nei locali sindacali, nei festival regionali, agli eventi della LTDH, e soprattutto nei campus universitari. Nonostante il PCT sia debole e pressoché assente all'interno dell'università egemonizzata dai gauchisti, Belhadi e la sua società riescono a organizzare spettacoli per il pubblico studentesco, nonostante "i piccoli conflitti che si risolvono la sera nei bar... Sanno che provengo dalla stessa grande famiglia".⁸⁴ Il PCT ha avuto un ruolo importante nella diffusione della cultura impegnata, grazie appunto a dei militanti come Belhadi, la cui società, Amal, "aveva un sostegno dal partito, partecipavamo ai festival del partito, avevamo qualche possibilità di programmazione nelle regioni, eravamo ben piazzati".⁸⁵

Oggi Belhadi si rammarica per la rigidità con cui la canzone impegnata si è sviluppata nel paese, a discapito della riflessione e della ricerca estetica, perché "bisognava che [la canzone] fosse in linea con il partito". Tuttavia, egli non ha perso la fiducia nel potere trasformativo della cultura. Quando lo incontro per la nostra intervista, Belhadi, oggi direttore del cinema Rio al centro di Tunisi, si presenta immediatamente così:

Sono un agitatore culturale [*agitateur culturel*], sono nell'offensiva culturale [...] Produrre, distribuire, allargare le strutture di distribuzione, creare grandi eventi e strutturare la cultura, sono queste le cose che mi interessano, da quando ho cominciato la mia piccola carriera di agitatore culturale [...] Ancora oggi la mia domanda è come rendere la cultura utile al cambiamento politico.⁸⁶

Secondo Belhadi è questa cultura impegnata che avrebbe trasformato l'UGTT in un sindacato di sinistra. Nel 1984 egli è tra i principali organizzatori della tournée tunisina di Sheikh Imam, allestita e finanziata dall'UGTT. Al suo arrivo in Tunisia, il cantante e musicista egiziano è accolto da migliaia di spettatori che conoscono a memoria le sue canzoni grazie appunto al lavoro culturale di sindacalisti, militanti, insegnanti e

⁸³ Habib Belhadi, intervista con l'autrice, Tunisi, 14/1/2019.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.



Fig. 4 Programma del festival del giornale del PCT, *al-Tariq al-jadid*, pubblicizzato sul numero del 9/10/1982. CDN.

studenti che facevano circolare le audiocassette, e ai gruppi musicali emergenti che debuttavano sui palchi tunisini riproponendo il suo repertorio. È ancora Belhadi a raccontare come le canzoni di Imam, i cui versi erano composti principalmente dal poeta rivoluzionario egiziano Ahmad Fouad Negm, fossero

il contenuto che davamo ai giovani che non avevano molti contenuti. Era un periodo in cui si leggeva meno che in passato, quindi davamo cose di musica, film, riferimenti così, per formare i giovani militanti”⁸⁷.

⁸⁷ Ibid.

Le canzoni, insieme ad altri prodotti di cultura popolare, erano quindi strumenti didattici, impiegati per educare e sensibilizzare futuri militanti. Il lavoro culturale della sinistra attraversa i confini nazionali, le cassette circolano da un paese all'altro, insieme ai militanti. Una rete inter-araba di militanti favorisce infatti i contatti e gli scambi tra gli artisti impegnati tunisini e i loro colleghi e compagni di altri paesi. Anche Belhadi ha modo, attraverso questa rete, di viaggiare e conoscere i gruppi alternativi marocchini e i cantautori impegnati libanesi.

Raouf Haddawi negli anni Ottanta è insegnante, liutista e militante di al-Shu'la. Per alcuni anni mette su una piccola formazione musicale nella sua città, El Kef. Mi parla del suo lavoro culturale in questi termini:

D'altronde ci ispiravamo a Gramsci [...] Ero stato incaricato dai compagni di occuparmi della canzone impegnata [...] Ognuno aveva il suo soprannome, il mio era "l'artista". Il mio ruolo principale era quello di diffondere la canzone impegnata [...] Perché c'era la cultura dello Stato: la radio, la televisione, le canzoni. E lo Stato non permetteva a nessuno di utilizzare questi canali ufficiali [...] Avevamo la nostra visione culturale, che si ispirava a Mao Tze Tung, alla rivoluzione culturale. Leggevamo anche altro, per esempio Antonio Gramsci. Bisogna leggere tanto, non si tratta solo della musica. Bisogna avere la capacità di elaborare il contenuto politico per farlo riapparire nella musica, anche sul piano formale. Era la politica, l'ideologia, che bisognava far passare attraverso la musica, non era la musica per la musica.⁸⁸

Altri gruppi invece rivendicano la propria indipendenza da strutture politiche e rifiutano la rigidità ideologica. È il caso ad esempio del gruppo al-Hamā'im al-Bīḍ (Le colombe bianche), che pure ha portato avanti per decenni un progetto culturale e artistico decisamente impegnato e politico. Zakaria Kobbi (Zākāriyā Qubbī), violinista, è tra i più anziani della canzone impegnata: nato nel 1948, era già studente durante le mobilitazioni per il Vietnam, il marzo del 1968, e gli scioperi studenteschi del 1972. Diventato insegnante di fisica, viene spedito per alcuni anni in un liceo di Tozeur, al Sud, come "punizione" per il suo coinvolgimento nel movimento studentesco. A Tozeur organizza laboratori di teatro e cinema con i suoi studenti: "Ero al Sud, e sempre impegnato".⁸⁹ Nel 1980 Zakaria è tra i fondatori degli al-Hamā'im al-Bīḍ a Ben Arous, a pochi chilometri della capitale. Ammar Gasmi (ʿAmmār al-Qāsimī), nato nel 1950, flautista del gruppo, era anch'egli "vicino" al movimento studentesco senza

⁸⁸ Raouf Haddaoui, intervista con l'autrice, El Kef, 20/3/2019.

⁸⁹ Zakaria Kobbi, intervista con l'autrice, Tunisi, 5/6/2018.

esserne membro: si definisce “un elettrone libero”.⁹⁰ Gasmi è ancora oggi attivo nel lavoro culturale; tra le altre cose è stato animatore di un club della canzone impegnata. Apertamente e fieramente schierati sul fronte progressista e di sinistra, gli al-Hamā'im al-Biḍ non hanno mai tuttavia voluto aderire a un partito preciso.⁹¹ Come ricordano Elyas Kobbi (Ilyās) e Ammar Gasmi, l'iniziale tentativo di un componente di portare il gruppo nell'orbita del PCT fallì presto. Il militante in questione, Hmida Limam (Ḥamīda al-Imām), uscì quindi dal gruppo già nel 1982.

Abbiamo fatto uno spettacolo per *al-Tariq al-jadīd*, il giornale del Partito Comunista Tunisino, un altro per *al-Mustaqbal*, [il giornale] del Partito dei Verdi [...] E basta. Non abbiamo più fatto spettacoli per nessun partito. Perché siamo tutti *engagés* in quanto artisti di sinistra, non di quel partito o quell'altro. Non abbiamo padroni.⁹²

Non sono solo i militanti strutturati dunque ad aver contribuito alla diffusione di una cultura impegnata. Habib Belaid (Ḥabīb Bil'ayd) è un nome perennemente ricorrente nelle interviste e nelle conversazioni sulla canzone impegnata in Tunisia. Classe 1950, proveniente da Kala Kabira (Susa), da ragazzo Belaid abbandona i suoi studi scientifici all'università di Tunisi per dedicarsi alla radio. Inizia a lavorare per Radio Tunis Chaîne Internationale, dove conduce programmi di varietà, scientifici, sportivi e culturali, e dove trasmette musica prevalentemente occidentale. Nel 1978 si reca in Francia per condurre delle interviste; a Parigi viene a conoscenza dell'etichetta musicale *Le chant du monde*, che aveva prodotto l'album di debutto di Hedi Guella (al-Hādī Qilla), pioniera della canzone impegnata tunisina, oltre a quelli di Sheikh Imam e di Marcel Khalifa. La scoperta spinge Belaid a creare un programma interamente dedicato alla canzone impegnata araba e tunisina: una trasmissione serale, che va in onda dalle 21 a mezzanotte, intitolata “*La nouvelle musique arabe*”. Qualche anno più tardi decide di allargare l'orizzonte sonoro dei suoi programmi, e manda in onda “*L'air du temps*”, dedicato alla musica impegnata da tutto il mondo, sempre su RTCI. Belaid tesse rapporti amicali con le band tunisine, registrandone a volte le performance con la strumentazione della radio, ma è anche in contatto con artisti internazionali. Se Khalifa e Imam, esibendosi per la prima volta in Tunisia, vi trovano un

⁹⁰ Ammar Gasmi, intervista con l'autrice, Tunisi, 14/3/2019.

⁹¹ Elyas Kobbi, intervista con l'autrice, Tunisi, 21/5/2019.

⁹² Ammar Gasmi, intervista con l'autrice, Tunisi, 14/3/2019.

pubblico “già pronto, già conquistato”,⁹³ è anche grazie a Belaid e alla RTCI.

Habib Belaid non ha mai fatto parte di un partito o di un'organizzazione politica; tuttavia, il suo attivismo culturale era spinto da una forte convinzione:

L'obiettivo era al tempo stesso culturale e politico. Era un modo di militare per la libertà di espressione, per la democrazia, per i diritti dell'uomo, per la giustizia, per rendere più consapevole la gioventù riguardo la causa dei popoli oppressi, come quello palestinese, o quello del Sudafrica, dove vi era l'apartheid. E quindi, attraverso questa musica, queste canzoni, veniva ad esempio ricordato l'eroe Nelson Mandela, oppure figurava il grande poeta Mahmoud Darwish, attraverso le canzoni di Marcel Khalifa, o attraverso i poemi che leggevo io stesso. E poi c'era il contatto con il pubblico, che mi inviava delle lettere, che commentava le mie trasmissioni, le mie scelte musicali, e che mi insegnava anche cose sulla canzone impegnata, perché io non conoscevo tutti i nomi, c'era chi aveva registrazioni che io non avevo, e me le inviava, mi faceva scoprire cantanti siriani, libanesi, iracheni, palestinesi, tunisini...⁹⁴

Il programma di Belaid apre una finestra sugli artisti impegnati arabi, invogliando così i giovani tunisini a seguire i loro passi, e contribuendo allo sviluppo di una canzone impegnata locale. “Vedevamo che il mondo può cambiare anche con la canzone”, afferma Chamam, di al-Baḥṭh al-Mūsīqī. “quindi abbiamo studiato per un lungo periodo le canzoni di Sheikh Imam, soprattutto le sue.”⁹⁵ Il gruppo al-Baḥṭh al-Mūsīqī è uno dei più rappresentativi in termini di interrelazione tra pratica artistica, militanza, e riflessione intellettuale. I componenti del gruppo assumono il ruolo di intellettuali organici, di avanguardia del proletariato; un'attitudine che emerge da molti dei loro testi, che infatti venivano accuratamente scelti e dibattuti collettivamente, poiché:

Soprattutto all'inizio, negli anni Ottanta, eravamo molto politicizzati, quindi dobbiamo discutere ogni parola, discutiamo con il poeta a volte per cambiare una parola, a volte rifiutiamo un testo perché il contenuto non è troppo in linea con le nostre convinzioni, anche se è bello.⁹⁶

⁹³ Habib Belaid, intervista con l'autrice, Tunisi, 13/3/2019.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Nebrass Chamam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

⁹⁶ Ibid.

I membri del gruppo sono tutti fortemente politicizzati, attivi sin dall'entrata all'università nel movimento studentesco, alcuni di loro integrano le cellule clandestine del PCOT a Gabes. Khaled Hamrouni (Khālid Ḥamrūnī), co-fondatore del gruppo, parla spesso nella nostra conversazione dell'importanza del lavoro culturale, e definisce la canzone uno "strumento di lotta". Hamrouni sottolinea l'importanza dello studio da parte dei membri del gruppo, i quali si impegnavano nella lettura di "intellettuali come Lukács, Plechanov e Gramsci per comprendere il ruolo dell'arte e della sua relazione con il lavoro politico".⁹⁷ Per Nebrass Cham-mam, collega e amico d'infanzia di Hamrouni,

L'obiettivo non era quello di mobilitare le persone a favore di un partito preciso, di persuaderle a favore di un partito preciso. Anche quando eravamo nel partito [PCOT], è per un ideale generale di lotta contro la dittatura, contro l'oppressione. L'idea è di mobilitare le persone per dei valori universali, lo diciamo sempre: siamo per i diritti umani, i diritti delle donne, contro l'oppressione e la dittatura, il colonialismo, per i principi umanisti in generale, non per un partito preciso. Questa scelta l'abbiamo fatta sin dagli anni Ottanta, anche quando eravamo con un partito, non abbiamo cambiato registro per fare propaganda. Il nostro ruolo era: fare gli spettacoli per richiamare la gente, e noi dicevamo ai militanti, noi faremo uno spettacolo, raggruppiamo la gente per voi, e voi fate il vostro lavoro, fate i volantini, la propaganda, è affar vostro. Era un modo di riunire la gente perché gli altri potessero fare il loro lavoro politico [...] Funzionava molto bene. Specialmente negli anni Ottanta, nelle facoltà, vari partiti hanno approfittato della nostra esistenza e dei nostri concerti per fare propaganda al proprio partito, con volantini e discorsi...

Durante la nostra conversazione, il poeta e paroliere di tante canzoni di al-Baḥṭh al-Mūsīqī, Adam Fethi (Adam Faṭḥī), mette anch'egli Gramsci nella lista dei suoi riferimenti filosofici, e ritorna spesso sul concetto di "senso comune", a cui si riferisce con l'espressione "senso popolare". Nei suoi testi, l'estetica e l'immaginario popolare si mettono al servizio del messaggio rivoluzionario, un'operazione che ricorda il pensiero gramsciano, per il quale una nuova cultura, socialista e rivoluzionaria, avrebbe dovuto innestarsi sul sentire comune.

Anche Ali Saidane, poeta popolare, che fu membro della compagnia teatrale CADCAF (Comité d'Action et Diffusion de la Culture Arabe en France), e poi fondatore del gruppo musicale Imāzīghen, si considera

⁹⁷ Bin Ḥammūda 2018.

“vicino al pensiero gramsciano” nonostante egli si dica piuttosto estraneo all'impegno politico. Il giovane Saidane non è stato avulso all'azione politica: a Parigi prende parte al movimento studentesco in seno al Comité d'Action et de Lutte dell'UGET; sente “affinità” con le organizzazioni palestinesi, che raggiunge per un breve periodo in Giordania nel 1970, e con i rivoluzionari marxisti della Repubblica Democratica Popolare dello Yemen, che visita nel 1972; nutre “simpatie” per l'organizzazione Perspectives. Nonostante ciò, oggi Saidane non si definisce militante politico, e rielabora piuttosto, a suo modo, il ruolo dell'intellettuale gramsciano:

L'impegno politico sottintende in qualche modo un'appartenenza a un'organizzazione, una sorta di disciplina politica... di un rigore, il che non era il caso [...] Io mi considero piuttosto vicino al pensiero gramsciano come un agente culturale, senza la qualifica di “organico”, perché l'organico è in seno a un'organizzazione. In qualche modo il passaggio delle organizzazioni politiche tunisine non mi soddisfaceva, avevo su di esse un giudizio severo, nel senso, esse erano piuttosto dogmatiche, rigide [...] Credevo che appartenere a un'organizzazione politica rischiava di incastrarmi nella disciplina politica. La disciplina politica dice, devi seguire la linea, non devi discutere, mentre io ero nella ricerca, nella scrittura, nel canto, nella creazione teatrale, e tutto questo. Dunque, piuttosto che impegno politico dico simpatie per delle tendenze politiche, che considero come qualcosa che mi dirigeva, che mi permetteva di posizionarmi in maniera globale a sinistra, ma in una sinistra al limite del libertario... perché l'azione culturale necessita... necessita sempre di uno spazio di libertà di una latitudine di libertà, molto più importante che per un uomo impegnato politicamente.⁹⁸

Tra i tanti militanti e attivisti culturali che si sono posti come intellettuali più o meno organici e che hanno operato per la costruzione di una cultura nuova e impegnata in Tunisia, spicca poi la figura di Hechmi Ben Fraj (Hashmī Bin Frāj). Il suo nome è inestricabilmente legato a quello del gauchismo tunisino, in particolare di Perspectives- el-‘Āmel el-tūnsī, ma anche all'attivismo per i diritti umani (egli contribuirà alla creazione del gruppo tunisino di Amnesty International), alla *chanson engagée* e al lavoro culturale ed editoriale della sinistra tunisina. “Devi parlare con Hechmi Ben Fraj!”, è una frase che mi sentivo ripetere già durante i primissimi incontri sul campo volti a individuare e rintracciare possibili interlocutori per il mio studio sulla canzone impegnata tunisina, e anche in seguito, quando cercavo di ricostruire questa esperienza attraverso testimonianze orali e archivi.

⁹⁸ Ali Saidane, intervista con l'autrice, Tunisi, 6/3/2019.

Nato a Moknine (governatorato di Monastir) nel 1941, Ben Fraj si è reso protagonista di diverse esperienze di attivismo culturale. A metà degli anni Sessanta si trasferisce a Parigi per lavorare come ingegnere del suono all'università di Vincenne. Qui fonda nel 1968 la rivista in arabo tunisino *el-Āmel el-tūnsī*; produce gli album di Sheikh Imam e di Hedi Guella; e coordina le attività teatrali del CADCAF, che definisce “la prima esperienza di lavoro culturale di immigrazione in Francia”⁹⁹. Ritornato in patria, nel 1978 inizia la sua carriera in qualità di direttore della compagnia nazionale di fabbricazione di dischi e cassette Ennaghham, producendo un album di Marcel Khalifa e alcune audiocassette di poesia. Insoddisfatto per la poca libertà concessagli negli enti pubblici così come nelle poche compagnie private esistenti (l'unico luogo disponibile per le registrazioni erano gli studi della radio nazionale), dopo alcuni anni Ben Fraj decide di creare la propria casa di produzione, Africa Voice, interamente dedicata alla canzone impegnata. L'attività della piccola compagnia, che ha sede nel quartiere del Bardo a Tunisi, inizia con la registrazione del gruppo al-Baḥṭh al-Mūsīqī, e continua con Hedi Guella, Awlād Bū Makhlūf, e tanti altri. Persino ‘Ushshāq al-Waṭan, gruppo vicino al movimento islamista viene registrato dal gauchista Ben Fraj:

Li ho registrati tutti! Ero per la libertà di espressione! E visto che era rischioso chiedere alla radio di registrare nei suoi studi questi cantanti, ho creato il mio proprio studio di registrazione, un otto piste, è stato il primo multipiste a Tunisi.¹⁰⁰

Un'attività questa che fallirà dopo pochi anni a causa dell'assenza di un mercato solido e di una regolamentazione dell'industria culturale e dei diritti d'autore. Negli anni successivi, Ben Fraj continua ad essere attivo nel panorama culturale, partecipando all'organizzazione di festival di rilevanza nazionale (come quello di Hammamet, negli anni Novanta), e spingendo affinché si desse visibilità alla canzone e alla poesia impegnate. È tuttora tra i principali animatori dell'associazione Perspectives Amel Ettounsi costituitasi nel 2013 per preservare e diffondere la memoria della sinistra tunisina e promuovere attività culturali e intellettuali.

PARLARE AL POPOLO

Il percorso di Ben Fraj è esemplificativo dell'itinerario del gauchismo in Tunisia, dei suoi cambiamenti ideologici, delle sue fratture e, non per

⁹⁹ Hechmi Ben Fraj, intervista con l'autrice, Tunisi, 13/11/2018.

¹⁰⁰ Hechmi Ben Fraj, intervista con l'autrice, Tunisi, 27/3/2019.

ultimo, del suo impegno per la costruzione di una cultura alternativa. La sua esperienza, il suo ruolo di attivista della cultura, le sue riflessioni a riguardo, danno chiavi di lettura utili a comprendere come lo sviluppo, negli anni Settanta-Ottanta, di una canzone impegnata locale che si vuole al tempo stesso militante, araba, popolare, sia strettamente connesso a importanti questioni che iniziano a farsi spazio nel dibattito intellettuale e ideologico della sinistra già a partire dalla fine degli anni Sessanta.

In Tunisia come in tutta la regione araba, la Naksa, ovvero la sconfitta degli eserciti arabi nella guerra dei Sei Giorni contro Israele nel giugno 1967, rappresenta un punto di svolta a livello ideologico, politico e culturale. La disillusione verso il panarabismo di cui Nasser era il principale esponente dà avvio a una fase di radicalizzazione della contestazione di stampo marxista,¹⁰¹ vede la nascita di una Nuova Sinistra araba, ma anche un “risveglio” dell’identità arabo-islamica a livello popolare,¹⁰² e una rivalutazione di questa identità nel campo della sinistra, dove si esprime anche attraverso il rifiuto della lingua coloniale e dei riferimenti culturali a essa associata.

Nel gauchismo tunisino, già a partire dal 1966-67 l’ideologia maoista, fautrice della rivoluzione culturale cinese, diviene dominante, a discapito di quella stalinista. Essa presuppone che la rivoluzione socialista debba passare per una rivoluzione democratica nazionale, declinata secondo la cultura e le tradizioni di ogni singolo Stato-nazione. La disfatta del socialismo panarabo dà occasione ai militanti marxisti di riflettere sulla questione della cultura e della lingua nazionale. Nel dicembre del 1967 il GEAST produce una brochure, rimasta inedita, su “Comment, pour qui, contre qui faut-il écrire la langue tunisienne?”, che promuove l’utilizzo del vernacolo come strumento essenziale per la giunzione con la classe operaia.¹⁰³ Il prodotto di certo più significativo di questa riflessione è la fondazione, a Parigi, della rivista in arabo tunisino *el-‘Āmel el-tūnsī*: fautori di questo progetto sono Hechmi Ben Fraj e il poeta popolare Mouldi Zalila (Mūldī Zalīla, 1917-2009), originario delle isole Kerkenna (Sfax), operaio immigrato in Francia, vicino al Partito Comunista Tunisino, e conosciuto col nome di battaglia ‘Am Khemayes.

Ben Fraj racconta che nel maggio del 1968, alla Sorbona, in uno stand organizzato da alcuni militanti marxisti francesi, trova il documento che gli avrebbe “fatto scoprire, in quanto militante politico, l’importanza della

¹⁰¹ Cfr. Haugbolle 2017.

¹⁰² Cfr. Zghal 1980; Entelis 1974.

¹⁰³ Melfa 2019: p. 56.

cultura".¹⁰⁴ Si tratta di un pamphlet, scritto in vernacolo tunisino, che affronta l'argomento del conflitto arabo-israeliano in termini di "questione palestinese", rifiutando cioè la prospettiva del nazionalismo arabo; una tesi simile a quella avanzata dalla cosiddetta *brochure jaune* di *Perspectives*, pubblicata pochi mesi prima. Il pamphlet della Sorbona, firmato da Mouldi Zalila, opera in Ben Fraj una sorta di illuminazione: sulla possibilità, e anzi sulla necessità di utilizzare la lingua del popolo per la letteratura considerata "alta", per parlare di politica, per informare ed educare le masse. In realtà, sottolinea Ben Fraj, la tradizione letteraria vernacolare non era una totale novità per i tunisini. Negli anni Trenta il dialetto era stato lingua di alcuni giornali di satira, di trasmissioni radiofoniche, di spettacoli di cabaret, ed era anche stato utilizzato in poesia (ne è un esempio il poeta *tunisois* Ali Douaji, su cui si ritornerà più avanti). Lo stesso Bourguiba utilizzava sapientemente la lingua dialettale, mescolandola al registro formale, e riuscendo così a rivolgersi trasversalmente ai diversi ceti sociali del popolo tunisino. Il pensiero marxista però, rimaneva ancora intrappolato nella lingua coloniale; i circoli intellettuali e militanti erano fino agli anni Sessanta perlopiù frequentati da membri delle élite francofone.

Dall'incontro tra Ben Fraj e Zalila nasce dunque in Francia la rivista *el-Āmel el-tūnsī*, nel 1969. Essa esce parallelamente al giornale ufficiale del GEAST, *Perspectives*, francofono, di taglio più accademico, e che accoglie contributi di analisi politica ed economica. *El-Āmel el-tūnsī* è invece indirizzato ai lavoratori tunisini, sia quelli immigrati che quelli in patria; la rivista è infatti introdotta clandestinamente in Tunisia dai militanti. Il contenuto della rivista è composto principalmente da *malzumāt* (poesie dialettali in rima), racconti, e articoli di satira politica, la maggior parte ad opera di Zalila. È proprio una poesia di questo poeta-operaio, scritta nel 1957 all'epoca del suo primo viaggio verso la Francia, a costituire il testo di quella che viene generalmente individuata come la prima *chanson engagée* tunisina: si tratta di "Bābūr al-hijra" (La nave della migrazione), meglio conosciuta come "Bābūr zammar" (La nave ha fischiato) (*App. 1*). Il testo verrà messo in musica da Hedi Guella negli anni Settanta, all'epoca della sua propria esperienza migratoria in Francia (cfr. §3.1)

Ed è sempre Ben Fraj a produrre in Francia i dischi di Hedi Guella e di Sheikh Imam, dando così avvio alla diffusione della canzone impegnata in Tunisia. In particolare, l'incontro con il repertorio di Sheikh Imam e Ahmad Fouad Negm è un tassello di fondamentale importanza per il suo percorso militante e per la formazione della sua visione del ruolo della

¹⁰⁴ Hechmi Ben Fraj, intervista con l'autrice, Tunisi, 13/11/2018.

cultura popolare nel lavoro politico. Ben Fraj ascolta per la prima volta le canzoni di Imam e Negm grazie alle cassette fatte circolare da studenti e attivisti egiziani emigrati a Parigi. Il duo egiziano era autore di canzoni che convogliavano un messaggio fortemente politico e contestatario, servendosi però del linguaggio colorito del popolo, giocando con l'ironia e i modi di dire popolari; Imam e Negm riuscivano in questo modo a parlare alle masse subalterne di cui essi stessi facevano parte, infiammando allo stesso tempo gli spiriti rivoluzionari degli studenti e dei lavoratori in rivolta. Per dirla con Gramsci, il duo attingeva dall' "agglomerato indigesto di frammenti"¹⁰⁵ che costituiscono il folklore, ricomponendoli per farne delle rivendicazioni politiche di stampo progressista. È in questo senso che la produzione musicale di Imam e Negm non solo ha influenzato e modellato una nuova scena di musica alternativa nel mondo arabo, ma ha altresì fornito una chiave per l'elaborazione politica e ideologica di un programma di lavoro culturale per gli oppositori politici dei paesi arabi. La produzione musicale del duo era il modello per una cultura nuova, chiaramente militante e allo stesso tempo genuinamente popolare.

Nel 1974, Hechmi Ben Fraj decide di dare maggiore dignità alla musica e alle parole di Imam e Negm, confinate fino ad allora a registrazioni artigianali di bassa qualità. Si reca quindi al Cairo, portando con sé la sua strumentazione professionale, e registra quello che diventerà il primo album del duo. L'album si intitolerà *'Uyūn al-kalām - Les yeux des mots*, dal titolo di una delle canzoni più conosciute e apprezzate del duo, i cui versi, scritti da Negm in carcere, sono diventati un inno alla libertà e all'impegno politico. Sarà pubblicato nel 1976 dall'etichetta francese *Le chant du monde*, la quale si impegnava a dare voce alla musica di protesta proveniente da varie parti del mondo.

Ciò che mi interessava della canzone di Sheikh Imam e Negm [...] non era l'idea del nazionalismo arabo: essa parlava dell'Egitto, parlava in arabo dialettale. Per me fu questa la scintilla. Volevo farla conoscere così che i giovani tunisini potessero fare lo stesso, potessero parlare del loro paese in arabo dialettale. E questo è ciò che è successo. È questa la mia convinzione [...] Sheikh Imam ha dato notizia al mondo arabo dell'assassinio di Che Guevara, grazie alla sua canzone.¹⁰⁶ È straordinario il ruolo della canzone, rispetto a un giornale o a un articolo... ha fatto una canzone su Ho Chi Min... una canzone su Nixon... su Kissinger... Immagina che vuol dire ciò... parla di attualità. Da cui

¹⁰⁵ Gramsci 2001, Vol. 3: p. 2312 (Q. 27).

¹⁰⁶ Si riferisce alla canzone "Gifārā māt" ("Guevara è morto") scritta da Ahmad Fouad Negm.

l'importanza del supporto mediatico per far passare delle idee, delle informazioni.

E quello che successe fu effettivamente questo: l'esempio di Sheikh Imam incoraggiò i giovani musicisti tunisini a creare un repertorio che fosse allo stesso tempo impegnato e popolare, politico e radicato nel patrimonio nazionale. Anche i gruppi musicali che si rifanno al nazionalismo arabo maoista di al-Shu'la e che rifiutano di creare e cantare canzoni in dialetto tunisino trovano in Sheikh Imam e Negrî un modello di militanza artistica; gli stessi islamisti ne rivendicano l'influenza e ne ripropongono alcune canzoni.

È significativo che i due fondatori della prima rivista di sinistra in lingua dialettale (Zalila e Ben Fraj) siano in qualche modo all'origine dello sviluppo della canzone impegnata in Tunisia. Questione linguistica, identità tunisina e identità arabo-musulmana, necessità di parlare al popolo e di edificare una nuova cultura popolare: la canzone impegnata tunisina è frutto di una nuova sensibilità nella sinistra marxista tunisina, di una rinnovata urgenza di parlare al popolo, di farsi voce e guida del proletariato; la "giunzione con le classi lavoratrici"¹⁰⁷ passava anche attraverso il linguaggio e la cultura. La canzone impegnata tunisina è il prodotto di un profondo cambiamento sociologico, politico e culturale, a livello sia nazionale che regionale, espressione contro culturale che segnala la rottura tra le nuove generazioni, soprattutto studentesche e politicizzate, e i regimi postcoloniali modernisti e secolaristi arabi. Una rottura che si esprimeva con il riemergere di un sentimento fortemente identitario, religioso, ma anche anti-israeliano e anti-imperialista, che si declinerà in vario

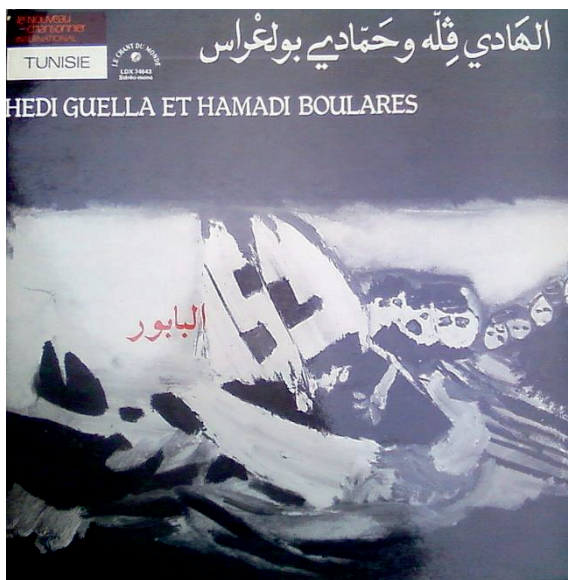


Fig. 5 Copertina del disco Bâbûr Zammar, di Hedi Guella e Hamadi Boulares, prodotto da Hechmi Ben Fraj per l'etichetta francese Le chant du monde, 1977.

¹⁰⁷ Ayari 2017: p. 114.

modo e che avrà un enorme impatto anche sulla sinistra araba.¹⁰⁸ Anche la “laica” e “progressista” Tunisia vede risvegliarsi nei suoi giovani, studenti e militanti, un sentimento identitario arabo-musulmano e un rifiuto della modernità “occidentale” che aveva invece accomunato il bourguibismo e la sinistra laica e progressista degli anni Cinquanta e Sessanta.

Una “controcultura, in contrasto con la democrazia guidata bourguibista, il socialismo destouriano, e la 'sintesi' franco-tunisina” stava dunque “emergendo in seno alle future élites tunisine”,¹⁰⁹ ovvero gli studenti universitari. All'arabizzazione della sinistra radicale e alla sua adozione del maoismo e della linea della “rivoluzione democratica nazionale come tappa transitoria sul cammino del socialismo”¹¹⁰, si accompagnava, con sempre più forza a partire dalla fine degli anni Settanta, l'ascesa dell'islam politico, che si andava affermando in seno alla popolazione universitaria come un'alternativa radicale e rivoluzionaria reale ed efficace contro i regimi arabi corrotti e occidentalizzati.

Se è vero che queste trasformazioni politiche e socio-culturali si inseriscono all'interno di macro-processi di scala regionale e internazionale, essi sono al tempo stesso frutto di cambiamenti su scala nazionale: in particolar modo, della trasformazione sociologica della popolazione studentesca tunisina, con l'arrivo in massa nelle facoltà tunisine di giovani provenienti dalle regioni meridionali e interne e/o appartenenti alle classi popolari. Ciò è il risultato dell'istituzione su tutto il territorio nazionale dell'istruzione pubblica.¹¹¹ La nuova gioventù studentesca tunisina, che aveva tratto giovamento dalle politiche educative bourguibiste, che si era istruita nei licei ora presenti anche nelle regioni più remote del paese, che frequentava l'università pubblica nazionale, trasferiva nelle facoltà, nei centri culturali e nei caffè della capitale, un background sociale e culturale periferico e rurale, più ricettivo al discorso identitario, religioso e panarabo, e in cui era ancora viva e sentita la memoria della resistenza youssefista.

Come ricorda il militante di el-Āmel el-tūnsī, Fathi Ben Haj Yahia nel suo memoir *La gamelle et le couffin*, questo cambiamento si è “tradotto sul campo con una nuova cultura militante” che “si esprimeva ora in arabo, mentre tutta la letteratura rivoluzionaria precedente si esprimeva in francese”.¹¹² Le riunioni dei militanti si svolgevano in arabo, si leggeva letteratura marxista araba, prodotta o tradotta in Medio Oriente.

¹⁰⁸ Zghal 1980.

¹⁰⁹ Entelis 1974: p. 545.

¹¹⁰ Ben Haj Yahia 2018: p. 159.

¹¹¹ Ayari 2017: p. 94.

¹¹² Ben Haj Yahia 2018: p. 165.

[C]ominciavamo a essere abitati dall'ossessione dell'identità araba e dell'appartenenza a un'area più ampia di quella del solo paese. Diciamo che una sorta di beduinità o ruralità mentale si è a poco a poco impossessata del militante marxista in funzione di ciò che si accordava con la struttura sociologica della maggioranza, o per lo meno di quella di alcuni dei membri più attivi ed influenti [del movimento *Perspective-el-Āmel el-tūnsī*].¹¹³

I riferimenti culturali della nuova generazione di militanti gauchisti rimpiazzano quelli della precedente gioventù di sinistra, dei fondatori di *Perspectives*, una gioventù sessantottina cosmopolita, istruitasi nelle facoltà parigine, e che ambiva a una trasformazione laica e modernista della società. Il riemergere del sentimento religioso nella società fa invece sì che anche in seno alla sinistra radicale prevalga un ritorno al conservatorismo nei costumi e nei comportamenti, nei rapporti interpersonali tra uomini e donne, nel rispetto in pubblico dei dettami religiosi e sociali.¹¹⁴ Questa attitudine è particolarmente accentuata nella frangia più maoista e nazionalista araba. Come ricorda il militante di al-Shuʿla (oggi del *Wadat*), sindacalista, e liutista Mohsen Ben Hamad (*Muḥsin Bin Ḥamad*):

Il rispetto della sensibilità religiosa era una caratteristica di al-Shuʿla [...] Avevamo una nostra visione riguardo al popolo tunisino, che è conservatore, che è musulmano. Il nostro approccio era che dovevamo rispettare [questa identità]. Ci chiamavano “gli islamisti di sinistra”, *ikhwān al-yasār*.¹¹⁵

In un contesto nazionale e internazionale radicalmente cambiato, a livello sociologico e politico, l'arabizzazione culturale della sinistra tunisina risponde dunque a un bisogno urgente di parlare alle masse, e di compiere uno sforzo intellettuale per riconciliare marxismo e identità nazionale. Ancora una volta le parole di Ben Haj Yahia forniscono un'ottima sintesi:

La nuova generazione aveva rotto con gli anziani per stabilire la giunzione con il popolo, conquistare la simpatia delle masse e uscire dal ruolo dell'intellettuale isolato nella sua torre d'avorio. E poi, parlare al popolo presupponeva la padronanza della lingua del popolo.¹¹⁶

¹¹³ Id.: p. 167.

¹¹⁴ Tema che emerge anche da altre testimonianze di militanti gauchisti, come ad esempio Ben Haj Yahia 2018; Naccache 2009.

¹¹⁵ Mohsen Ben Hamad, intervista con l'autrice, Tunisi, 17/5/2019.

¹¹⁶ Ben Haj Yahia 2018: p. 171.

Habib Kazdaghli, militante del più moderato PCT, diplomatosi nel 1974, ricorda questo cambiamento non senza un velo di nostalgia verso l'epoca della sua adolescenza in cui “il francese non era una lingua straniera”. Nel liceo di quegli anni, gran parte dell'insegnamento si svolgeva ancora in lingua francese da insegnanti della *métropole* in missione attraverso i programmi di cooperazione franco-tunisina, “non impegnati, ma che risvegliavano in noi lo spirito critico”. Il francese era quindi la lingua del teatro di Molière, del cinema di Costa-Gavras, e, per quanto riguarda la musica, della “parola libera” di Jean Ferrat e Léo Ferret.

Noi volevamo che Jean Ferrat resistesse, oppure Brassens... invece vedevamo che poco a poco questa parte era cancellata, c'è soltanto Sheikh Imam, soprattutto Sheikh Imam... [...] è una cosa positiva, ma che impoverisce un'altra visione, una visione del mondo più inglobante, più globale, più ricca.¹¹⁷

L'emergere di una canzone di protesta locale in arabo –letterario o vernacolare— è dunque, a mio avviso, un aspetto integrante del nuovo lavoro culturale che la sinistra tunisina è chiamata a svolgere per mantenere una certa egemonia nel campo culturale, intellettuale e soprattutto universitario. Egemonia che già alla fine degli anni Settanta è minacciata dall'ascesa del discorso islamista e dalla sua presa sulla popolazione liceale e universitaria.

2.4. Strategie contro-egemoniche dal campo islamista

La cosa più sconcertante, per gli intellettuali, positivisti e neo-positivisti, è che la punta di lancia di questo movimento di ritorno del sacro nel mondo musulmano non è costituita come potevamo immaginare da studenti di teologia a rischio di disoccupazione, ma da studenti di facoltà scientifiche (matematica, fisica-chimica) e dagli istituti di tecnologia. E l'origine sociale di questi studenti non è, in generale, diversa da quella degli studenti attivi nelle diverse correnti della sinistra laica. Sono generalmente i figli della piccola borghesia urbana o semi-urbana che vivono ai limiti della povertà.¹¹⁸

Con queste parole, il sociologo tunisino Abdelkader Zghal esprime, già nel 1979, il turbamento dell'intelligenza laica, progressista e positivista

¹¹⁷ Habib Kazdaghli. intervista con l'autrice, Manouba, 15/5/2019.

¹¹⁸ Zghal 1980. La lotta tra fratelli, islamisti e gauchisti, figli dello stesso padre, reale e simbolico, è messa in scena nel famoso film di Nouri Bouzid, *Sabots en or*, 1989.

di cui egli stesso fa parte, di fronte alla dirompente ascesa dell'islamismo militante in seno alla gioventù istruita del paese nordafricano. Una gioventù erede anch'essa delle politiche educative del post-indipendenza, ma sempre più distante dall'ideologia modernista e filo-occidentale del regime, delusa dalla sua deriva autoritaria, e affetta da una crisi economica e sociale che va esacerbandosi con l'avvio di politiche economiche liberiste.

Il cambiamento sociologico della popolazione studentesca nel corso degli anni Ottanta, la crescente presenza di giovani provenienti dal Sud e dalle regioni interne del paese è visto come fattore determinante della radicalizzazione in senso arabizzante e islamizzante della contestazione. Questi studenti erano portatori di un background linguistico e culturale e di un sistema valoriale diverso da quello dominante e prevalente nella capitale, di un'eredità di un "Sud contestatario" che affondava le radici nella spaccatura originaria del movimento nazionalista e nella repressione del movimento yousefista.¹¹⁹ L'ascesa dell'islamismo tunisino non è tuttavia un fenomeno locale, ma parte di una tendenza transnazionale. Il fallimento del socialismo arabo di stampo secolarista aveva mostrato l'incommensurabile distanza tra l'intellettuale progressista e laico e le masse popolari delle società musulmane. Se parte della sinistra araba cerca quindi di teorizzare e mettere in pratica una via araba, musulmana, nazionale al socialismo, cercando di conciliare tradizione, cultura popolare e questione identitaria alla causa del progresso e della giustizia sociale, dall'altro lato, i teorici dell'islam politico propongono la religione come soluzione alla secolare arretratezza, alla dipendenza economica e alla corruzione dei paesi arabi.

L'islamismo tunisino, il quale ha il suo apogeo negli anni Ottanta e che trova un terreno privilegiato nell'università, deve necessariamente fare i conti con il pensiero marxista ancora egemonico nel movimento studentesco. È da questo incontro/scontro tra il militantismo studentesco islamista e la sua controparte gauchista che nasce, intorno alla metà degli anni Ottanta, una specifica esperienza di canzone impegnata di stampo islamista.¹²⁰

¹¹⁹ Cfr. Merone 2015.

¹²⁰ Ho trattato nello specifico il tema del lavoro culturale islamista e dell'incontro/scontro tra studenti di sinistra e islamisti nell'articolo "Lessons from the Left", in corso di pubblicazione.

ATTIVISMO STUDENTESCO E LAVORO CULTURALE ISLAMISTA

Nel 1979, la rivoluzione iraniana sancisce la possibilità della vittoria di un'ideologia rivoluzionaria islamica. Il pensiero di Ali Shariati, principale base teorica della rivoluzione khomeinista, concilia lotta di classe e ordine divino, e teorizza l'islam come prassi e ideologia rivoluzionaria. Shariati coniuga la dottrina sciita con il lessico di intellettuali e militanti marxisti e anticoloniali (come Frantz Fanon, di cui traduce in persiano *I dannati della terra*), adattando quest'ultimo al contesto neocoloniale dell'Iran dei Pahlavi.¹²¹

Il 1979 è dunque considerato uno spartiacque nella storia contemporanea, dando un nuovo e decisivo impulso ai movimenti islamisti anche in contesto arabo e sunnita. Le pubblicazioni afferenti al MTI tunisino, in primis *al-Ma'rifa*, offrono una vivida testimonianza dell'interesse e dell'entusiasmo suscitati da Khomeini e Shariati tra gli islamisti tunisini.

Nel 1982, la creazione di una nuova rivista, dal titolo *15*21 - al-Majalla li-l-fikr al-islāmī al-mustaqbalī* (La rivista per un pensiero islamico del futuro),¹²² segna una rottura all'interno del movimento. Attorno alla rivista, guidata da Hmida Ennaifer, uno dei fondatori di *al-Jamā'a al-islāmiyya*, si raggruppa la fazione detta dell'islamismo progressista (*al-islām al-taqaddumī*) o anche di sinistra (*yasār islāmī*). Questi dissidenti erano contrari alla crescente influenza dei Fratelli Musulmani sul movimento tunisino, e propugnavano invece un islam consona all'eredità riformista nazionale, che potesse adattarsi alla modernità e alla democrazia. Sulle pagine di *15*21* sono discussi pensatori islamici contemporanei come Malek Ben-nabi e Shariati, ma anche pensatori laici, marxisti, anticolonialisti, come Hisham Sharabi, Fanon, e Gramsci.

Anche l'islamismo tunisino dibatteva dunque le teorie marxiste e il pensiero di intellettuali che reinterpretavano in chiave islamica le questioni della giustizia sociale, dell'egemonia, del conflitto tra oppressori e oppressi, e non per ultimo della partecipazione democratica. Fino a quel momento, infatti, era stata la sinistra, in particolare quella marxista, a tracciare la via verso la rivoluzione, nei paesi arabi e a livello globale, ad offrire il lessico, la teoria, e la prassi.

In Tunisia, l'egemonia della sinistra come forza di contestazione si era imposta in maniera decisiva nello spazio universitario. Confrontati con l'esperienza, la forza e il peso dell'eredità della sinistra in seno al

¹²¹ Cfr. Bayat 2017, in particolare il capitolo "Marx in the Islamic Revolution": p. 29-48; Campanini 2005.

¹²² Il titolo *15*21* si riferisce ai secoli dei calendari rispettivamente islamico e gregoriano.

militantismo studentesco, la gioventù islamista, con un “background ideologico non sufficientemente sviluppato per sostenere gli accesi dibattiti al campus”,¹²³ si trova costretta a studiare il marxismo. Oltre che con il pensiero, gli studenti islamisti devono confrontarsi anche con le pratiche politiche e di propaganda del militantismo di sinistra, e anche apprendere da esso. Tra queste pratiche vi è sicuramente l’attivismo culturale. La pubblicazione di un articolo su “La cultura e la rivoluzione in Antonio Gramsci”, su un numero di *15*21* del 1984,¹²⁴ è un segno di come il contributo del marxista sardo poteva essere rilevante anche in contesto islamista.¹²⁵

Gli islamisti, che lo vogliano o meno, sono stati influenzati da ciò che accade nella vita universitaria, dalla sinistra, dal confronto... hanno dovuto leggere Marx, per confrontarsi con le idee marxiste all’università, hanno dovuto ascoltare Sheikh Imam.¹²⁶

È questa l’idea di Adel Thabti (‘Ādil al-Thabṭī), che nel 1990-91 è stato membro dell’ufficio esecutivo del sindacato studentesco filo-islamista, l’UGTE.

Dalle testimonianze raccolte emerge chiaramente come l’esperienza della canzone impegnata islamista, per lo più circoscritta al contesto universitario, nasca da una precisa esigenza di contrastare l’egemonia culturale della sinistra. Gli studenti islamisti adottano pratiche di informazione e propaganda già in uso presso i colleghi di sinistra: “manifesti, giornali murali [*al-jarā’id al-ḥā’itīyya*], circoli di discussione di tipo culturale e politico: è la tradizione del movimento studentesco”. Thabti ricorda che il giornale murale del MTI, *al-Ḥadath* (L’evento), affisso ai muri delle facoltà per aggirare la censura della stampa ufficiale, trattava, oltre ad argomenti di tipo politico, anche argomenti “di tipo culturale, dei brani di poesia, dei racconti...”¹²⁷

Per il sociologo Mounir Saidani (Munīr Sa’īdānī), la canzone impegnata islamista nasce sulla scia di un tentativo del movimento di “allargare il

¹²³ Wolf 2017: p. 42.

¹²⁴ Kamāl al-Ghazzī, “Al-thaqāfa wa al-thawra ‘and Anṭūniū Ghrāmshī”, *21*15*, N. 8, 1984: p. 21-23.

¹²⁵ Letture “gramsciane” della Fratellanza Musulmana sono state offerte da diversi intellettuali e studiosi. Si veda a questo proposito Campanini 2019, in cui si tratta della figura di Hassan Hanafi e del suo concetto di intellettuale organico islamista; e Kandil 2017, sulla strategia di “islamizzazione estensiva” della società egiziana come “strategia controegemonica islamica indirizzata a rimpiazzare i valori e le pratiche secolari con quelli islamici”, p. 263

¹²⁶ Adel Thabti, intervista con l’autrice, Tunisi, 31/10/2018.

¹²⁷ Ibid.

più possibile il [suo] perimetro di influenza”. Il movimento aveva capito che “questo non si poteva fare se ci si limitava alle posizioni puramente politiche, puramente islamiste. Bisognava cercare altri modi. E uno dei modi era attraverso l'arte, soprattutto attraverso la canzone”.¹²⁸

I gruppi musicali nati dalla spinta più o meno diretta dell'UGTE e del MTI, emergono qualche anno dopo l'exploit della canzone impegnata gauchista, intorno alla metà degli anni Ottanta. Nel 1983 nasce a Tunisi il gruppo ‘Ushshāq al-Waṭan (Gli amanti della patria), che conta anche membri con una formazione musicale accademica, e che collabora con il poeta tunisino Bahri al-Arfaoui (Baḥrī al-‘Arfāwī). Nel 1985 è creata la Farqat al-Shams al-Mūsīqī (La band del sole musicale), sempre a Tunisi, a opera di studenti universitari provenienti da diverse regioni del paese. Il gruppo conta numerosi musicisti, alcuni amatoriali, studenti di medicina e di ingegneria, altri provenienti dall'accademia di musica. Nel 1986 è creato il gruppo al-Marḥala (La fase), incoraggiato e sostenuto dal liutista e attivista Tawfiq Mestawi (Ṭawfiq Mistāwī), considerato precursore della canzone impegnata islamista, il quale continuerà in seguito un percorso solista. Accanto a queste, poche altre esperienze minori e di breve durata. Tutti questi gruppi nascono nell'ambiente universitario della capitale, e si muovono, almeno inizialmente, nell'orbita dell'UGTE.

Similmente ai loro colleghi di sinistra, gli ex-studenti e attivisti culturali vicini all'UGTE descrivono l'università degli anni Ottanta come uno spazio di libertà politica e culturale. Al suo interno, la canzone impegnata, i concerti seguiti dalla platea studentesca, rappresentavano una possibilità di vivere “una realtà diversa da quella che vivevamo all'esterno dell'università”,¹²⁹ come afferma Salah Hmidet, ex-componente degli ‘Ushshāq al-Waṭan.

Secondo Jalal Garsi (Jalāl Qarsī), anch'egli componente durante gli anni Ottanta del gruppo ‘Ushshāq al-Waṭan,

di fronte alla sinistra che ha saputo sfruttare la cultura, penetrare nella società e trasmettere dei messaggi attraverso la musica, gli islamisti hanno trovato che funzionava, e quindi hanno incoraggiato i gruppi musicali di questa tendenza.¹³⁰

La canzone era dunque, anche per gli studenti islamisti, uno strumento di propaganda e di educazione popolare, che mirava ad attrarre gli studenti, risvegliare le loro coscienze, e portarli dalla propria parte.

¹²⁸ Mounir Saidani, intervista con l'autrice, Tunisi, 05/5/2019.

¹²⁹ Salah Hmidet, intervista con l'autrice, Tunisi, 18/6/2018.

¹³⁰ Chiheb Kacem e Jalal Garsi, intervista con l'autrice, Tunisi, 15/1/2018.

Dal 1984 sino alla dissoluzione dell'UGTE, i rappresentanti studenteschi filo-islamisti, che ormai controllano i consigli di facoltà, organizzano la "Settimana dell'università", durante la quale si svolgono diversi eventi culturali come concerti di musica impegnata, mostre, e rappresentazioni teatrali.¹³¹ Concerti di band impegnate sono organizzati dall'UGTE per accogliere i nuovi studenti, o durante giornate commemorative. A questi eventi non partecipano però le band di sinistra. Come spiega Chiheb Kacem (Shihāb Qāsim), tra i fondatori degli 'Ushshāq al-Waṭan:

i due poli, gauchisti e islamisti, volevano attrarre gli studenti neutrali. Perciò organizzano attività politiche e culturali. Un esempio è Yawm al-arḍ,¹³² per la Palestina: [in questa occasione] ognuno organizza il suo proprio evento. Gli uni invitano 'Ushshāq al-Waṭan, gli altri Awlād al-Manājim.¹³³

CONIUGARE ARTE, PENSIERO RELIGIOSO E CAUSA POLITICA

Si è finora cercato di dimostrare che l'esperienza (breve e marginale) della canzone impegnata islamista è il prodotto dell'incontro/scontro tra militanza islamista e militanza gauchista all'interno dei campus. Tuttavia, il dibattito interno al pensiero islamico e islamista a proposito dell'arte è anch'esso dirimente nell'elaborazione del lavoro culturale di questi attivisti/artisti. Il pensiero e la giurisprudenza islamica hanno lungamente dibattuto sulla liceità della musica. Nel corso dei secoli, alcune interpretazioni intransigenti e rigorose dei testi sacri hanno proibito, ad esempio, il ricorso a strumenti musicali (con alcune eccezioni, come le percussioni) e alla voce femminile, consentendo unicamente i canti dal contenuto strettamente religioso.¹³⁴ Tuttavia, una significativa corrente "moderata" all'interno del pensiero sunnita, ha sostenuto la validità dell'arte "portatrice di uno scopo", *al-fann al-hādif*, ritenendola un potente mezzo di divulgazione dei valori islamici.¹³⁵ L'ampio, sfaccettato e creativo utilizzo della musica in contesto islamista e persino jihadista in epoca contemporanea dimostra come questa linea abbia generalmente prevalso, o comunque, come si sia cercato di forzare le interpretazioni più restrittive

¹³¹ Adel Thabti, intervista con l'autrice, Tunisi, 31/10/2018.

¹³² Il Giorno della Terra, celebrato il 30 marzo in commemorazione dei caduti palestinesi del 1976.

¹³³ Chiheb Kacem e Jalal Garsi, intervista con l'autrice, Tunisi, 15/1/2018.

¹³⁴ Shiloah 1997.

¹³⁵ Otterbeck – Skjelbo 2020.

per legittimare l'utilizzo di uno strumento così potente come la musica.¹³⁶ Per i sostenitore di *al-fann al-hādif*, la musica non sarebbe di per sé problematica se “i testi, lo stile della performance e la compagnia” sono adeguati.¹³⁷ Ciò che può essere problematico è il contesto a cui la musica è stata spesso associata, feste licenziose, presenza di alcol e danze femminili.

“É questo che è *ḥarām*”, mentre sono concesse le canzoni “che difendono cause serie e nobili”, e “che rispettano le norme dell'islam”,¹³⁸ mi spiegano i membri di 'Ushshāq al-Waṭan, che nelle interviste citano i teologi egiziani Youssuf al-Qaradawi e Muhammad al-Ghazali, esponenti di questa linea di pensiero.¹³⁹

Gli 'Ushshāq al-Waṭan si definiscono un gruppo “impegnato [*multazim*] nella causa della patria e creato con lo scopo di favorire una canzone araba tesa verso uno scopo [*hādifa*] e fedele [*wafiyya*] all'identità arabo-islamica”.¹⁴⁰ Gli 'Ushshāq al-Waṭan e gli altri, negli anni Ottanta, facevano ricorso a grandi orchestre, a una grande varietà di strumenti musicali, e anche alle voci femminili. Le loro colleghe salivano sul palco, talvolta senza velo. Gli esponenti di questa corrente si ritengono avanguardisti rispetto al contesto islamista in Tunisia e nella regione.

“Bisogna pensare”, riflette Chiheb Kacem (Shihāb Qāsīm), “che gli islamisti hanno la tendenza a proibire la pratica musicale... è *ḥarām*”. “Ci siamo posti la questione, e ci hanno posto la questione”, interviene Garsi. Attraverso l'*ijtihād* e il *tajdīd*, spiega Garsi, questi giovani islamisti superavano i tabù sugli strumenti musicali e sulla voce femminile, a cui “l'islam storicamente proibisce di cantare.” “Abbiamo concluso che tutto ciò non si trova nell'islam”, aggiunge Kacem. E Garsi continua: “Se l'obiettivo è nobile, come sostenere una causa politica, risvegliare le coscienze, [l'arte] è sempre qualcosa di straordinario ed è accettata”.¹⁴¹ Attivisti e musicisti appartenenti o vicini al movimento islamista sono costretti

¹³⁶ Dai canti religioso-politici di Hezbollah e di Hamas, ai più recenti *anāshīd* del jihad globale, cfr. Berg 2018; Pieslak 2017. È forse ridondante chiarire che ci si riferisce qui all'approccio di gruppi sociali e politici esplicitamente radicati nel pensiero islamico/islamista, e non all'atteggiamento e alle abitudini delle società musulmane nel loro complesso.

¹³⁷ Otterbeck 2015: p. 155

¹³⁸ Chiheb Kacem e Jalal Garsi, intervista con l'autrice, Tunisi, 15/11/2018.

¹³⁹ Cfr. Otterbeck 2016.

¹⁴⁰ Testimonianza di Chiheb Kacem in Temimi 2018: p. 22.

¹⁴¹ Chiheb Kacem e Jalal Garsi, intervista con l'autrice, Tunisi, 15/11/2018.

dunque a una negoziazione ideologica per coniugare pensiero politico-religioso e vocazione artistica.

Per quanto riguarda le tematiche affrontate nelle canzoni islamiste, esse non sono troppo diverse da quelle affrontate nelle canzoni dei gruppi di sinistra. Non è infatti un discorso religioso ad emergere da questi brani, i quali inneggiano piuttosto alla libertà, si scagliano contro l'ingiustizia, la tirannia, il colonialismo, e si schierano a favore del popolo palestinese (si vedranno esempi di queste ultime nel §3.5). Il tema della patria "tradita", amata e al tempo stesso fonte di sofferenza, è al centro ad esempio del cavallo di battaglia degli 'Ushshāq al-Waṭan, dal titolo eponimo (*App.* 45). Anche i modelli poetici e musicali sono gli stessi di quelli dei colleghi gauchisti e laici: la poesia e il folklore palestinesi, Marcel Khalifa, e soprattutto Sheikh Imam, considerato "eredità comune" del movimento studentesco al di là dell'appartenenza politica.¹⁴² Una comunanza testimoniata anche dalle tournée del cantante egiziano nel paese: la prima, nel 1984, organizzata dall'UGTT e dai militanti di sinistra; la seconda, nel 1989, organizzata dall'UGTE, nel 1989.



Fig. 6 Sheikh Imam con i membri di 'Ushshāq al-Waṭan in occasione della tournée del 1989 organizzata dall'UGTE. Archivio personale di Chiheb Kacem.

¹⁴² Adel Thabti, intervista con l'autrice, Tunisi, 31/10/2018.

A livello linguistico, i gruppi ‘Ushshāq al-Waṭan e al-Marḥala prediligono l’arabo classico, anche quando i testi sono composti da poeti tunisini; mentre il gruppo al-Shams mette in musica anche versi in vernacolo locale, scritti dal componente del gruppo Hicham Khalfaoui (Hishām Khalfāwī). È necessario precisare che l’identificazione di questi protagonisti della canzone impegnata islamista con l’islam politico non è sempre diretta ed esplicita, benché essa sia generalmente riconosciuta all’interno e all’esterno della scena.¹⁴³ Mentre alcuni di loro hanno utilizzato il termine islamista e hanno reso esplicito il loro coinvolgimento nell’attivismo studentesco, altri hanno dichiarato nelle interviste di prediligere la definizione di “arabo-musulmano” e/o hanno minimizzato il loro coinvolgimento. Tutti concordano sul fatto che l’esperienza fosse intimamente legata all’UGTE. Per alcuni, questo legame era determinato dalle circostanze di iper-politicizzazione dell’università, che imponevano di scegliere in quale campo stare.¹⁴⁴ Altri tuttavia, hanno pubblicamente supportato Ennahda in periodo post-rivoluzionario, suonando alle manifestazioni del partito. In generale, gli intervistati si dicono impegnati nella causa contro l’autoritarismo, contro l’oppressione dei più deboli, contro il sionismo e l’imperialismo. In effetti i temi delle loro canzoni non sono mai esplicitamente riconducibili all’ideologia islamista, e non affrontano mai tematiche religiose.

Questa generalizzata riluttanza a identificarsi come islamisti, che stride fortemente con l’orgoglio dei colleghi di sinistra, è segno probabilmente dello stigma associato all’islam politico. Uno stigma attivo nel dibattito pubblico anche in un periodo (quello del mio fieldwork, nel 2018-19) in cui Ennahda era la forza politica più forte del paese, e malgrado lo sforzo di conciliare pensiero islamico e democrazia, dopo decenni di repressione ed esilio. Ennahda era all’epoca ritenuto moralmente se non direttamente responsabile da buona parte dell’opinione pubblica dell’ascesa del fondamentalismo salafita dopo il 2011, degli assassini politici di Belaid e Brahmi (2013); da poco vi erano stati attentati di matrice jihadista al Bardo, a Susa (2015), a Ben Guardene (2016); e il dibattito

¹⁴³ Nelle testimonianze di islamisti e gauchisti, e nei pochi studi sulla questione. Yūsuf Nūyūy (2012) dedica un sottocapitolo della sua tesi magistrale sulla canzone impegnata tunisina ai gruppi “riconducibili alla corrente islamica” (*Al-firaq al-maḥsūba ‘alā al-tayār al-islāmī*).

¹⁴⁴ Nizar Louaichi, intervista con l’autrice, Tunisi, 21/2/2019.

pubblico era estremamente polarizzato sulla questione del ritorno dei cosiddetti *foreign fighters*.¹⁴⁵

2.5. *Le donne nella canzone impegnata*

Diverse militanti e attiviste si sono distinte per il loro contributo alla vita sociale, culturale e politica della Tunisia postcoloniale. Nonostante ciò, la scena pubblica della Tunisia (e del mondo) degli anni Settanta-Ottanta era ancora dominata dalla presenza maschile, anche in ambiti progressisti. Durante questi anni la canzone impegnata tunisina si è avvalsa di diverse voci femminili, ma solo poche di queste hanno partecipato in maniera continuativa e sono state al centro della scena. Un'eccezione illustre è rappresentata da Amel Hamrouni (Amāl Ḥamrūnī), vera e propria paladina della *chanson engagée* tunisina. Inoltre, sebbene molte figure femminili attraversino i testi della canzone impegnata tunisina, non si riscontrano tematiche prettamente femministe o letture che mettano in crisi ruoli di genere tradizionali, a parte rare eccezioni, come si vedrà di seguito.

PARTECIPAZIONE

L'emancipazione femminile era stata uno dei baluardi delle politiche modernizzatrici di Habib Bourguiba. Per il leader nazionalista, conferire alla donna tunisina pari opportunità di istruzione e di partecipazione alla vita sociale e lavorativa del paese era un presupposto imprescindibile alla realizzazione stessa della nuova nazione tunisina. Una delle prime azioni intraprese dalla Tunisia sotto la guida di Bourguiba, a pochi mesi dall'ottenimento dell'indipendenza, fu la promulgazione del *Code du statut personnel* che, ispirato ai principi della laicità, sostituiva il diritto di famiglia fino ad allora fondato sulla giurisprudenza islamica. Il "femminismo di Stato" trovava la sua massima rappresentazione nella Union Nationale de la Femme Tunisienne, fondata già nel 1956, la quale costituiva una delle tante "associazioni satelliti" del corporativismo di Stato (cfr. §1.2). Questa strumentalizzazione della questione femminile da parte dello Stato operava a discapito dell'autonomia dell'associazionismo femminile, e nutriva l'immagine patriarcale di un Bourguiba "liberatore delle donne", garante

¹⁴⁵ Bisogna anche tener conto che la mia posizione di ricercatrice europea potrebbe avere influenzato l'auto-rappresentazione e il racconto degli intervistati.

della loro dignità e dei loro diritti.¹⁴⁶ Solo alla fine degli anni Settanta emerge un movimento femminista autonomo, che si distacca dal femminismo istituzionale, e che prova a coniugare nella lotta femminista rivendicazioni socio-economiche e rivendicazioni legate alla sfera privata. Si costituisce così il Club d'Étude de la Condition de la Femme, che trova sede nel centro culturale Tahar Haddad, situato nella medina di Tunisi e dedicato, per una coincidenza, proprio al riformista tunisino considerato pioniere del movimento femminista nazionale.¹⁴⁷

Malgrado la natura innovatrice e pionieristica in contesto arabo-islamico dello Statuto personale tunisino, gli avanzamenti notevoli in termini di diritti, e la sempre maggiore visibilità nello spazio pubblico, le nuove idee sulla donna e sulle relazioni di genere penetravano lentamente nella società e facevano fatica a scalfirne la struttura patriarcale. In particolare, le donne che decidevano di intraprendere una carriera artistica incontravano ancora la riluttanza o l'ostracismo della famiglia e della comunità. Benché la presenza femminile nel panorama culturale tunisino del post-indipendenza fosse consolidata, con artiste che hanno contribuito in maniera determinante alle diverse discipline (dal teatro, al cinema, alla musica) l'immaginario comune considerava la danza e il canto (praticati fuori dall'ambiente familiare e in contesto urbano)¹⁴⁸ pratiche moralmente discutibili per una donna, associabili alla licenziosità, se non alla prostituzione.¹⁴⁹ Questo stigma associato alla performance femminile nello spazio pubblico non era quindi una prerogativa degli ambienti più religiosi e conservatori – e si è visto nel paragrafo precedente come i musicisti impegnati “islamisti” abbiano essi stessi sfidato questo tabù e accolto voci femminili. Perseguire una carriera artistica implicava frequenti spostamenti fuori dal luogo di residenza, uscite serali, alloggi improvvisati, in compagnia di uomini e per un pubblico prevalentemente maschile, comportamenti che negli anni Ottanta erano ancora considerati audaci, anche in ambienti liberali e laici.

¹⁴⁶ Sul femminismo di Stato in Tunisia e sui suoi limiti, si vedano Mahfoudh - Mahfoudh 2014; Bessis 1999.

¹⁴⁷ Mahfoudh - Mahfoudh 2014; Labidi 2007; Ghanmi 1993. Oggi il campo culturale così come quello politico si è decisamente trasformato in questo senso e le donne sono molto più presenti, attive e visibili. Le tematiche (trans)femministe sono affrontate da nuove generazioni di attivisti e artisti. Si vedano a questo proposito: Borrillo 2020; Della Valle – Simoncini 2024; Simoncini - Stragapede 2025.

¹⁴⁸ Il ruolo sociale conferito alla performance femminile è decisamente diverso in contesto rurale, cfr. Ritt-Benmimoun 2009.

¹⁴⁹ Lengel 2000.

In un contesto come quello della canzone impegnata, poi, si aggiungevano alle comuni barriere sociali e culturali la precarietà di tale attività e il rischio dovuto al coinvolgimento politico. Diverse donne presero parte a esperienze di questo tipo, ma poche ne furono protagoniste o lo fecero in maniera continuativa. Ad esempio, secondo la testimonianza di Salah Toumi (Şālah Tūmī), leader degli Awlād al-Manājim, il tentativo di coinvolgere delle donne nel gruppo fallì a causa della repressione e dei fastidi, delle condizioni difficili in cui erano costretti a esibirsi.¹⁵⁰ Queste condizioni e la contrarietà delle famiglie rendevano quindi impossibile la partecipazione costante delle ragazze, le quali finivano spesso per rinunciare definitivamente.

Superò gli ostacoli invece Amel Hamrouni, vera protagonista della scena degli anni Ottanta. Voce principale del gruppo al-Baḥṯ al-Mūsīqī, la figura di Hamrouni è stata tra le più popolari in assoluto nella scena della canzone impegnata tunisina. Nata nel 1961 a Gabes, militante negli anni Ottanta nel partito clandestino PCOT, Hamrouni continua a essere oggi molto nota e apprezzata negli ambienti della sinistra tunisina.

“Credo di essere stata la prima”, racconta la cantante, laureatasi nella prestigiosa ENA (Ecole Nationale d'Administration de Tunis), e che al momento dell'intervista lavorava come responsabile finanziaria presso l'ambasciata tunisina di Belgrado. La sua testimonianza chiarisce bene quali fossero le dinamiche e le aspettative familiari, comunitarie e sociali in rapporto al ruolo e al comportamento di una giovane donna non sposata.

Provengo da una famiglia di classe media. E dal Sud tunisino [...] Un contesto molto tradizionale, ma i miei genitori erano molto originali e aperti. Mi hanno cresciuta con un grande spirito di modernità e giustizia, e non vi era distinzione tra figli maschi e figlie femmine. A casa eravamo molto liberi, eravamo incoraggiati a cantare e a danzare. Ma a diciotto anni anche i miei genitori hanno iniziato a fare attenzione all'ambiente esterno, a fare un po' di pressione affinché la loro figlia fosse più conforme. Ma quando il gruppo [al-Baḥṯ al-Mūsīqī] è stato creato non mi hanno ostacolato in nessun modo. Fintanto che avessi continuato con gli studi seri, all'ENA, il fatto che facessi anche musica non era un problema, ma avevano paura per il genere di musica che facevamo. Mio padre era lui stesso sindacalista, mio zio era comunista ed era stato in prigione negli anni Sessanta, tutta la mia famiglia ha sofferto. Mio padre sapeva che ero fuori dagli schemi, che avrei avuto problemi con il regime, ma nel profondo del suo cuore sosteneva ciò che facevamo. Aveva paura per noi, ma non ha mai detto di no. E poi,

¹⁵⁰ Salah Toumi, intervista con l'autrice, 12/5/2018, Moularès.

ero accompagnata da mio fratello e dal mio ragazzo, eravamo amici di infanzia e poi ci eravamo fidanzati, e questo rappresentava una piccola sicurezza.¹⁵¹

Hamrouni presenta orgogliosamente la sua famiglia anticonformista, militante, “moderna”. Le sue parole danno un'idea di quanto il supporto della famiglia alle scelte non convenzionali di una figlia femmina fosse in netto contrasto con le norme sociali vigenti in seno alla classe media, per di più nel Sud del paese. Inoltre, le parole di Hamrouni lasciano intendere quanto fosse stato cruciale, per l'ottenimento del consenso dei genitori, la presenza nel gruppo di due uomini della famiglia (il fratello e il fidanzato).

Le altre esperienze di partecipazione femminile nei gruppi impegnati sembrano pure confermare queste dinamiche. Per alcuni anni, gli al-Ḥamā'im al-Bīḍ contano la presenza di Raja' Khomsy (Rajā Khumsī), sorella di Chedly Khomsy (Shadlī), tra i fondatori del gruppo, la quale porta con sé sua cugina. Nella tournée del 1989, a Raja' si uniscono Ayda Ben Chaabane (Ā'ida Bin Sha'bān), all'epoca studentessa, in seguito attivista nella ATFD, e Malika Hassin (Malīka Ḥassīn). Raja' lascerà poi il paese. “Per Raja' era facile” dice Elyas Kobbī (Ilyās Qobbī), bassista del gruppo, “poiché c'era il fratello, con cui poteva ritornare insieme la sera”.¹⁵²

È da notare poi che le donne che hanno collaborato con gruppi impegnati nel periodo in questione figuravano tutte come cantanti o coriste; nessuna di esse suonava uno strumento. Dei testi presi in esame, solo uno è scritto da una donna (“Al-gamaḥ”, di Najet Adouani - *App.* 14).

Oltre alle riluttanze e agli ostacoli imposti dalle famiglie, le ragazze che volevano intraprendere un simile percorso si scontravano anche con un ambiente esterno ancora prevalentemente maschile e maschilista. Ancora una volta, le parole di Hamrouni offrono un'analisi lucida della questione:

Per quanto riguarda la società: ero matura, sapevo che avrei dovuto sacrificare un pezzetto della mia libertà individuale. Il discorso di cui mi facevo portatrice non era condiviso da una larga parte della società. Sapevo che il nostro popolo era molto conservatore. Quindi, quando ero con i ragazzi, in pubblico, mi imponevo un rigore e una disciplina enormi, e credo che la gente mi abbia amato anche per questo. Vale a dire bisognava difendere la causa non soltanto a parole. Certo, c'erano delle libertà da difendere, ma quando ero in scena la gente si identificava con me, a volte ci esibivamo in ambienti molto

¹⁵¹ Amel Hamrouni, intervista con l'autrice, via Skype, 27/6/2018.

¹⁵² Elyas Kobbī, intervista con l'autrice, Tunisi, 21/5/2019.

maschilisti, in campagne lontane, dove non c'era alcuna donna nel pubblico, quindi ero tenuta a dare un'immagine di me rassicurante in relazione a certe cose... A quei tempi dicevano cose sui comunisti, che erano troppo liberali, gente completamente... può immaginare. Quindi bisognava smentire queste voci: eravamo portatori di valori, di etica, di cose belle, tutto ciò che poteva intaccare la nostra immagine provavo a metterla da parte. Nella vita ero molto libera, come tutte le persone di vent'anni, ma eravamo anche molto maturi e coscienti di ciò che rappresentavamo sul palco, e per questo siamo stati molto apprezzati.¹⁵³

Dalla testimonianza di Hamrouni, come da quelle degli altri membri di al-Baḥṭh al-Mūsīqī, si evince come impegno artistico, impegno politico, riflessione intellettuale, fossero fattori indissolubilmente legati nel progetto musicale del gruppo di Gabes. Fattori determinanti, in questo caso, anche delle scelte di vita e dell'attitudine della sua protagonista femminile. È importante ricordare ciò che è già stato discusso in precedenza rispetto alla fase politica e socio-culturale degli anni Settanta-Ottanta: una fase caratterizzata da una generale "islamizzazione" della società tunisina, da spinte conservatrici che hanno un impatto significativo anche negli ambienti militanti della sinistra. Questo cambiamento in senso conservatore si riflette anche in un'austerità nei costumi e nei comportamenti relativi alle relazioni di genere e alla sessualità, un aspetto questo che emerge nelle interviste e che viene evocato, con un senso di rammarico, nelle memorie di alcuni militanti.¹⁵⁴ Al tempo stesso, bisogna ricordare che negli anni Ottanta alcune donne si esibirono anche con il gruppo filo-islamista degli 'Ushshāq al-Waṭan, di cui si è parlato nel paragrafo precedente.

RAPPRESENTAZIONE

Sebbene non sempre le idee delle militanti di sinistra fossero in linea con il "femminismo di Stato" promulgato da Bourguiba, quest'ultimo godeva di un largo consenso nelle file dei progressisti laici; le rivendicazioni femministe "radicali" rimanevano voci marginali. Malgrado la nascita di un movimento femminista autonomo dunque, gli anni Ottanta sono anni di reflusso delle istanze progressiste e laiche, e di avanzamento di spinte conservatrici di stampo religioso. Secondo Bessis "gli anni '80 sono

¹⁵³ Amel Hamrouni, intervista con l'autrice, via Skype, 27/6/2018.

¹⁵⁴ A questo tema dedica diverse pagine quello che fu forse il più celebre dei *perspectivistes*, Gilbert Naccache, parte della prima generazione di gauchisti tunisini, più "occidentalizzata" e "libertaria" (Naccache 2009).

contraddistinti da un totale immobilismo in materia di condizione femminile, al di là di alcuni progressi significativi all'inizio del decennio",¹⁵⁵ L'avanzamento dell'islamismo e il crescente consenso di cui sembra godere nella classe politica, spinge il femminismo tunisino a rifugiarsi in una "posizione difensiva".¹⁵⁶

L'assenza di rivendicazioni di stampo femminista nella canzone impegnata tunisina riflette una situazione politica in cui le istanze che guardassero oltre i limiti segnati dal femminismo di Stato facevano fatica a emergere, anche negli ambienti progressisti del sindacalismo, del PCT o dei gruppi di sinistra radicale. Anche qui persisteva una dinamica in cui le donne erano decisamente subalterne ai loro compagni uomini. Vi era certo la consapevolezza che la strada per una vera emancipazione della donna tunisina era ancora lunga e ardua; la data dell'8 marzo, Giornata internazionale della donna, era celebrata ogni anno con manifestazioni politiche e culturali. Si faceva però fatica ad articolare le rivendicazioni di genere come strettamente legate a quelle di classe: la priorità e l'urgenza di queste ultime relegavano la questione femminile in secondo piano. *Mush taw*: "non ora", in dialetto tunisino, ovvero: non è ancora il



Fig. 7 Concerto degli al-Baḥṭh al-Mūsīqī presso i locali dell'UGTT di Gabes, 1982, tra i ritratti di Mohamed Ali El Hammi e Farhat Hached. Archivio personale di Nebrass Chamman.

¹⁵⁵ Bessis 1999, p. 3.

¹⁵⁶ Ibid.

momento, ci sono cose più importanti da fare prima, è quello che si sentivano dire le militanti dai loro compagni.¹⁵⁷

Le donne figurano spesso, quindi, nei testi delle canzoni impegnate tunisine, ma la loro rappresentazione è piuttosto in linea con l'immaginario comune del nazionalismo modernista arabo. Non solo la definizione del ruolo della donna nella famiglia e nella società è al centro del dibattito sulla costruzione dello Stato-nazione: la donna assume a simbolo stesso della nazione. È colei che riproduce la nazione, che ne trasmette la cultura e i valori, ed è la cifra del suo sviluppo. La donna è quindi un'attrice sociale imprescindibile del progetto nazionale; al tempo stesso il discorso nazionalista delimita il perimetro entro cui le donne possono formulare le loro rivendicazioni.¹⁵⁸

Espressione di un nazionalismo rivoluzionario e di contestazione, le canzoni impegnate tunisine raffigurano la donna all'interno di questo stesso perimetro: nei ruoli di madre, sorella, compagna, qualche volta di amata, in alcuni casi anche di combattente.¹⁵⁹ Il coraggio di una madre che sostiene le scelte del figlio militante è decantato in canzoni come "El-bśisa" di al-Baḥṭh al-Mūsīqī, ("La bsisa" - *App.* 18) e "Yā shahīd" di Lazhar Dhawi (al-Azhar al-Ḍāwī, "O martire" - *App.* 6); il dolore di una madre e di una sorella che perdono il proprio caro in un incidente in miniera è espresso vividamente in una canzone come "Yā damūs" degli Awlād al-Manājim ("La galleria" - *App.* 8); si solidarizza con l'amata del prigioniero politico, che aspetta il suo uomo con pazienza e determinazione in "Al-jamīl" ("La bella" - *App.* 26). Su quest'ultimo brano, interessante riportare le riflessioni di Adam Fethi che lo scrisse per al-Baḥṭh al-Mūsīqī: secondo il poeta, il gruppo militante di Gabes interpretava raramente questa canzone a "tema amoroso", a causa di una certa rigidità ideologica.¹⁶⁰ La canzone impegnata raramente, infatti, indugia sui sentimenti privati.

Si rivolge direttamente alle donne anche il brano "Inti yā warda" (Tu rosa), degli Awlād al-Manājim, testo di Ammar Omrani (ʿĀmmār ʿŪmrānī): qui la donna, la quale vive "nell'ingiustizia da generazioni" così come ogni lavoratore, è esortata ad alzarsi, e mano nella mano dei suoi compagni, a combattere, resistere e distruggere lo sfruttamento.

¹⁵⁷ Sulla subalternità delle compagne e della causa femminista sono interessanti le interviste alle militanti condotte da Nadia El Fani per il documentario *Ouled Lénin* ("I figli di Lenin") 2007.

¹⁵⁸ Pepicelli 2017.

¹⁵⁹ Si veda anche Kandiyoti 1991.

¹⁶⁰ Adam Fethi, intervista con l'autrice, Megrine, 8/1/2019.

Infine, le donne sono al centro della canzone “Law al-nadā dam‘a skība” (“Se la rugiada è una lacrima versata” – *App.* 25), in cui vengono esplicitati e omaggiati i molteplici ruoli che la donna ricopre in contesto di lotta e liberazione/costruzione nazionale. La canzone è scritta ancora una volta da Adam Fethi per al-Baḥṭh al-Mūsīqī e interpretata dalla voce fiera di Amel Hamrouni.

يا أمي يا أختي يا حبيبة
يا رفيقة العمر والدروب

O madre, o sorella, o amata
O compagna nella vita e nel cammino

Come spesso accade, la “Verde” (al-Khaḍra, appellativo spesso usato per indicare la Tunisia) prende le fattezze di una donna: ha “occhi di brace/e il neo arabo della bellezza”. La donna è simbolo stesso di una nazione oppressa ma resistente, che “canta per la libertà” e che vive “sotto la frusta e non si inchina”. Il ruolo della donna non si limita qui a quello di cura o di passiva resilienza: ella è anche combattente, e appaiono nei versi i nomi di due protagoniste delle lotte anticoloniali nella regione araba, Jamila e Dalal. Il primo si riferisce a Jamila Bouhired, (Algeri 1935), ex-combattente del Fronte di Liberazione Nazionale Algerino; il secondo a Dalal al-Maghribi (Beirut 1959 – Tel Aviv 1979), militante di al-Faṭḥ, la quale morì durante un’azione di lotta armata.

دلّال موال البلاد
والنغمة فدائية
الكف ثابت ع الزناد
وتغني للحرية

Dalal è il mawwāl¹⁶¹ del paese
E la melodia è militante
La sua mano è ferma sul grilletto
E canta per la libertà

Attraverso la celebrazione della donna nei molteplici ruoli cruciali per il progetto nazionalista così come per una rivoluzione comunista, questa canzone traccia un parallelismo tra la lotta per un’autentica

¹⁶¹ Preludio nella tradizione musicale araba, cfr. Hanna 1967.

emancipazione del popolo tunisino e i due principali modelli di lotta anticoloniale, quella palestinese e quella algerina.

2.6. *La cultura del popolo e la cultura del re. Elaborazioni e usi del concetto di "popolare"*

Si è già detto di come in una certa congiuntura storica e socio-culturale la sinistra abbia espresso la volontà di "parlare al popolo" e di farsi avanguardia delle masse popolari anche attraverso il lavoro culturale e un profondo ripensamento identitario e linguistico. Si ritorna qui sul concetto di "popolare" e nello specifico di "cultura popolare", tentando di sviscerare i significati e gli approcci (ambivalenti) mediante i quali questa categoria è stata mobilitata nella canzone impegnata tunisina.

Ammar Gasmi (‘Ammār Qasmī), flautista degli al-Ḥamā'im al-Bīḍ e insegnante di arabo in pensione, spiega ai partecipanti del club musicale della canzone impegnata da lui coordinato il significato e il ruolo della cultura impegnata, *al-thaqāfa al-multazima*, con questa storiella:

Sapete perché i francesi parlano con la *r* moscia? Perché all'epoca il re Luigi XIV non sapeva pronunciare la *r*. Ma non si poteva dire che il re non sapeva pronunciare la *r*, e quindi si ordinò a tutto il popolo di parlare con la *r* moscia. Così diventò normale parlare con la *r* moscia, mentre chi pronunciava la *r* normalmente era considerato un bizzurro. La cultura del re si era imposta. La cultura impegnata è quella che va contro la cultura del re. La cultura impegnata è la cultura del popolo.¹⁶²

La cultura impegnata tunisina, di cui la canzone è una delle molte espressioni, si vuole emanazione del popolo, in un'ottica che vede il popolo come soggetto resistenziale e oppositivo al potere. In realtà, sono tensioni contrastanti a regolare il complesso rapporto tra la canzone impegnata con, da un lato, la cultura del popolo, e dall'altro la "cultura del re". L'atteggiamento della sinistra tunisina verso la cultura popolare non è certo dettato dalla fascinazione verso il folklore e lo spontaneismo delle masse; la cultura popolare è piuttosto un linguaggio attraverso il quale *parlare al popolo*; obiettivo ultimo di tale utilizzo è l'edificazione di una cultura nuova, progressista e marxista. "Una filosofia della prassi", scrive Gramsci, "non può che presentarsi inizialmente in atteggiamento polemico e critico, come superamento del modo di pensare precedente [...] Quindi innanzitutto come critica del 'senso comune' "ma solo *"dopo essersi basato sul senso comune [corsivo dell'autrice]"*. Per il filosofo marxista non

¹⁶² Sessione del club musicale dedicato alla canzone impegnata del 20/9/2018 presso Espace Carmen, Tunisi.

si tratta quindi di “introdurre ex-novo una scienza nella vita individuale di tutti, ma di innovare e rendere 'critica' un'attività già esistente”,¹⁶³ Similmente, i marxisti tunisini provano a costruire “ideologia”, ovvero una “nuova concezione del mondo” coerente e unitaria, a partire dal senso comune delle masse, cercando di elaborare e rendere coerenti “i principi e i problemi che quelle masse ponevano con la loro attività pratica”.¹⁶⁴

Le dinamiche di sviluppo e diffusione della canzone impegnata dimostrano come lo spazio culturale *popolare* sia centrale alla costruzione e all'articolazione di un nuovo senso comune: esso è un “teatro nel quale le varie cause, politiche e ideologiche, entrano in rapporto le une con le altre”,¹⁶⁵ un “campo di battaglia permanente”¹⁶⁶ in cui si confrontano ideologie e concezioni del mondo oppostive; un’“arena” in cui valori e messaggi possono essere efficacemente trasmessi, e in cui si deve operare per la moralizzazione del popolo. La cultura popolare è un terreno fondamentale di articolazione dell'egemonia: qui il potere mantiene il suo dominio e contiene il dissenso; ma qui sorgono anche discorsi oppositivi e di resistenza al potere stesso. La cultura popolare è dunque terreno al contempo “di consenso e di resistenza”, “il luogo dove emerge e dove si afferma l'egemonia”.¹⁶⁷

Il rapporto ambivalente che gli esponenti -marxisti, rivoluzionari, progressisti- della canzone impegnata intrattengono con la categoria culturale e musicale del “popolare”, è determinato, molto più che da considerazioni di tipo estetico e stilistico, da una riflessione politica e ideologica: non è tanto la qualità artistica del materiale culturale ad essere valutata, quanto le relazioni di potere che lo investono, che lo collocano nel campo culturale contemporaneo, che ne determinano la funzione sociale, il significato politico, e che lo rendono più o meno in linea con il progetto politico di questi militanti e attivisti culturali. La cultura popolare è percepita come uno strumento necessario a costruire una coscienza rivoluzionaria e a educare i militanti più giovani.

Tra le diverse forme di produzione culturale, la canzone è certamente tra le più dirette e accessibili, intrinsecamente popolare per la sua capacità di raggiungere facilmente un vasto pubblico. Negli anni Settanta-Ottanta poi, la canzone poteva essere diffusa attraverso una nuova tecnologia di massa, l'audiocassetta, economica e che riusciva facilmente a

¹⁶³ Gramsci 2001, Vol, 2: p. 1383 (Q. 11).

¹⁶⁴ Id.: p. 1382.

¹⁶⁵ Said 1998: p. 9.

¹⁶⁶ Hall 2006: p. 58.

¹⁶⁷ Id.: p. 70.

eludere il controllo statale. Anche le esibizioni dal vivo non necessitavano di grandi strumentazioni e i concerti potevano essere organizzati con un piccolo budget. Per queste ragioni, le canzoni rappresentavano un eccellente strumento di lotta politica e di educazione popolare. Festival, commemorazioni, dibattiti, incontri politici, erano regolarmente animati da performance poetiche e musicali.

La categoria del “popolare” nel campo artistico e culturale tunisino e, più in generale, arabo, presenta delle ambiguità non del tutto dissimili da quelle che si trovano nel discorso sulla cultura popolare o *popular culture* in ambito europeo o nordamericano. In contesto arabofono, nell’uso quotidiano, l’aggettivo *sha’bī* designa genericamente un prodotto o un luogo frequentato, utilizzato, accessibile alle fasce popolari (*maṭ’am sha’bī*, o *qahwā sha’bī* sono i locali spartani dove si consumano cibi e bevande a poco prezzo). L’espressione *al-thaqāfa al-sha’biyya* è più semanticamente prossima all’accezione francese di *culture populaire*, intesa come l’insieme di espressioni culturali tradizionali non colte, ovvero il folklore.¹⁶⁸ In Tunisia, quando si parla nello specifico di cultura popolare, *al-thaqāfa al-sha’biyya*, ci si riferisce quindi a quello che è più comunemente inteso come folklore, quell’insieme di usi, costumi, e forme espressive (canti, racconti, favole, ninna-nanne, detti popolari) che hanno radici antiche, in particolare nelle comunità rurali e pastorali, e che sono trasmesse oralmente di generazione in generazione. Accanto a questo patrimonio vi è poi la poesia popolare, *al-shi’r al-sha’bī*, che ha però una diversa reputazione, godendo, almeno per molti studiosi di letteratura e culture popolari, dello status di espressione artistica. In Tunisia essa affonda le sue radici nella poesia dei Banu Hilal (provenienti dalla Penisola Araba e insediatisi nel Maghreb nell’XI secolo), la quale “non differisce dalla poesia in arabo classico [*al-shi’r al-faṣīḥ*] eccetto che nello *i’rāb* [declinazione e coniugazione]”.¹⁶⁹ Essa è dunque una poesia di espressione dialettale ma allo stesso tempo eloquente, presenta determinate strutture metriche, e si presta ad essere cantata. Al contrario del canto o del racconto popolare, essa non è espressione collettiva di una comunità, ma creazione artistica di un poeta, nonostante questi possa essere sconosciuto.¹⁷⁰

Ma la *mūsīqa al-sha’biyya* è anche la musica diffusa dalle radio e ascoltata nei caffè e nei ristoranti popolari, o alle feste di paese; è la musica contemporanea di intrattenimento delle masse, una *popular culture* nel senso anglofono di *mass culture*. Tuttavia, questi stessi spazi sonori, insieme alle

¹⁶⁸ Cfr. Puig 2005.

¹⁶⁹ al-Marzūqī 2012: p. 41.

¹⁷⁰ Ibid.

canzoni leggere e commerciali, sono occupati anche dalle più celebri voci della musica araba moderna, come Umm Kalthoum e Fayruz: acclamati allo stesso modo dalle élite politiche e intellettuali, dalla critica musicale, dai ceti medi e popolari, questi artisti sono *popular*, nel senso di conosciuti, ascoltati e apprezzati in modo trasversale in seno alle diverse fasce sociali, ma non *sha'bi*, poiché la loro musica è allo stesso tempo considerata “classica”, “colta”. Non si parla di *sha'bi* neanche relativamente alle sottoculture, alle culture underground, alternative e alle controculture (che in ambito anglofono sono spesso fatte rientrare nella categoria di *popular culture*). Nonostante ciò, il crescente interesse accademico e mediatico per le *popular cultures* dei paesi arabi ha ulteriormente ampliato, interrogato, e messo in discussione le categorie del popolare.¹⁷¹

L'ambiguità dell'espressione resta dunque nella lingua araba, così come nelle altre lingue citate e nello stesso italiano. Anche in Gramsci l'aggettivo “popolare” identifica sia il folklore sia forme moderne di “cultura di massa” come il romanzo d'appendice; inoltre, “popolare” deve essere anche la nuova cultura edificata dalle forze progressiste. Le diverse e spesso opposte accezioni del popolare si intersecano, si accavallano, e sfuggono così inesorabilmente a qualunque categorizzazione chiara e definitiva.

La polivalenza del concetto di popolare e parallelamente del concetto di “tradizione” (*turāth*), è in gioco anche nel discorso ufficiale delle politiche educative e culturali attuate in Tunisia, in particolare nell'immediato post-indipendenza. È stata già discussa la centralità e l'urgenza della questione culturale nella fase postcoloniale (§1.3): la democratizzazione dell'istruzione e della cultura era parte integrante del programma di sviluppo economico e sociale della nazione. L'“educazione popolare” avveniva nelle scuole, attraverso i mezzi di comunicazione di massa, per via dei nuovi appositi enti statali: ministeri, dipartimenti, ma anche associazioni, istituti, musei, e centri culturali. Essa aveva allo stesso tempo lo scopo di educare le masse e di creare, sistematizzare e preservare il patrimonio culturale nazionale. Quest'ultimo era essenziale per l'affermazione di un'identità nazionale, espressione di una genuina *tunisianité*: un'identità che le élite nazionaliste volevano al tempo stesso antica e moderna, araba e affacciata sul Mediterraneo, fondata sui valori del progresso, ma anche su quelli di una religiosità moderata e aperta. Il canone

¹⁷¹ Si veda a questo proposito l'introduzione di Lagrange al recente volume a cura di Jacquemond – Lagrange 2020, che fa il punto su un lungo dibattito e propone una nuova riflessione sulle sfumature tra cultura pop, mainstream, *populaire*, e così via.

letterario, musicale, artistico doveva dunque rispecchiare tale identità e promuovere tali valori; anzi, esso doveva farsene origine.¹⁷²

L'istituzionalizzazione di una qualunque “tradizione nazionale” è il prodotto di un processo di selezione; il corpus della tradizione non rispetta convenzioni universalmente condivise, né tanto meno esso è statico nel tempo, definito una volta per tutte. Esso rispecchia il gusto e i valori delle classi egemoni di un determinato periodo storico, può quindi variare nel tempo e a seconda dell'ideologia dominante.¹⁷³ In Tunisia, la questione regionale, cruciale nell'analisi dei conflitti politici e sociali del post-indipendenza e non solo, si riflette anche nel processo di creazione del patrimonio culturale nazionale. Nuovamente, la categoria del “popolare” si rivela sfuggente e cangiante. Se la società tunisina (e nordafricana) viene analizzata già con Ibn Khaldun come il prodotto di uno scontro continuo tra popolazioni sedentarie (‘*umrān ḥadārī*) e popolazioni nomadi (‘*umrān badawī*), e se il colonialismo europeo cristallizza questa dicotomia e opera una separazione netta tra una Tunisia “utile” e le regioni interne, la superiorità della civiltà urbana viene ribadita e solidificata nella strutturazione del campo culturale del post-indipendenza.¹⁷⁴

In ambito musicale, la canonizzazione di espressioni culturali urbane quali uniche e autentiche depositarie della tradizione nazionale tunisina, a discapito delle diverse espressioni delle comunità rurali e pastorali, si manifestava in modo particolare con l'istituzionalizzazione del genere musicale del *ma'lūf*. Proveniente dalle aree urbane della costa e del Nord del paese, il *ma'lūf* si impone come elemento identitario di tutta la nazione nonostante esso fosse sconosciuto alle popolazioni delle regioni meridionali e interne sino agli anni Sessanta.¹⁷⁵ Questa istituzionalizzazione è generata dalla volontà e dal bisogno delle élite nazionaliste, provenienti principalmente dalla piccola borghesia del Sahel, di stabilire un canone che corrispondesse al concetto occidentale di “musica classica”.¹⁷⁶ La presunta origine andalusa del *ma'lūf*, che secondo l'immaginario popolare, supportato anche da alcuni musicologi, sarebbe stato importato e poi sviluppato dagli esuli musulmani ed ebrei in fuga dalla *reconquista*

¹⁷² Per una discussione sulla *tunisianité* in campo artistico si veda ad esempio Nakhli 2016.

¹⁷³ Williams 1979a.

¹⁷⁴ Si veda ad esempio Ciucci 2022: p. 36-38, sulla costruzione, con accezione negativa, del ‘*arubi* (beduino arabo), fondata su un'interpretazione coloniale (e postcoloniale) del pensiero di Ibn Khaldun.

¹⁷⁵ Davis 1997: p. 3.

¹⁷⁶ Morra 2023.

cristiana della penisola iberica, si adatta bene alla visione promossa dall'élite postcoloniale di una Tunisia ancorata alla "civiltà mediterranea". Il *ma'lūf*, o piuttosto uno specifico tipo di *ma'lūf* "ufficiale", viene designato "patrimonio musicale tunisino", rinnovato, canonizzato e preservato in particolar modo dall'Istituto della Rachidiya, fondato nel 1934 da esponenti dell'élite nazionalista nella medina di Tunisi, e promosso dal Dipartimento della Musica e delle Culture Popolari, istituito nei primi anni Sessanta e diretto dal musicologo Salah al-Mahdi.¹⁷⁷ L'istituzionalizzazione del *ma'lūf* ha fatto sì che esso si imponesse come parte della tradizione musicale araba colta e classica, ed esso si basa in effetti sulla teoria musicale araba. Eppure, il *ma'lūf* era una tradizione "genuinamente popolare" nel senso che esso "attraversava confini di classe e religiosi":¹⁷⁸ coltivato nei palazzi dei mecenati borghesi e aristocratici e nelle confraternite Sufi, e praticato da musicisti professionisti appartenenti ai ceti bassi, in particolare ebrei, nei caffè, durante la celebrazione di matrimoni e circoncisioni, e in occasione di festival religiosi e pellegrinaggi.

Mentre il *ma'lūf* diventa sinonimo di musica tradizionale e musica d'arte tunisina, le musiche delle popolazioni rurali e nomadi delle regioni interne e meridionali sono bandite dai programmi radiofonici e televisivi. Le politiche musicali del periodo dell'indipendenza sono un evidente riflesso della rimozione dell'elemento rurale e beduino nella formazione della cultura nazionale. Le musiche e la poesia delle popolazioni delle steppe e delle oasi tunisine sono considerate espressioni di stili di vita tribali, portatrici di valori arcaici, in netto contrasto con l'ideologia della modernità e del progresso promulgata dal regime; esse sono quindi escluse dal panorama artistico e culturale nazionale ufficiale, tutt'al più degradate a elemento folkloristico. La riflessione di Walter Armbrust sull'edificazione dell'identità nazionale egiziana nella fase postcoloniale può essere agevolmente trasferita al contesto tunisino dello stesso periodo:

L'identità della classe media egiziana è legata al nazionalismo egiziano e si basa su un'ideologia di trasformazione dal "tradizionalismo" alla "modernità". Il processo di trasformazione è complesso, poiché comprende versioni parallele di *aṣāla* (autenticità), una classicista e l'altra "folklorica", che non si adattano mai facilmente l'una all'altra. Il patrimonio non è semplicemente qualcosa che esiste, esso deve piuttosto

¹⁷⁷ Davis 1997: p. 2.

¹⁷⁸ Id.: p. 3.

essere costantemente *setacciato e rimaneggiato nell'interesse del progresso* [corsivo dell'autrice]¹⁷⁹

Versioni diverse di autenticità e tradizione cercano di imporsi nel campo culturale della Tunisia postcoloniale, non solo in quello ufficiale della cultura propagata dallo Stato, ma anche in quella alternativa e contestataria propugnata dall'opposizione progressista marxista e nazionalista araba. Negli anni Settanta, l'emergere della canzone impegnata esprime una volontà, non solo di aprire il campo culturale a voci nuove e differenti, ma anche di contestare il canone nazional-popolare stabilito dallo Stato borghese, il quale rifletteva i valori dell'élite nazionalista. La nuova generazione di militanti di sinistra e nazionalisti si propone di recuperare l'elemento culturale rurale e beduino, carico di connotazioni negative, simbolo di arretratezza e conservatorismo, e di riorientarlo in termini progressisti e di resistenza all'autoritarismo dello Stato borghese e al suo servilismo nei confronti delle potenze capitaliste occidentali. Allo stesso tempo, viene rivalutata la tradizione letteraria (in arabo classico) e musicale mediorientale, nell'intenzione di sottrarre al pensiero islamico e islamista il monopolio del patrimonio culturale arabo, ma anche con l'obiettivo di rendere accessibile al popolo una cultura alta come la poesia araba moderna resistenziale e impegnata, e quindi di "elevare" il popolo intellettualmente e moralmente. C'è discordanza sull'effettivo successo di questo progetto culturale: tra gli stessi protagonisti della canzone impegnata tunisina c'è chi oggi guarda a quell'esperienza come a un tentativo stroncato dalla rigidità ideologica e dalla mancanza di una reale sensibilità artistica. Un tentativo però è stato fatto, e le tracce, nei testi, nelle memorie, negli archivi sparsi, fanno luce su questo lavoro pratico e teorico.

In un documento del 1980 prodotto dal club della FTCA di La Marsa, riguardante il ruolo della canzone nel contesto dell'attivismo culturale, si definisce la canzone popolare come "a metà strada tra la canzone aristocratica e tradizionale avente una funzione di intrattenimento, e la canzone militante, politica e impegnata [*al-munāḍila, al-siyāsiyya wa-l-mul-tazima*]." ¹⁸⁰ Per gli autori, la canzone popolare –nata in seno alle classi popolari— sarebbe interessante per via del contenuto dei suoi testi, i quali registrano la realtà sociale di un determinato periodo storico. Essa sarebbe invece meno utile per quanto riguarda l'aspetto musicale, che rimarrebbe involuto a causa delle "condizioni materiali" degli autori. La canzone popolare ha dunque una funzione ricreativa e di intrattenimento

¹⁷⁹ Armbrust 1996: p. 25.

¹⁸⁰ Dall'archivio personale del gruppo al-Ḥamā'im al-Bīḍ.

per il popolo: accompagna il lavoro nei campi, anima le feste e le celebrazioni; al tempo stesso esprime il dolore, le sofferenze e le aspirazioni delle classi lavoratrici. Essa è per questo tenuta distinta dalla canzone tradizionale di intrattenimento cittadina (*al-ughniya al-baladiyya*), il cui contenuto sarebbe distaccato dalle condizioni sociali che l'hanno generata: essa sarebbe un prodotto dell'industria culturale e non reale espressione delle classi popolari, le quali ne sarebbero mere consumatrici. Il documento testimonia come, anche al livello dell'attivismo culturale locale, i progressisti tunisini abbiano riflettuto sulla questione, tracciando una distinzione all'interno della categoria del popolare, non sulla base della qualità estetica, musicale o poetica del prodotto artistico, quanto sulla base della sua funzione sociale: da una parte una canzone popolare conservatrice, strumento nelle mani delle classi dominanti, dall'altra una canzone popolare che invece contiene un potenziale di critica sociale. Una divisione che ricalca un più generale "conflitto tra la cultura dominante (*al-thaqāfa al-sā'ida*) che opera per la conservazione di *ciò che è*, e la cultura alternativa (*al-thaqāfa al-badīla*) la quale aspira a *ciò che deve essere* [corsivo dell'autrice]". Per il pensiero "scientifico progressista" (*ilmī taqaddumī*) il ruolo dell'arte deve essere quello di "esercitare un'influenza sulla realtà, al pari della filosofia, l'etica, la religione, ma con i suoi strumenti specifici, esprimendo la coscienza sociale delle persone".¹⁸¹

Nel 1980 la sinistra tunisina rifletteva sull'impatto dell'ancora embrionale industria culturale sulle espressioni artistiche popolari; ma soprattutto essa iniziava a considerare strategico il ruolo della canzone nella società, come espressione capace di tradurre la realtà quotidiana e di interpretare i sentimenti delle fasce popolari. Di conseguenza essa rivalutava il ruolo della canzone nel quadro più ampio dell'arte impegnata (*al-fann al-multazim*), generalmente associata, soprattutto in contesto arabo, alla poesia e al romanzo. Si stava qui iniziando a elaborare il concetto di canzone impegnata, si consideravano le caratteristiche che essa doveva avere, si esplicitavano le relazioni fra questa e la tradizione musicale popolare, si misurava l'influenza che essa poteva esercitare sui giovani e sulle classi lavoratrici, prendendo come modello di riferimento l'esperienza egiziana di Sheikh Imam e Ahmad Fouad Negm, ma anche la canzone di protesta cilena o europea. Si andavano cercando le radici della canzone impegnata nella cultura popolare regionale, nella *turāth*, il patrimonio artistico e culturale tunisino; allo stesso tempo la si arricchiva e la si nutriva con le esperienze musicali e poetiche provenienti sia dall'Oriente arabo che dall'Occidente europeo e americano.

¹⁸¹ Ibid.

Il progetto culturale della sinistra tunisina operava dunque un “processo di selezione” del tutto speculare a quello operato dalle politiche culturali del post-indipendenza che ambivano alla creazione di un canone letterario, artistico, musicale nazionale. La musica dominante, quella che passava in radio e in televisione, quella che veniva promossa dalle orchestre nazionali nei teatri e nei centri culturali del paese, era stata imposta dall'alto, per volere del “re”: essa era diventata “popolare”, ma non “del popolo”. Questa parlava di argomenti considerati frivoli, era per il popolo una forma di intrattenimento, e non espressione della sua realtà. In opposizione alle politiche bourguibiste, la sinistra tunisina lavorava invece per la costituzione di un canone nazional-popolare socialista, che riprendeva proprio quegli elementi culturali popolari, rurali e beduini, che il canone nazional-popolare borghese aveva escluso.

Allo stesso tempo, questi stessi artisti sembrano condividere con Bourguiba e l'élite dominante il rifiuto di espressioni popolari “degradata”, fra tutte il *mezwed*, la musica *sha'biyya* tunisina per antonomasia. La musica *mezwed*, che prende il nome dal tipo di cornamusa che ne è strumento principale, emerge parallelamente alla sedentarizzazione e urbanizzazione forzata delle popolazioni rurali, conseguenza della disgregazione dell'economia nomadica-pastorale causata dal sistema coloniale già nella prima metà del Novecento. Il *mezwed* si sviluppa nelle bidonville della capitale, negli insediamenti spontanei eretti a ridosso della medina dal nuovo sottoproletariato urbano, in larga parte originario delle regioni interne e meridionali del paese, il quale importava nel cuore della città i ritmi e le melodie delle steppe. La popolarità del *mezwed* raggiunge il suo apice negli anni Settanta, in particolare in seguito all'uscita dell'album del cantante e compositore Hedi Habbouba nel 1974.¹⁸² Analogamente a quanto accade in altri paesi della regione, in Tunisia la nuova ed economica tecnologia delle audiocassette è cruciale per la diffusione di materiali musicali (e non) banditi dai media ufficiali.¹⁸³ Prodotto e consumato dalle masse popolari, suonato ai matrimoni, alle feste popolari, nei caffè, il *mezwed* è inestricabilmente legato ai modi di vita – talvolta violenta – dei quartieri poveri della capitale, musica di diseredati, di reietti e di banditi, ai margini della legge e delle convenzioni sociali. Associato al consumo di alcol, alla violenza, a comportamenti licenziosi, il *mezwed* è stato condannato dalle autorità religiose e censurato dalle autorità politiche,

¹⁸² Stapley 2006: p. 246.

¹⁸³ Ad esempio, in Egitto nello stesso periodo emerge, grazie alla diffusione delle cassette, il fenomeno popolare e “volgare” Ahmad Adawiya (Armbrust 1996).

abborrito dalle élite culturali e dalle classi medie, stigmatizzato quale “simbolo di degradazione culturale e depravazione morale”.¹⁸⁴

Da quanto emerge dalle interviste condotte, sembra che larga parte della sinistra tunisina condividesse con l'élite politica del paese la riprovazione del *mezwed*. Questa musica era vista come un sottoprodotto culturale degradato, un mero intrattenimento privo di valore artistico o sociale. Questo nonostante la presenza di brani a tema socio-politico e di un sotto-genere conosciuto come *zandālī*, il canto della prigionie.¹⁸⁵ L'ibridità del genere *mezwed*, una musica urbana dalle radici rurali, è forse elemento chiave per capire il rifiuto di una certa classe di intellettuali, militanti, o artisti di sinistra, i quali ricercano il proprio interlocutore in un popolo forse più immaginario che reale. Un popolo idealizzato nella memoria collettiva del Sud ribelle e resistente, in lotta contro le autorità centrali che usurpano le terre e i beni delle tribù beduine –il potere bellicale prima, i colonizzatori poi, dopo ancora le élite nazionaliste. Un popolo le cui espressioni culturali non sarebbero ancora state corrotte dalle esigenze del mercato e dell'industria culturale. Il *mezwed* rappresenta invece proprio questa corruzione dell'autenticità popolare: non più espressione del patrimonio contadino, né tantomeno espressione della modernità cittadina, esso è un mero prodotto commerciale ritenuto inservibile a un progetto politico progressista.¹⁸⁶

Dalle interviste si evince quindi come anche tra attori politici e culturali di sinistra il termine *populaire/sha'bi* susciti reazioni contrastanti e sia usato in modo ambivalente, in maniera talvolta positiva, talvolta negativa; il loro approccio verso il popolare varia dalla totale identificazione al totale rifiuto. Un passo di un'intervista con Nebrass Chammam, compositore e musicista del gruppo al-Baḥṭh al-Mūsīqī di Gabes, illustra bene questa ambiguità. Chammam parla dell'enorme influenza di Sheikh Imam e Ahmad Fouad Negm sulla canzone impegnata tunisina. I due erano parte del sottoproletariato cairota, le loro canzoni erano scritte e cantate nella lingua del popolo, in un vernacolo vivace, irriverente, ma esse erano allo stesso tempo portatrici di un messaggio rivoluzionario. Chiedo dunque a Chammam se Sheikh Imam possa essere considerato un musicista *sha'bi* e *engagé* allo stesso tempo.

¹⁸⁴ Estratto di un numero del quotidiano tunisino *La Presse* del 1988, citato da Stapley 2006: p. 243.

¹⁸⁵ Come la famosa “Arḏā ‘alīnā”, del popolare artista *mezwed* Salah Farzit.

¹⁸⁶ In Algeria il *rai* ha un'evoluzione molto simile a quella del *mezwed* tunisino (Noor Al-Deen 2005). Si veda anche Ciucci (2022: p. 34) per il Marocco, sulla connotazione negativa della *arubiya* anche in ambito musicale.

No. Impegnato sì. Popolare [solo] nel senso di vicino al popolo, perché qui il popolare è il *mezwed*. In Tunisia quando si dice *fannān sha'bi* vuol dire che suona ai matrimoni... è il *mezwed*, è per ballare... è una cosa senza senso. Non c'entra niente con... *sha'bi* nel senso di vicino al popolo.¹⁸⁷

Il popolare riveste un ruolo positivo, progressista, quando esso è associato all'ideale (socialista) di popolo; esso è invece svalutato, denigrato, e visto come regressivo e controrivoluzionario quando associato alla *massa*. Nel campo culturale questa differenza si traduce nell'opposizione tra, da una parte il patrimonio, *turāth*, ovvero l'*autentica* cultura popolare; dall'altra la cultura di massa, incolta e di puro intrattenimento. In effetti, prima della creazione di al-Baḥṭh al-Mūsīqī, Chammam e il suo compagno Khaled Hamrouni, ancora liceali, iniziano il loro percorso musicale esibendosi proprio ai matrimoni e alle feste popolari, dove interpretano “canti popolari”:

Ma non i canti popolari che sentiamo alla tv! [...] All'epoca cantavamo canzoni del patrimonio regionale, non cose così. C'era Habouba, c'era Ferzit, li conosci? che hanno fatto delle canzoni molto conosciute, ma noi non abbiamo mai cantato le canzoni attuali. Cantavamo il patrimonio della regione, canzoni che hanno cento o duecento anni [...] Non è la canzone popolare che si sente in tv. È la canzone *realmente* popolare.¹⁸⁸

Vediamo quindi come il discrimine tra popolare buono e popolare cattivo si basi sulla (presunta) autenticità della creazione artistica, sulla sua reale appartenenza alle classi popolari quali artefici e destinatari al tempo stesso di quella creazione. I canti delle popolazioni rurali, non corrotte dal tempo, dalla modernità capitalistica, sono espressioni autentiche, intatte, pure, del popolo tunisino. Al contrario, il *mezwed*, genere ibrido, espressione del sottoproletariato di nuova urbanizzazione, è una conseguenza della distruzione del modello sociale tribale, il prodotto del degrado popolare in cui si vengono a ritrovare le popolazioni del Sud e del centro del paese nelle bidonville della capitale; esso è inoltre risultato della mercificazione della cultura popolare. Il tema dell'autenticità va di pari passo con la questione della purezza rispetto alle logiche di mercato e di potere. “Corrotto”, *fāsid*, è il termine con cui un altro musicista impegnato, Salah Toumi, del gruppo Awlād al-Manājim, descrive la musica che passa in radio o in tv: “il *mezwed*, il rap, queste canzoni corrotte.” I “media corrotti” hanno secondo Toumi, oscurato la musica impegnata, il cui ruolo

¹⁸⁷ Nebrass Chammam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

¹⁸⁸ Ibid.

è diminuito in seguito alla rivoluzione. Per Toumi, le nuove generazioni di musicisti alternativi non sono realmente rivoluzionarie, poiché fanno musica per guadagno, e non per un vero ideale.

Le diverse accezioni che il “popolare” assume per i musicisti impegnati tunisini possono essere lette alla luce delle definizioni proposte da Stuart Hall nel saggio “Appunti sulla decostruzione del ‘popolare’”: da un lato una definizione “commerciale”,¹⁸⁹ che identificherebbe la cultura popolare con un prodotto di consumo e privo di valore estetico o morale; e dall'altro un patrimonio popolare edulcorato visto come espressione autentica e genuina delle masse popolari. Tuttavia, secondo Hall, queste due accezioni non riescono da sole a sciogliere le problematiche relative alla definizione di “cultura popolare”. Hall propone dunque una terza via, che guarda alla cultura popolare come a uno spazio conteso, un “campo di battaglia permanente”.¹⁹⁰ Sono le relazioni di potere, più che le caratteristiche estetiche e i modi di produzione, che determinano la posizione del prodotto culturale, la sua esclusione o inclusione nel campo della cultura ufficiale; posizione che cambia a seconda dei cambiamenti politici ed economici che si verificano nel corso della storia. Seguendo questo ragionamento si scorge meglio la funzione ideologica della cultura popolare anche nel caso tunisino: si è visto come qui diversi generi e tradizioni musicali o poetiche popolari abbiano servito tale o talaltro progetto politico-ideologico, abbiano assunto tale o talaltro valore e significato a seconda delle congiunture storiche e politiche.

I militanti e gli artisti impegnati tunisini sono essi stessi agenti di un “processo di selezione”: sia contro la “tradizione selettiva”¹⁹¹ delle classi dominanti, sia contro ciò che è considerata come la cultura corrotta e commerciale consumata dalle masse. Il loro progetto consiste nell'identificare e reinventare un *autentico* canone popolare che incarni lo spirito genuino del popolo. Si tratta di epurare la cultura popolare dai suoi elementi reazionari e retrogradi, sfruttando al tempo stesso le potenzialità progressiste pur presenti nella spontanea “filosofia delle moltitudini”¹⁹² espressa nelle arti popolari, e di riorientarla in termini marxisti e progressisti. Al tempo stesso si tratta di recuperare e fare proprio il discorso

¹⁸⁹ Hall 2006: p. 58.

¹⁹⁰ Id.: p. 60

¹⁹¹ Nella teoria della cultura di Raymond Williams la “tradizione selettiva” è ciò che sopravvive di una cultura di un determinato periodo. Questo canone può variare nel tempo a seconda dei valori di ogni generazione artefice della selezione, Williams 1979a: p. 81-85.

¹⁹² Gramsci 2001, Vol. 2: p. 1398 (Q. 11).

sulla modernità e sul progresso monopolizzato dalla cultura dominante, ma anche di rendere fruibili e popolari prodotti culturali generalmente considerati alti, come la poesia in lingua letteraria. Questa operazione conferma la tensione costante che caratterizza il rapporto tra la “cultura del re” e la “cultura del popolo”, entrambi spazi fluidi e aperti a un continuo scambio, a un continuo processo di messa in discussione, trasformazione, e ricomposizione. Per i gauchisti tunisini, come per Gramsci e per Hall, la cultura popolare dunque “non è una sfera in cui il socialismo o una cultura socialista -già pronta e costituita- possono essere semplicemente ‘espressi’”, ma “certamente uno dei luoghi dove si potrebbe costruire il socialismo.”¹⁹³

2.7. *Il regime e la cultura impegnata, tra contestazione e negoziazione*

Cosa caratterizza la relazione tra autoritarismo e cultura dissidente? Quali sono i limiti imposti alla creazione e alla diffusione di un pensiero contestatario attraverso il mezzo artistico? Quand'è che lo sviluppo di una cultura di protesta rappresenta un pericolo tale che il suo ridimensionamento valga il costo politico della repressione? E quando invece la politica del *laissez-faire* è più conveniente di una politica della censura? L'autoritarismo di Bourguiba è stato definito “illuminato” dai suoi stessi oppositori politici –laici ma anche religiosi—proprio per il suo sostegno alla cultura e alle arti. Lo spazio culturale del post-indipendenza è attraversato da tensioni contrastanti: da un lato, politiche culturali tese a consolidare il monopolio dello Stato e delle sue organizzazioni “satelliti”; dall'altro, l'operato dell'opposizione di sinistra, che dall'interno ha esercitato una forte influenza sul dominio dell'arte, della cultura e della produzione intellettuale.

Bourguiba ha lasciato quindi un'eredità ambivalente, ben espressa nelle parole di Habib Kazdaghli, storico ed ex-rettore dell'Università di Manouba, con una lunga storia di militanza nel PCT:

Ero diviso tra l'amore per questo leader carismatico che aveva percorso il lungo cammino per la liberazione, ma che allo stesso tempo era molto rigido, non permetteva alla gente di esprimersi liberamente... ero in questa ambivalenza.¹⁹⁴

Kazdaghli, descrive il regime bourguibista come un

¹⁹³ Hall 2006: p. 70.

¹⁹⁴ Habib Kazdaghli, intervista con l'autrice, Manouba, 15/5/2019.

despotismo illuminato [*despotisme éclairé*] [...] Perché dietro vi era l'idea che il popolo non fosse maturo per la democrazia [...] Per [Bourguiba] il paese, la popolazione, aveva dei sentimenti patriottici, ma non aveva la testa, la ragione. Diceva: "c'è la flotta dei paesi sviluppati, è lì, e cammina, e noi non possiamo camminare allo stesso ritmo, noi dobbiamo accelerare il passo, dobbiamo fare presto... E fare presto in libertà, in democrazia, non sarebbe possibile, passeremmo cento anni a discutere su ciò che dobbiamo fare... La democrazia è fatta per i popoli civilizzati, e visto che noi siamo arretrati bisogna che per prima cosa raggiungiamo quei paesi". Come se un giorno ci avrebbero aspettato!¹⁹⁵

Anche gli esponenti della canzone impegnata di stampo islamista descrivono Bourguiba come un despota illuminato. Il regime bourguibista è una "dittatura" ma con una "strategia, di lasciar andare gli uomini di cultura, i cineasti, i musicisti".¹⁹⁶ Se confrontato con Ben Ali, "Bourguiba era un intellettuale", che "non ha mai attaccato la vita culturale. All'epoca di Bourguiba anche nei piccoli villaggi ci sono delle *maisons de la culture*, dei club di cinema, di musica, di teatro", mentre "Ben Ali ha ucciso tutto questo". Ancora, al contrario del militare Ben Ali, "Bourguiba rispetta le regole del gioco, combatte ma rispetta".¹⁹⁷

L'autoritarismo del regime di Habib Bourguiba non aveva infatti impedito lo sviluppo e il fiorire di alcune esperienze di avanguardia culturale e intellettuale riconducibili a una tradizione di sinistra radicale. Il teatro di avanguardia è particolarmente emblematico per quanto riguarda l'ambivalenza del rapporto tra regime e censura di Stato, e il consolidamento e il successo di una cultura impegnata e critica. Emerso agli inizi degli anni Settanta nel quadro di un'azione culturale popolare e militante, inizialmente intrapresa da studenti e artisti tunisini in Francia, di stampo brechtiano,¹⁹⁸ esso si afferma nel paese in particolare con la fondazione del Nouveau Théâtre, nel 1975, e più tardi, dal 1987, con il lavoro di El Teatro.¹⁹⁹ Con testi che affrontano tematiche sociali e politiche e che dipingono la realtà cruda del popolo tunisino attraverso l'utilizzo della lingua dialettale, il teatro di avanguardia tunisino diventa la corrente teatrale dominante nel periodo bourguibista, lo rimane durante l'era Ben Ali,

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Chiheb Kacem e Jalal Garsi, intervista con l'autrice, Tunisi, 15/11/2018.

¹⁹⁷ Ahmed Tebai, Abdellatif Najar e Hicham Khalfaoui, intervista con l'autrice, Tunisi, 21/6/2018.

¹⁹⁸ Escafré-Dublet 2009.

¹⁹⁹ Benaglia 1998; Ben Farhat 2008.

e lo è tuttora.²⁰⁰ Bourguiba è in effetti ricordato come un sincero appassionato di teatro; è passato alla storia il suo discorso del 1962, dedicato all'importanza della quarta arte, in cui si impegna per il suo sviluppo; discorso seguito dall'istituzione di festival teatrali, di compagnie regionali, e dalla promozione del teatro scolastico e del teatro amatoriale. Malgrado le “frizioni” con la Commissione nazionale d'orientazione teatrale, in epoca bourgubista quindi il settore del teatro “gode di una relativa libertà di espressione”.²⁰¹

Il regime bourguista non adotta (quasi) mai una strategia espressamente repressiva nei confronti dell'arte e della cultura. L'azione del regime è piuttosto un'azione di contenimento: si tratta di controllare e marginalizzare – a livello economico, di spazi, di visibilità mediatica—la cultura impegnata, di relegarla a una cerchia limitata di intellettuali e militanti.²⁰² In effetti, l'apertura al liberismo economico avviata negli anni Settanta non coincide con una liberalizzazione dello spazio culturale: lo Stato continua ad esercitare la sua azione tutelare nei confronti della cultura, a utilizzare organi e dispositivi che attuano un'azione censoria indiretta, e soprattutto continua a essere l'unica fonte di finanziamento di produzione artistica e di organizzazione di eventi culturali, e dunque l'unica fonte di sostentamento per artisti, creatori e produttori.

Nel 1979, Nouredine Sraieb afferma che, per quanto riguarda la poesia popolare (*malhūn*) la politica di “‘caporalizzazione’ della cultura” e la sua “messa sotto tutela da parte del Ministero agli Affari Culturali” lascia in ombra le opere che non siano “panegirici”, e “limita la possibilità di ricerca in Tunisia in un momento in cui la canzone araba prende una svolta nuova in particolare con Sheikh Imam in Egitto, Marcel Khalifa in Libano, i gruppi Nās al-Ghiwān e Jil Jilāla in Marocco, tra gli altri”. Una situazione simile, lamenta Sraieb nelle sue cronache culturali dell'*Annuaire de l'Afrique du Nord*, è riscontrabile nei settori del cinema e del teatro, in cui “alla mancanza di mezzi finanziari” si aggiunge

la censura esercitata dalla commissione di controllo, la quale oltrepassa così il ruolo tecnico che gli era stato inizialmente assegnato,

²⁰⁰ Il pluripremiato Fadhel Jaibi, fondatore nel 1975 del *Nouveau Théâtre* insieme a Jalila Baccar, Fadhel Jaziri, Mohamed Driss, e Habib Masrouki, poi, nel 1994, di Familia Productions, è direttore dal 2014 del Teatro Nazionale Tunisino; mentre El Teatro, diretto da Taoufik Jebali e Zaynab Farhat (scomparsa nel 2021) è ancora oggi un riferimento fondamentale del teatro di avanguardia e impegnato tunisino.

²⁰¹ Najar 1978: p. 936.

²⁰² Cfr. Kréfa 2013.

ovvero di giudicare la qualità formale dei testi presentati. Tuttavia, è soprattutto il contenuto di questi testi che viene spesso messo in causa.²⁰³

Due anni dopo, sulla stessa piattaforma, Sraieb ritorna sui creatori della canzone impegnata, denunciando come l'attenzione unicamente rivolta verso i grandi festival e i cantanti più noti ostacoli

la strada a delle giovani band che scompaginano, veramente, la tradizione musicale tunisina, perché politicamente più impegnati e socialmente più all'ascolto delle rivendicazioni del momento [...] Marginalizzate dai media ufficiali, queste band trovano eco presso le popolazioni che le hanno generate e delle quali raccontano la realtà e il vissuto quotidiano.²⁰⁴

La percezione dell'azione censoria del regime bourguibista che emerge dalle testimonianze può variare sensibilmente da un individuo a un altro. Uno stesso individuo può talvolta riportare riflessioni e aneddoti o far emergere sentimenti apparentemente contraddittori sull'argomento. Si passa da un'attitudine vittimistica a una che minimizza il controllo statale; dalla condanna della repressione al rammarico per la poca visibilità, per la mancanza di mezzi e di finanziamenti, per i "fastidi". Bisogna comunque tenere conto che ciò che traspare da queste narrazioni a posteriori è necessariamente filtrato prima da un lustro di dura e ottusa dittatura benalista, poi dalla disillusione nei confronti di una "mancata" rivoluzione e di un cambiamento radicale dopo il 2011, e in generale dalla nostalgia e dalla visione romantica dei tempi andati e della militanza della gioventù.

Per Ridha Ben Halima, sindacalista e cineasta amatoriale, "Bourguiba era un uomo istruito [*cultivé*], lascia fare", basta che non si arrivi "al punto di insultare il potere". Il regime attua una strategia di controllo e monopolio più che di censura e repressione diretta, "vuole accaparrarsi le associazioni, che siano la FTCA o l'UGTT".²⁰⁵ Al tempo stesso, lo stesso Ben Halima ricorda di come le cassette di Sheikh Imam venissero importate in Tunisia, duplicate e distribuite tra i militanti e gli studenti "di nascosto perché erano proibite". Nelle memorie di tanti militanti e artisti la circolazione delle cassette avveniva in maniera decisamente discreta. Mostafa Mouelhi Ayari (Muṣṭafā Mūlḥī 'Ayārī) ad esempio, ricorda che la cassetta di "Bābūr Zammar", la "prima canzone impegnata tunisina" che passava

²⁰³ Sraieb1980: p. 587.

²⁰⁴ Sraieb 1982: p. 765-766.

²⁰⁵ Ridha Ben Halima, intervista con l'autrice, Ben Arous, 20/12/2019.

di mano in mano, era “più o meno proibita”.²⁰⁶ Allo stesso tempo, Guella partecipava a varie manifestazioni artistiche del paese, dai prestigiosi festival di Cartagine e di Hammamet, alle esibizioni nelle *maisons de la culture*, in epoca bourguibista così come negli anni Novanta con Ben Ali. Per Chokri Latif, i militanti tunisini in Francia “avevano le registrazioni di Sheikh Imam su cassetta”, e queste cassette circolavano “segretamente, insieme ai giornali clandestini” poiché erano “dei veri strumenti di propaganda politica”.²⁰⁷ Tutto ciò mentre nel frattempo un presentatore radiofonico come Habib Belaid trasmetteva alla radio i cantautori arabi e tunisini della *chanson engagée*, e un militante come Hechmi Ben Fraj fondava la sua propria etichetta discografica adibita appositamente alla produzione della canzone impegnata.

Per Hechmi Ben Fraj, che ha consacrato la sua vita all'attivismo politico e culturale, l'ostacolo principale alla diffusione della canzone impegnata era la mancanza di coraggio e l'auto-censura di animatori, giornalisti, personaggi dello spettacolo, testimone la sua propria esperienza di fondazione di uno studio di registrazione oltre che di direzione di festival importanti in cui ha dato spazio a poeti e musicisti impegnati. Ben Fraj ricorda inoltre l'impegno del conduttore radiofonico Habib Belaid: “quando Belaid trasmetteva le canzoni su antenna, non ha avuto problemi. È un problema di autocensura più che altro. Ma le persone non osavano. Bisognava osare”.²⁰⁸

Dal canto loro, gli artisti così come gli animatori culturali hanno pure costantemente negoziato il confine tra libertà di espressione e auto-censura, soppesando in continuazione i limiti di ciò che era concesso e accettabile e ciò che non lo era. Lo stesso Habib Belaid riconosce che questo meccanismo era in atto anche nella sua stessa attività alla radio:

Riconosco che prendevo pur sempre delle precauzioni, un certo dosaggio, cercavo di non... ho sempre creduto in una cosa: che possiamo dire tutto, diffondere tutto, tutto sta nella maniera di presentare le cose. Non sono mai stato aggressivo in quanto animatore, anche quando parlavo dei drammi nel mondo, dell'ingiustizia, mantenevo sempre un approccio umanista, un approccio culturale.²⁰⁹

Belaid riconosce inoltre che il *laissez-faire* era pure una strategia utile al regime stesso. Belaid trasmetteva le canzoni di Sheikh Imam, Marcel

²⁰⁶ Mostafa Mouelhi Ayari, intervista con l'autrice, Tunisi, 24/10/2018.

²⁰⁷ Chokri Latif, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/2/2019.

²⁰⁸ Hechmi Ben Fraj, intervista con l'autrice, Tunisi, 23/2/2019.

²⁰⁹ Habib Belaid, intervista con l'autrice, Tunisi, 13/3/2019.

Khalifa, e dei giovani gruppi tunisini nel quadro di un programma francofono e su una radio che trasmetteva in più lingue europee, ma non in arabo. Il suo programma si rivolgeva ad una fascia di popolazione piuttosto istruita composta da studenti, insegnanti, funzionari pubblici, una fascia di popolazione che non faceva realmente paura al regime:

E poi probabilmente, per i responsabili all'epoca era una cosa positiva dare un po' di libertà a Radio Tunis Chaine Internationale, perché questa poteva essere la facciata di cui il regime aveva bisogno, del tipo "ecco qua, la canzone impegnata passa in radio", una canzone che a volte si oppone al regime, che critica il regime, o le dittature in generale... Quindi faceva un po' comodo avere questa vetrina, e poi sapevano benissimo che questa radio si esprimeva in francese, e che il suo pubblico era un pubblico formato di studenti, funzionari, gente che conosce il francese [...] Non erano i diseredati, non erano i disoccupati, che ascoltavano. I giovani che non hanno niente da perdere, sono quelle persone lì che sono pericolose, che possono essere influenzate da questa poesia o questa canzone, da questo discorso, e che possono scendere in strada, per rivendicare... Mentre la gente [che ascoltava il programma] erano gli studenti o i giovani quadri, che avevano il loro lavoro, la loro casa, una moglie, i figli... non sono queste persone qua che fanno le rivoluzioni. Sono le persone che non hanno niente da perdere. E le persone che non hanno niente da perdere non ascoltano Radio Tunis Chaine Internationale [...] Ne è la prova la rivoluzione del 2011: sono queste persone che l'hanno guidata.²¹⁰

Anche secondo Ammar Gasmi il regime sfruttava in qualche modo lo sviluppo di una cultura impegnata, ma sostanzialmente "innocua", per sfoggiare un'attitudine liberale e democratica. Gasmi, membro del gruppo Ḥamā'im al-Bīd, il quale ha partecipato a molti festival di portata nazionale e internazionale, che ha collaborato con cinema e teatro, e che anche durante il periodo di Ben Ali usufruiva dello spazio del centro culturale universitario Bouzayane, proprio di fronte al ministero degli Interni al centro della capitale, dice "Faceva comodo! Eravamo la facciata di democrazia di Bourguiba... Eravamo la facciata di democrazia di Ben Ali... Ecco, cantano! Sono contro Ben Ali e cantano lo stesso [...] Facevamo i nostri spettacoli dappertutto." Senza grossi problemi, eccetto qualche "fastidio" [*dérangement*].²¹¹

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ammar Gasmi, intervista con l'autrice, Tunisi, 14/3/2019.



Fig. 8 Al-Hamā'im al-Biḍ al Festival Internazionale di Hammamet, 25/7/1981. Archivio personale di Elyas Kobbi.

La censura non era flagrante, né scritta, avveniva semplicemente “per telefono” con delle ingiunzioni agli organizzatori o ai responsabili dei centri culturali. Allo stesso modo, era per l'intermediazione di individui di sinistra, vicini all'opposizione, o semplicemente più coraggiosi e “illuminati”, operanti all'interno del “sistema” (ministri, direttori di festival e di centri culturali, presentatori radiofonici e televisivi di spicco), che la canzone impegnata riusciva talvolta a passare anche nei circuiti culturali e artistici ufficiali. I festival in particolare hanno dato la possibilità agli artisti impegnati di esibirsi davanti a un pubblico più ampio ed eterogeneo. Nonostante le restrizioni che spesso i gruppi e gli artisti hanno subito, i festival (regionali e anche di più ampio respiro come quello di Cartagine) sono state tra le poche occasioni in cui la canzone impegnata ha potuto esprimersi in un contesto diverso da quello studentesco o sindacale. A patto, certamente, di non attaccare in modo diretto le autorità e il sistema.

L'essere più o meno diretti nell'espressione del messaggio politico determina la minore o maggiore visibilità dei gruppi e dei cantautori nel corso della loro carriera, le apparizioni in tv, in radio, nei festival. Salah Toumi, leader degli Awlād al-Manājim, afferma di essere stato fermato e intimidito dalle forze dell'ordine diverse volte a causa delle sue canzoni. Il gruppo di Moularés subiva secondo Toumi, uno stretto controllo e maggiori limitazioni a causa del contenuto diretto, fortemente politico e di denuncia delle canzoni.²¹² Una repressione maggiore nei confronti di questo gruppo era probabilmente dovuta anche al contesto in cui essi vivevano: la regione di Gafsa è lontana dai centri culturali e intellettuali della

²¹² Salah Toumi, intervista con l'autrice, Moularés, 11/4/2019.

capitale, ha una “fama” di regione ribelle, contestataria (qui ha luogo il mancato colpo di Stato del 1980, supportato dalla Libia di Gheddafi, e la città è una delle prime ad insorgere durante le “rivolte del pane”). Le canzoni del gruppo si rivolgono a una classe proletaria e sotto-proletaria allo stremo, protagonista di numerosi scioperi e proteste, agli occhi dello Stato più pericolosa e suscettibile al conflitto che gli studenti e gli intellettuali della capitale.

Nebrass Chamam afferma che per il suo gruppo vi era un “divieto generale” di esibirsi negli spazi statali, e che la programmazione di un loro spettacolo comportava dei rischi per i funzionari. Si prediligevano dunque dei luoghi “liberati”: l’università, l’UGTT, la LTDH.²¹³ L’intervento di personalità dello spettacolo o della politica ha permesso tuttavia al gruppo di uscire talvolta da questi circuiti ristretti e di partecipare a eventi di più ampia portata. Il gruppo al-Baḥth al-Mūsīqī ha inoltre sperimentato in modo diretto la repressione del regime, con due dei suoi componenti finiti in prigione. Come raccontano le stesse vittime, la persecuzione non aveva però a che vedere con la canzone, ma con la loro militanza nelle cellule del PCOT.

Ad ogni modo, l’attitudine dei governi nei confronti della canzone e della cultura impegnata è altalenante, essa può variare in base alle circostanze, agli interessi, alle contingenze politiche del momento, in base alla portata di un determinato evento e al suo potenziale impatto sul pubblico, in base al peso delle forze politiche e sociali che opponevano resistenza o costringevano il regime a dimostrare una certa condiscendenza. Così, viene autorizzato il festival del giornale del PCT, *al-Ṭarīq al-jadīd*, in cui sono presenti poeti e cantanti impegnati tunisini, ma è vietato l’ingresso nel paese al già famoso Marcel Khalifa, che era stato invitato al festival dai comunisti tunisini.²¹⁴ Lo stesso Khalifa che si era esibito al prestigioso Festival di Cartagine solo tre anni prima. Mentre qualche tempo dopo Sheikh Imam sarà protagonista di una tournée partecipatissima e svoltasi senza problemi, grazie al ruolo fondamentale dell’UGTT, nonostante le sue canzoni fossero mal tollerate dalle autorità. Tournée messa in piedi solo pochi mesi dopo i sanguinosi eventi delle “rivolte del pane” scatenatesi in tutto il paese dal dicembre 1983 al gennaio 1984.

Le dinamiche sono diverse per quanto riguarda i gruppi e gli attivisti culturali vicini al movimento islamista. L’islam politico in Tunisia è stato

²¹³ Nebrass Chamam, intervista con l’autrice, Gabes, 19/1/2019.

²¹⁴ Cfr. *al-Ṭarīq al-jadīd*, “Ṭard Marsīl Khalīfa qarār mutakhallif.”

16/10/1982, N. 53.

oggetto di una repressione e un annichilimento totale ed esso è associato alla violenza politica e all'oscurantismo. A differenza della canzone impegnata di sinistra, che ha continuato a esistere anche dopo la fine della sua "epoca d'oro" malgrado le difficoltà e la marginalizzazione, l'esperienza musicale islamista ha una vita piuttosto breve, stroncata dalla repressione violenta, e poi dal processo di depoliticizzazione e normalizzazione dell'università tunisina a partire dagli anni Novanta.

In misura decisamente minore rispetto ai loro colleghi di sinistra, dalla metà degli anni Ottanta anche le emergenti band islamiste hanno usufruito di alcuni degli spazi culturali e di aggregazione sociale istituiti dalle politiche post-coloniali. È il caso ad esempio della *maison de la culture* di Den Den, una municipalità alla periferia ovest di Tunisi, che gli 'Ushshāq al-Waṭan, utilizzavano come sala prove. In rare ma significative occasioni, questi gruppi hanno fatto apparizione in luoghi storicamente occupati dalla sinistra, come la *maison de la culture* Ibn Rachiq. Nel 1988 gli 'Ushshāq al-Waṭan salgono per la prima volta sul palco di Cartagine (in quello stesso anno di promessa democratica parteciperà al rinomato festival anche il gruppo al-Baḥṭh al-Mūsīqī). La fragile finestra di apertura rappresentata dall'avvento di Ben Ali al potere aveva dato qualche speranza agli oppositori politici e alla cultura alternativa. L'esibizione dei gruppi islamisti restava tuttavia per lo più confinata all'interno delle facoltà, dove pure non era esente da "fastidi": nei racconti dei protagonisti, la polizia circondava gli spazi universitari, perseguitava e arrestava gli attivisti che organizzavano i concerti e i musicisti stessi. I concerti dovevano essere organizzati con discrezione per aggirare i controlli polizieschi: "mandavamo gli strumenti musicali un giorno prima dello spettacolo, attraverso gli studenti", racconta il chitarrista e compositore del gruppo Nizar Louaichi.²¹⁵

Anche la tournée di Sheikh Imam organizzata dall'UGTE nel 1989 è presa di mira dalle autorità. Secondo la testimonianza di Adel Thabti, dopo varie esibizioni di Sheikh Imam alla Qobba e in diverse facoltà, le autorità fanno saltare il concerto organizzato alla facoltà di Scienze di Tunisi al campus del Manar: "Già mille studenti avevano comprato il biglietto, ma il cantante, Sheikh Imam, fu praticamente rapito dal ministero dell'Interno per far sì che il concerto non venisse fatto".²¹⁶ In effetti, dal 1989-90 la repressione del movimento islamista si acuisce: centinaia di leader del MTI sono arrestati, processati e condannati a severe pene;

²¹⁵ Nizar Louaichi, intervista con l'autrice, Tunisi, 21/2/2019.

²¹⁶ Ibid. L'evento è anche riportato sul settimanale *Réalités*, "Cheikh Imam au campus. Les péripéties d'un gala." N. 186, 10-16/3/1989.



Fig. 9 Esibizione del gruppo 'Ushāq al-Waṭan al Festival della canzone tunisina al teatro municipale di Tunisi, 1991. Dal gruppo FB 'Ushshāq al-Waṭan.

viene sciolto l'UGTE; gli studenti sospetti di essere simpatizzanti del movimento sono schedati o espulsi dall'università; si dà avvio ad una radicale de-islamizzazione, e più in generale alla de-politicizzazione dello spazio universitario. La repressione violenta del nuovo regime nei confronti dell'islam politico e di chiunque fosse sospetto di esserne simpatizzante colpisce in maniera drammatica anche un gruppo musicale come al-Shams. Nel 1990 un giovane componente del gruppo e muezzin Amer Degbeuchi muore nelle mani della polizia. Secondo le testimonianze dei suoi compagni egli fu torturato e poi gettato dalla finestra del ministero degli Interni. Altri componenti di al-Shams vengono inoltre arrestati con l'accusa di avere legami con il FIS algerino. Si interrompe così l'esperienza di questo gruppo, che poi riprende timidamente ad esibirsi in qualche centro culturale nei primi anni del Duemila con un altro nome, e che infine ritorna sulla scena come al-Shams nel 2011.

Anche il gruppo al-Marḥala si scioglie poco tempo dopo l'ascesa di Ben Ali al potere, "dopo neanche un anno abbiamo deciso di fermarci", racconta Nizar Louachi. "Era impossibile, solo problemi. Inoltre, uno dei nostri amici, che suonava il liuto, doveva firmare presso la polizia quattro



Fig. 10 Copertina del cd del gruppo al-Shams al-Mūsīqī dal titolo *Khyūṭ al-shams*, 1991, in memoria di Amer Degbeuchi, ucciso dalla polizia.

volte al giorno”.²¹⁷ Una pena questa che veniva inflitta in maniera sistematica agli oppositori politici islamisti, che solitamente seguiva il periodo di detenzione, e che di fatto impediva a questi individui un regolare reinserimento nella società.²¹⁸ Dopo il 2011 Nizar Louaichi ha ridato vita ad al-Marḥala riarrangiando vecchi brani e avviando nuovi progetti con giovani musicisti.

Individui non direttamente legati al movimento continuano talvolta una carriera solista, riuscendo a “ripulirsi” e distaccarsi dall’esperienza precedente, dirottando l’impegno su tematiche “sociali” che non siano conflittuali alla nuova retorica del regime benalista. Nella fase acuta della repressione anti-islamista, forse cercando di reinventarsi al di fuori dello spazio universitario, un gruppo come ‘Ushshāq al-Waṭan fa due apparizioni in un contesto decisamente mainstream: il Festival della canzone

²¹⁷ Nizar Louaichi, intervista con l’autrice, Tunisi, 21/2/2019.

²¹⁸ Cfr. Hibou 2006.

tunisina che si svolge al celebre teatro municipale di Tunisi. Le esibizioni del gruppo, accompagnato da una grande orchestra, saranno trasmesse in diretta sulla televisione nazionale. Nel 1990, presentano il brano “Al-ghāra” (“Il raid” – *App.* 46), che allude al raid israeliano su Hammam-Chott del 1985, un evento su cui né il regime di Bourguiba né quello del suo successore avevano mai fatto chiarezza, considerato tabù (evento ricordato anche nel brano “Ḥammām Shoṭṭ” – *App.* 44, di Adam Fethi). La canzone fa parlare di sé sulla stampa e in radio. Forte del discreto successo dell'anno prima, il gruppo partecipa l'anno successivo con “Ṭarīq al-naṣr” (“La strada della vittoria” – *App.* 47), la quale allude alla prima intifada palestinese. Secondo le testimonianze dei protagonisti,²¹⁹ è grazie all'interessamento di un noto conduttore televisivo, Najib Khattab, che il gruppo riesce a partecipare a questo evento. “Ma poco a poco [Ben Ali] ha chiuso tutto”, racconta Kacem.²²⁰ Anche questo gruppo si eclissa così per riemergere solo dopo il 2011.

L'esperienza della canzone impegnata islamista si interrompe dunque in questo periodo, almeno per quanto riguarda gli spettacoli pubblici. Riprenderà dopo il 2011, con la reunion delle band e le loro esibizioni in luoghi pubblici, nelle strade, nei festival e nelle manifestazioni politiche del partito Ennahda, il quale sale al potere dopo decenni di clandestinità.

²¹⁹ Salah Hmidet, intervista con l'autrice, Tunisi, 18/6/18; Temimi 2018.

²²⁰ Chiheb Kacem e Jalal Garsi, intervista con l'autrice, Tunisi, 15/11/2018.

CAPITOLO 3

RADICI LOCALI E DIMENSIONE TRANSNAZIONALE DELLA CANZONE IMPEGNATA TUNISINA

La canzone impegnata tunisina è un fenomeno che ha radici nella cultura nazionale e locale del paese nordafricano. Al tempo stesso essa è connessa a una dimensione inter-araba e transnazionale, sia in termini di influenze artistiche e ideologiche sia in relazione all'effettivo movimento di attori culturali e politici che hanno varcato le frontiere degli stati postcoloniali arabi e attraversato il Mediterraneo, portando con sé idee, suoni, riviste, audio-cassette, LP e molti altri strumenti culturali, materiali e immateriali. Dopo aver guardato agli spazi, alle pratiche e al lavoro politico che in contesto postcoloniale autoritario hanno permesso lo sviluppo di ciò che ho definito una scena contro culturale, questo capitolo inizia ad analizzare più nello specifico le diverse esperienze della canzone impegnata, i suoi protagonisti, le tematiche affrontate, e i testi stessi. In particolare, questo capitolo si propone di esplorare il vasto repertorio simbolico resistenziale da cui la canzone impegnata ha attinto e di mettere in luce le diverse dimensioni (locali, regionali, transnazionali) e le diverse influenze (musicali, culturali, ideologiche) che intersecandosi hanno dato forma e contenuto a questa scena: dall'emigrazione e dal lavoro politico-culturale nella *ghorba*, ai suoni del '68 globale, al recupero della poesia popolare e delle tematiche dell'anticolonialismo, ai poeti nazionali, e poi alla letteratura e alla cultura popolare proveniente dalla regione, da Egitto, Marocco, Palestina, e non solo.

3.1. *Le prime voci, tra emigrazione e movimento studentesco*

Tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta le facoltà francesi ospitavano numerosi studenti tunisini, partiti con le borse di studio elargite dallo Stato postcoloniale bisognoso di formare nuovi quadri e una classe politica e intellettuale capace di guidare il paese in via di sviluppo. La giovane università tunisina non era ancora in grado di accogliere la nuova e numerosa popolazione studentesca, né di offrire tutto il ventaglio di discipline disponibili nelle facoltà e nelle accademie d'arte europee. Al contempo, si allargava anche la classe proletaria immigrata in Francia, in un tempo in cui l'emigrazione dai paesi delle ex-colonie era

regolata dal forte bisogno di manodopera dei paesi europei. Dal GEAST al CADCAF, la *métropole* continuava quindi a essere uno spazio postcoloniale poroso di azione e di produzione sia politica che culturale per i tunisini che vi gravitavano per poi spesso tornare in patria.

LA NAVE E LA NOSTALGIA

È nello spazio della migrazione e dall'incontro delle sue diverse componenti –studentesca, militante, intellettuale, operaia— che nasce quella che viene ricordata come la prima canzone impegnata tunisina, “Bābūr zammar” (“La nave ha fischiato” - *App. 1*), già menzionata nel §2.3. Il testo della canzone risale alla fine degli anni Cinquanta, opera del poeta vernacolare Mouldi Zalila, operaio e militante comunista tunisino immigrato in Francia, co-fondatore di el-‘Āmel el-tūnsī, una rivista politica e satirica che aveva l’obiettivo di far convergere le lotte operaie e studentesche. Hedi Guella metterà in musica il testo di Zalila a distanza di circa quindici anni dalla sua stesura, sempre in Francia.

La carriera artistica di Hedi Guella (1951-2012) inizia a Parigi agli inizi degli anni Settanta. Il musicista, cantautore e traduttore tunisino aveva compiuto gli studi universitari in Lingue straniere e in Lettere a Londra e a Parigi. In quest’ultima città, Guella prende parte al collettivo CADCAF (Comité d’Action et Diffusion de la Culture Arabe en France), fucina di alcune tra le più importanti esperienze teatrali della Tunisia contemporanea. Sul piano musicale, Guella “appartiene al registro della musica dominante araba”:¹ egli compone le sue canzoni sulla base delle *maqāmāt*² della tradizione musicale araba classica, e le interpreta principalmente con la sua voce e il suo oud. Per quanto riguarda i testi, Guella sceglie (e talvolta scrive) versi impegnati, attingendo sia dalla poesia araba moderna che da quella popolare tunisina.

Guella compone la musica di “Bābūr zammar” nel 1973. Il brano viene poi registrato e prodotto a Parigi nel 1977 da Hechmi Ben Fraj, inserito nel disco *Al-bābūr* (La nave), di Hedi Guella e Hamadi Boulares (Ḥamādī Būla’rās), quest’ultimo musicista e compositore suo connazionale. *Al-bābūr* esce per la casa discografica francese Le chant du monde. Nella

¹ Ali Saidane, intervista con l’autrice, Tunisi, 19/6/2018.

² Plurale di *maqām*: “Nella musica del Medio Oriente e di alcune aree del Nord Africa, un insieme di toni e di elementi melodici caratteristici, o motivi, e un modello tradizionale del loro impiego. Il *maqām* è il principale concetto melodico nel pensiero e nella pratica musicale mediorientale (in parallelo agli *īqā’āt* per quanto riguarda il ritmo)”, Nettl, *Encyclopaedia Britannica*.

track list compaiono anche brani composti su versi di poesia araba moderna: “Ilā ṭughāt al-‘ālam” (“Ai tiranni della terra”) del poeta tunisino Abu al-Qasim al-Shabbi; e due poesie provenienti rispettivamente da Siria e Palestina.

La nave che dà il titolo alla canzone è la nave della migrazione, che dalle coste tunisine fischia e prende il largo dando le spalle all'amata patria, dirigendosi verso “una terra straniera [*ard ǧhorba*] che secca la saliva”. Essa:

يحمل شباب من أرض خضراء
لحياة مرة
كما يحمل الواد وقت المطر
عتوق الشجر

Porta via i giovani dalla terra verde
Verso una vita amara
Come il fiume che nei giorni di pioggia strappa via
Le radici degli alberi

La Francia non è il paradiso che la gente immaginava, ma una terra straniera e ostile; il migrante vi abita come in esilio, sradicato dalla sua terra e dai suoi cari. Egli vive nella terra della *ǧhorba* (*ǧhurba* in arabo classico), parola che indica il luogo dell'emigrazione, ma che esprime un marcato sentimento di nostalgia, di estraniamento, di alienazione che attanaglia chi è costretto a vivere in terra straniera. In tanti però sono costretti a partire; la penna di Zalila descrive con amarezza una nave:

محشي معبي بخير الشباب
وسفوه للاجنبي بلا حساب
مثل الدواب
الفرق بينه و بين البقر
جواز السفر

Stipata della migliore gioventù
Portata all'estero in massa
Come fosse gregge
Ciò che la distingue dalle vacche
È il passaporto

La registrazione di questa canzone che “parlava dell’emigrazione in maniera contraria a ciò che la gente credeva”,³ inizia a circolare anche in Tunisia, su cassette che passano di mano in mano: è la prima audiocassetta di un cantautore impegnato tunisino. Come si è visto in precedenza (§2.3), il presentatore radiofonico tunisino Habib Belaid ha un ruolo importante nella diffusione di “Bābūr zammar”, e di molte altre canzoni impegnate in Tunisia. In un suo viaggio a Parigi si imbatte per la prima volta negli album di Sheikh Imam e di Hedi Guella, che il suo connazionale Hechmi Ben Fraj aveva prodotto e registrato per la prima volta con una strumentazione professionale. Belaid porterà con sé i dischi in patria e li trasmetterà su Radio Tunis Chaîne Internationale, nei suoi programmi interamente dedicati alla *chanson engagée*, francofona, araba e tunisina.

Hedi Guella è uno dei tanti artisti tunisini ad aver “debuttato” all’interno del CADCAF. Il collettivo viene fondato nel 1973, da un gruppo di giovani tunisini emigrati in Francia per studiare arte e teatro, in un’epoca in cui non esisteva ancora un istituto di studi teatrali nel paese. Questa compagnia di teatro militante inizia il suo percorso nella città universitaria di Parigi. Tra gli animatori di questa “esperienza di lavoro culturale di immigrazione in Francia”⁴ vi erano coloro i quali tornati in patria avrebbero dato vita o partecipato alle più importanti esperienze teatrali del paese, come il Nouveau Théâtre e El Teatro.⁵ Ben Fraj, che ne fu coordinatore, ricorda:

In quel periodo ci fu il movimento di febbraio 1972, in cui molti studenti tunisini emigrarono a Parigi e collaborarono con gli studenti che si trovavano già in Francia. [...] [Nel CADCAF] vi erano Taoufik Jebali, Mohamed Idris, Fadhel Jaabi, Fatma Saaidane, Mohamed Gharbi, Hedi Guella, Hamadi Boulares, Ali Saidane. Io non ero né artista né attore, ero lì per aiutarli a livello logistico, ero ingegnere del suono e avevo dei legami con il teatro Shams. Mettemmo in scena la prima rappresentazione teatrale a Parigi, era dopo il '73, e fu la prima esperienza culturale tunisina all'estero. Si davano inoltre lezioni di lingua araba ai figli degli immigrati tunisini.⁶

Collabora con il CADCAF anche Raja' Farhat (Rajā' Farḥāt), all'epoca “un piccolo militante di Perspectives a Grenoble”.⁷ Questi rientrerà poi

³ Mostafa Mouelhi Ayari, intervista con l'autrice, Tunisi, 24/10/2018.

⁴ Hechmi Ben Fraj, intervista con l'autrice, Tunisi, 13/11/2018.

⁵ Cfr. Benaglia 1998; Ben Farhat 2008.

⁶ In Temimi 2018: p. 27.

⁷ Hechmi Ben Fraj, intervista con l'autrice, Tunisi, 27/3/2019.

nel paese, affermandosi sulla scena teatrale e rendendosi protagonista di alcune prestigiose esperienze culturali tra cui la direzione di diverse edizioni del Festival Internazionale di Cartagine, di cui si parlerà a breve.

IMĀZĪGHEN: UOMINI LIBERI

Accanto alle attività teatrali, e ispirati dall'esperienza di Sheikh Imam, le cui cassette iniziavano allora a circolare tra gli studenti e i militanti arabi emigrati, il CADCAF inizia anche a dedicarsi alla canzone. Ali Saidane è un altro dei suoi componenti, il quale tornato da Parigi in Tunisia nel 1974 contribuisce alla formazione della scena della canzone impegnata tunisina, dando avvio a quello che sarà ricordato come il primo gruppo della canzone impegnata in Tunisia, gli Imāzīghen. Il gruppo ha vita breve e contorni vaghi. Tuttavia, questa esperienza considerata pionieristica porta con sé una forte carica simbolica ed emotiva nella memoria condivisa di più generazioni di artisti e attivisti tunisini.

Il gruppo nasce verso la metà degli anni Settanta⁸ a Tunisi, sulla scia del movimento contro culturale e contestatario innescato in particolar modo dalle mobilitazioni universitarie del 1972, le quali “scatenarono un movimento di contestazione più ampio, non solo tra gli studenti, ma anche tra gli intellettuali e gli artisti”.⁹ Si ricorda ad esempio Lazhar Dhawi, di Gafsa, cantautore impegnato che esordisce nell'ambito delle mobilitazioni studentesche degli anni Settanta, e di cui si parlerà più avanti. Il gruppo Imazighen è ricordato come “il primo ad andare nei dormitori universitari e a cantare per gli studenti [...] canzoni rivoluzionarie, di Sheikh Imam, su Che Guevara, su Nixon, sulla guerra in Vietnam.”¹⁰ La novità di questa esperienza, che si voleva alternativa (*badīla*) alla musica dominante (*sā'ida*), non stava solo nel contenuto dei testi, ma anche negli ambienti in cui essa si sviluppava, e nel rapporto tra artisti e pubblico, composto da militanti, studenti, sindacalisti, i quali condividevano spazi, interessi, amicizie, discussioni. Cambiava inoltre la performance, il modo di stare sul palco, l'abbigliamento, le capigliature, che ricordavano quelle della controcultura hippy globale, e in particolare lo stile dei marocchini Nās al-Ghiwān. Nella instabile formazione del gruppo, durato soli pochi

⁸ Le informazioni riguardanti la data sono discordanti. Secondo al-Hidār il gruppo nasce nel 1975 (al-Hidār 1991: p. 18); secondo la testimonianza di Ali Saidane nel 1977, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/6/2018.

⁹ Chokri Latif, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/2/2019.

¹⁰ Ibid.

anni, vi sono tra gli altri Hamida Limam e Hamadi Lajimi,¹¹ che in seguito contribuiranno alla nascita del gruppo al-Ḥamā'im al-Bīḍ, e Mohamed Bhar (Muḥammad Baḥar), che invece intraprenderà una carriera solista.

La parola *imāzighen*, plurale di *amāzīgh*, significa “uomini liberi” in lingua tamazigh ed è impiegato per designare le popolazioni berbere del Nord Africa. Come spiega Ali Saidane, il nucleo iniziale del gruppo sarebbe stato infatti composto da giovani originari del villaggio di Douiret, situato nella regione sahariana di Tataouine, uno dei pochi in cui sopravvive ancora oggi un dialetto berbero. Tuttavia, lo stesso Saidane, nato a Douiret nel 1944, afferma che il nome del gruppo non sottintendeva rivendicazioni di tipo identitario. L'arabizzazione delle popolazioni tuni-

sine è stata nel corso dei secoli ben più significativa che nelle vicine Algeria e Marocco, e ulteriormente rafforzata dalle politiche del post-indipendenza.¹² La questione berbera era dunque assente dal dibattito politico e culturale della Tunisia degli anni Settanta e, benché nella vicina Algeria stesse emergendo con impeto la canzone di protesta cabila —questa sì dalla fortissima connotazione identitaria—¹³ gli Imāzighen non furono influenzati da cantautori come Idir e Matoub Lounes, le cui voci pure arrivavano nel paese. L'appellazione del gruppo suggeriva, secondo Saidane, una semplice volontà di valorizzare



Fig. 11 Primo concerto di Imāzighen, Gabes, luglio 1977. Archivio personale di Ali Saidane.

¹¹ Gli altri componenti del gruppo sono: Zouhair Louchem, Habib Ben Hamid, Hamadi e Lotfi Ben Yahya.

¹² La cultura e la lingua berbera furono ulteriormente marginalizzate durante i regimi di Bourguiba e Ben Ali, e un'identità amazigh ha cominciato ad essere rivendicata solo in seguito alla rivoluzione del 2011. Cfr. Pouessel 2012.

¹³ Chaker 1989.

le espressioni popolari, soprattutto quelle delle “minoranze occultate”.¹⁴ Ad ogni modo, questo omaggio alla popolazione autoctona della *Ifrīqiya* suggerisce l’ambizione estetico-ideologica della band: la riappropriazione e il rinnovamento della cultura popolare “autentica” del popolo tunisino, che affonda le proprie radici in epoca pre-islamica. Bandita, marginalizzata o al meglio folklorizzata dalla cultura ufficiale dal regime modernista e autoritario postcoloniale, la cultura popolare porta con sé un forte potenziale contestatario e di ribellione alla narrazione dominante. Al tempo stesso, emerge in modo deciso l’aspirazione a partecipare al movimento di contestazione giovanile globale; aspirazione che si esprime attraverso l’adesione alle cause internazionaliste di mobilitazione politica e sociale.

Saidane ricorda così la breve ma simbolica esperienza del gruppo Imāzīghen:

I loro genitori [dei componenti più giovani del gruppo, *N.d.A.*] erano del Sud, ma essi appartenevano alla cultura della capitale, a volte erano nati a Tunisi. Alcuni avevano genitori o fratelli nell’estrema sinistra. C’è lo spirito di fare una musica popolare, proletaria, proviamo a raccontare la miseria della classe operaia o contadina. Questo era un approccio sempre presente, come una forma di militantismo cantato, poetico, o musicale [...] Ho scritto e composto [per il gruppo]. Ho ripreso una poesia di un poeta di Medenine, un altro compagno ha ripreso la poesia di un nostro contemporaneo. Facevamo del vocalismo, e tenevamo il ritmo con le mani, una sorta di polifonia.¹⁵

A distanza di molti anni e a dispetto della nostalgia per i bei tempi andati, nei racconti di Ali Saidane affiora una certa delusione. Secondo Saidane, il quale ha continuato nel corso della sua vita a occuparsi di cultura, musica e poesia popolare, la canzone impegnata tunisina è stata incapace di recuperare e valorizzare la cultura popolare, rimanendo piuttosto imbrigliata nell’eccessivo ideologismo dei gruppi militanti dell’epoca.¹⁶ Tra i tentativi di valorizzazione del patrimonio popolare, Saidane ricorda il recupero del poema “Ba’d amhāj al-ghālia” (“Oltre i bei viali”) di Fīturī Tellīsh (Fīturī Tillīsh, m. 1944), poeta popolare e militante nazionalista di Gosba, nella regione di Medenine.¹⁷ Tellīsh scrisse questo poema nel 1934, immortalando con immagini metaforiche e criptiche e con toni di

¹⁴ Ali Saidane, intervista con l’autrice, Tunisi, 19/6/2018.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Una visione condivisa anche da altri esponenti o attivisti vicini alla scena.

¹⁷ Tellīsh 1976.

profonda tristezza, l'arresto dei dirigenti del Néo-Destour nella città di Gabes e la loro deportazione nelle colonie penali.¹⁸ Il poema fu messo in musica da Saidane e portato poi in scena anche dal Quintetto di musica araba sul palco di Cartagine nel 1977, di cui si parlerà a breve.

La canzone più conosciuta degli Imāzīghen, sopravvissuta al tempo e alle ricomposizioni del gruppo è però un'altra: "Lā mā ntīg el-dhill" ("Non tollero l'umiliazione" – *App.* 3), scritta da Ali Saidane verso la fine degli anni Settanta, e reinterpretata nel decennio successivo dal cantante e compositore Zine Essafi (al-Zayn al-Ṣāfi). Scritta in dialetto tunisino, con versi semplici e diretti, dal ritmo sostenuto delle percussioni tradizionali e dalla melodia accattivante, la canzone presentava tutti gli elementi per diventare un inno della gioventù ribelle che animava il movimento studentesco, e che era frustrata dall'obsolescenza di una società autoritaria e patriarcale, spinta da una voglia genuina e spontanea di cambiamento, dalla fiducia ancora viva e forte in un futuro migliore:

لا ما نطيق الذل و لا نحمل كلمة عزارة

[...]

إنهض يا رفيقي و اثبت

هيهات ما تقيد و عود

ساعات الظلام قصيرة

لا بان البرق يشالي

أمطار الخريف غزيرة

أيام الربيع تعالي

No, non tollero l'umiliazione e non sopporto i rimproveri

[...]

Alzati compagno e sii deciso

Ah, le promesse non ti serviranno

Le ore di oscurità sono poche

Quando il fulmine appare

Le piogge d'autunno sono abbondanti

Venite giorni di primavera!

CARTHAGE 1977 E FORMAZIONE DEI GRUPPI MUSICALI IMPEGNATI

Il Festival Internazionale di Cartagine del 1977 è ricordato come un evento decisivo per l'entrata in scena della canzone impegnata

¹⁸ Ali Saidane, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/6/2018.



Fig. 12 Programma di una serata del Festival di Cartagine del 1977. Il quintetto di Hedi Guella si esibisce sullo stesso palco dei grandi nomi della canzone e della poesia araba impegnate. *La Presse*, 13/8/1977 - CDN

a Cartagine.

È in questa cornice, durante l'evento culturale annuale più importante e atteso del paese, che si esibisce per la prima volta il *Khumāsī al-Mūsīqa al-'Arabiyya* (Il quintetto di musica araba), una formazione di brevissima durata ma che raggruppa i pionieri della *chanson engagée* tunisina: Hedi Guella, Hamadi Boularès, Hamadi Lajimi (Ḥamādī al-A'jīmī), Hamida Limam (Ḥamīda al-Imām), e Ali Saidane. A dirigere questa emblematica

nel panorama culturale del paese. Fondato nel 1964 sulla spinta dell'allora ministro degli Affari Culturali Chedly Klibi, il Festival Internationale de Carthage si impose presto come uno dei più importanti festival dell'area arabo-mediterranea. L'evento, che si svolge tuttora ogni anno nell'anfiteatro dell'antica città punica, nei pressi di Tunisi, presentava spettacoli di musica, danza, teatro, e ospitava artisti nazionali e internazionali. Negli anni Settanta-Ottanta vi si esibiscono star della musica internazionale come Dizzy Gillespie, Miriam Makeba, e arabe come Fayruz. Anche i marocchini Nās al-Ghiwān calcano più di una volta questo prestigioso palco; nel 1977 sono alla loro seconda partecipazione

edizione del festival vi è il già citato Raja' Farhat, rientrato da Parigi. Sul palco e dietro le quinte di Cartagine si vedono i frutti di esperienze e conoscenze consolidate anche grazie al CADCAF e al lavoro culturale d'emigrazione in Francia. È ancora Ben Fraj a ricordare:

Il direttore del festival era Raja' Farhat, aveva all'epoca 28 anni. Lo conobbi da studente a Parigi, nel '76. Quando gli dissi che sarei tornato a Tunisi mi disse: "sarai con me nel team di Cartagine". Così nel programma inserimmo una serata che chiamammo "serata poetica" [*sahrat ša'riyya*], e invitammo poeti come Mahmoud Darwish, Adonis, e alcuni poeti tunisini [...] Non dicemmo "serata della canzone impegnata", [*sahrat al-ughniya al-multazima*], altrimenti la serata sarebbe stata vietata [...] Comprammo un biglietto aereo per Hedi Guella dalla Francia, era una serata ufficiale e non volevamo che fosse soltanto per la canzone, volevamo onorare anche i poeti. Quella serata andò in onda in diretta e la videro anche i prigionieri di Perspectives.¹⁹

I giovani musicisti e poeti tunisini, sconosciuti al grande pubblico della capitale, ma già ben attivi nei circoli dell'avanguardia artistica e intellettuale di Parigi e di Tunisi, salivano dunque sul palco di Cartagine insieme a nomi illustri della poesia araba contemporanea. Il Khumāsī al-Mūsīqa al-ʿArabiyya si esibisce interpretando canzoni composte a partire dai versi dei grandi nomi della poesia araba moderna, come al-Shabbi e Darwish, ma anche canzoni dai testi originali, scritti in vernacolo tunisino da Mouldi Zalila e Ali Saidane.

Nei mesi che seguirono lo spettacolo di Cartagine, il gruppo si esibì anche in altri festival nazionali, a Tabarka, Bourkurnin, e Hammam-Lif:

La durata nel tempo non è stata abbastanza lunga da avere un'influenza importante, ma quel che abbiamo fatto a Cartagine, a Tabarka, la circolazione delle registrazioni, hanno avuto un effetto valanga e hanno incentivato la nascita di altre formazioni.²⁰

Così Ali Saidane descrive l'impatto della breve vita del Khumāsī al-Mūsīqa al-ʿArabiyya nella stagione estiva del 1977. La presenza di un gruppo di giovani vicini al movimento studentesco e al militantismo di sinistra su un palco così importante diede coraggio ai più giovani, alle ragazze e ai ragazzi interessati all'arte, e che si apprestavano ora ad entrare all'università e ad avvicinarsi alla politica. Il quintetto portava in scena davanti a un pubblico enorme e in un contesto ufficiale poesie e canzoni che promuovevano un messaggio fortemente politico, capaci di scuotere le

¹⁹ In Temimi 2018: p. 29.

²⁰ Ali Saidane, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/6/2018.

coscienze. Amel Hamrouni, voce di al-Baḥth al-Mūsīqī, ancora liceale nel 1977, ricorda così questa esperienza:

È così che sono venuta a conoscenza del fatto che anche in Tunisia vi erano artisti di questo tipo: Hedi Guella, Ali Saidane con la troupe Khumāsī ... tra i giovani di questa generazione, di 25-30 anni. Cercavamo di ascoltarne il repertorio, di capire cosa volevano fare.²¹

All'edizione di Carthage '77 partecipa anche un'altra band, la quale, sebbene con uno stile e una retorica diversi, rientra nella scena della canzone impegnata tunisina: gli Awlād Bū Makhlūf. La loro partecipazione al festival è meno ricorrente nelle testimonianze, ma la stampa dell'epoca ne ha lasciato traccia. Nel '77 questi giovani musicisti amatoriali, provenienti dalla cittadina di El Kef, nel Nord Ovest del paese, si esibivano per la prima volta fuori dalla propria città. Questo grande evento li catapultava, dal loro quartiere, nei pressi della *zāwiya* di Sidi Bou Makhlouf, direttamente sul palco più importante del paese grazie all'attività di scouting e all'incoraggiamento di Raja' Farhat.

Tra la fine del 1977 e gli inizi degli anni Ottanta, vari gruppi musicali spuntano in vari centri urbani dal Nord al Sud del paese sulla scia della canzone impegnata e alternativa nordafricana e levantina, ma anche incoraggiati dall'esempio di questi pionieri tunisini,



Fig. 13 Khumāsī al-Mūsīqa al-‘Arabiyya (da sinistra Hedi Guella, Ali Saidane e Hamadi Lajimi) al Festival di Cartagine, del 1977. Archivio personale di Ali Saidane.

poeti, liutisti, compositori, che avevano dato vita a esperienze nuove come Imāzīghen e Khumāsī. Nel 1977 nascono gli Awlād al-Manājim, nella cittadina mineraria di Moularès; e i già citati Awlād Bū Makhlūf, al Kef. Nel 1980 nascono al-Baḥth al-Mūsīqī, composto da studenti e militanti di Gabes; Ḥamā'im al-Bīḍ, nei sobborghi di Tunisi; e al-Karāma, nella città costiera di Sfax. Altre brevi esperienze nascono e si esauriscono in quegli anni, nella

²¹ Amel Hamrouni, intervista con l'autrice, via Skype, 27/6/2018.

capitale, nelle città minori, ma anche nei piccoli centri di aree rurali, accomunati dall'intento di suonare una canzone diversa, nuova, alternativa, che potesse parlare al popolo e sollevarlo contro l'ingiustizia e l'oppressione.

3.2. *Poeti nazionalisti ed eroi minori della lotta anticoloniale*

ROMANTICISMO E MODERNISMO NAZIONALISTA

Interrogati sulle radici della canzone impegnata tunisina, molti dei suoi protagonisti citano i poeti e i musicisti che diedero voce alle lotte nazionaliste e anticoloniali nei paesi arabi, rivendicando il loro legame con questa tradizione. Tra questi artisti figurano Bayram al-Tunisi (1893-1961),²² poeta egiziano che aveva pagato con l'esilio la sua opera di carattere satirico; e Sayyed Darwish (1892-1923), noto per aver modernizzato la canzone egiziana, compositore di "Ahu da-llī sār" (Questo è quello che è successo), il cui testo in dialetto egiziano del poeta Badi' Khairy celebrava la rivoluzione del 1919. Il brano fu reinterpretato da artisti tra i più popolari della regione quali Sheikh Imam, Feirouz e Ziad Rahbani.²³ Quest'inno rivoluzionario arabo non manca di comparire nel repertorio della canzone impegnata tunisina, interpretato da Hedi Guella. Così come non mancano in questo repertorio i versi del "poeta nazionale" tunisino, Abu al-Qasim al-Shabbi (Abū al-Qāsīm al-Shābbī, 1909-1934).²⁴

Al-Shabbi nacque nel 1909, nel villaggio di al-Shabbiya, nei pressi di Tozeur, una regione nota per la sua tradizione poetica. Frequentò la scuola primaria della al-Zaytuna di Tunisi e ricevette un'educazione religiosa. La sua poesia fu però influenzata dai poeti della *mahjar* (l'emigrazione dalla Grande Siria nelle Americhe) come Khalil Jibran e Amin Riahi, e dai poeti romantici europei, che leggeva in traduzione araba. Al-Shabbi fu stroncato dalla malattia nel 1934, a soli venticinque anni. Nella sua breve vita mise in versi, in arabo classico, le aspirazioni di emancipazione del suo popolo, abbracciando la visione modernista del movimento nazionalista. Apprezzato in tutto il mondo arabo, al-Shabbi è considerato una delle principali figure del nazionalismo tunisino, insieme ad altri personaggi attivi negli anni Trenta, come Habib Bourguiba e Tahar Haddad.²⁵ Al-Shabbi era parte del gruppo Taḥt al-sūr ("sotto le mura", dal nome di

²² Cfr. Booth 1987.

²³ Cfr. Swedenburg 2012; Salloum 2001.

²⁴ Cfr. Ash-Shābbī 2008; Speight 1973; Omri 2010.

²⁵ Speight 1973.

un caffè di Bab Souika, quartiere popolare nella medina di Tunisi), a cui prendevano parte gli intellettuali e i letterati più illustri della Tunisia del periodo tra le due guerre mondiali.

La poesia di al-Shabbi ha continuato a ispirare le diverse generazioni di rivoluzionari tunisini, che l'hanno reinterpreta e riattualizzata. I versi iniziali del suo celebre poema "Irādat al-ḥayāt" (La volontà di vivere), i quali adornano una delle porte della medina di Tozeur, compongono le due strofe finali dell'inno nazionale tunisino; questi stessi versi hanno poi ispirato, ottant'anni dopo, lo slogan *al-sha'b yurīd* (il popolo vuole), scandito nelle piazze e nelle strade delle primavere arabe.

Anche i musicisti impegnati degli anni Settanta e Ottanta hanno tratto ispirazione da al-Shabbi e hanno messo in musica alcune sue poesie. Il gruppo al-Karāma, di orientamento panarabista, mette in musica il poema "Yā ayyuhā al-sādiru fī ghayyihī",²⁶ ("O tu che avanzi nel traviamiento") mentre Hedi Guella accompagna con il suo oud i versi di "Ilā ṭughāt al-‘ālam" ("Ai tiranni della terra").²⁷ Quest'ultima è raccolta nel *diwān Aghānī al-ḥayāt* (I canti della vita), edita per la prima volta al Cairo negli anni Cinquanta. Scritta negli anni fondativi del movimento indipendentista tunisino, i tiranni a cui questo poema si rivolge sono i rappresentanti delle potenze coloniali che soffocano le aspirazioni, il desiderio di libertà e "la volontà di vivere" (come titola la sua poesia più celebre) dei popoli arabi.

Com'è tipico nella poesia di al-Shabbi, i versi di "Ilā ṭughāt al-‘ālam" sono impregnati del romanticismo dell'epoca, che convoglia con ardore gli ideali patriottici attraverso un simbolismo che attinge dagli elementi naturali.²⁸ In essi prende vita una natura sublime, magnifica e distruttrice al tempo stesso, che rispecchia i sentimenti e le azioni umane: l'oppressione e la violenza del tiranno, ma anche la forza del popolo che sta per esplodere e rompere le catene che lo tengono prigioniero. Il despota ingiusto è "amante del buio e nemico della vita", egli semina le "spine della sofferenza" nel "campo" della vita, e per questo "raccolgerà ferite". Egli ha "riempito di sangue il cuore della terra" e le ha "fatto bere lacrime fino a ubriacarla". Ma il poeta conclude il componimento rivolgendosi al tiranno con versi carichi di ottimismo rivoluzionario:

²⁶ Mohsen Ben Hammad, intervista con l'autrice, Tunisi, 17/5/2019. Il testo in arabo si può trovare su aldiwan.net: <https://www.aldiwan.net/poem38884.html> [ultimo accesso 17/8/2025].

²⁷ Testo originale con traduzione a fronte in Ash-Shābbī 2008.

²⁸ Cfr. Husni 1995.

سيجر فك السيل، سيل الدماء
ويأكلك العاصف المشتعل

Sarai travolto da un torrente, un torrente di sangue,
E divorato dal fiume ribelle.²⁹

Negli anni del regime bourguibista Hedi Guella mette in musica questi versi e li porta in scena negli ambienti intellettuali e artistici della sinistra tunisina. Egli riattualizza il messaggio di al-Shabbi, dando voce al rinnovato desiderio di libertà, di giustizia e di completa emancipazione del popolo tunisino, ancora sotto il giogo di antichi e nuovi tiranni.

Il gruppo Taḥt al-sūr comprendeva anche un personaggio come Ali Douaji (ʿAlī al-Dūʿājī) (1909-1949),³⁰ che si distinse per il suo utilizzo letterario del dialetto tunisino. Autore di racconti, poesie e articoli satirici, Ali Douaji fu esponente di una poesia dialettale urbana e colta che, sebbene minoritaria, esisteva in Tunisia almeno dagli anni Trenta. I versi di Douaji furono musicati e cantati da esponenti di spicco del panorama musicale tunisino, fra tutti il suo contemporaneo Hedi Jouini (Hādī al-Jwīnī, 1909-1990),³¹ popolarissimo interprete di canzoni leggere a tema amoroso. Eppure, la versatilità dell'artista *tunisois*, la sensibilità e la vivacità con cui riuscì a cogliere i vari aspetti della realtà del suo paese, fu apprezzata anche dai musicisti impegnati. Fu Hamadi Lajimi (di cui si parlerà più approfonditamente nel §4.5) a mettere in musica i versi di "Fannān al-ghalba" ("Il povero artista" – *App.* 39).

Le canzoni patriottiche e propagandistiche di periodo nazionalista non rientrano invece nell'orizzonte di influenza della successiva *chanson engagée*, poiché esse erano, nelle parole di Ammar Gasmi, "à coté du pouvoir".³² Questa generazione impegnata guarda piuttosto alla canzone satirica, cabarettistica, del periodo a cavallo dell'indipendenza, come a una sorta di antesignana della canzone alternativa. Il cabarettista Salah Khamisy (Ṣālah al-Khamīsī, 1912-1958) è sovente ricordato nelle interviste come un pioniere della canzone impegnata ante-litteram, e questo grazie al suo sarcasmo, che prendeva di mira la retorica nazionalista imperante che nessun altro osava mettere in discussione.

²⁹ Si riportano qui i versi tradotti da Imed Mehadheb nel volume *Ash-Shābbī* 2008.

³⁰ Cfr. Candiani 2019.

³¹ Come la famosa "Ḥobbī ytbaddel yṭjadded".

³² Ammar Gasmi, intervista con l'autrice, Tunisi, 14/3/2019.

IL SANGUE DEI FELLAGA

Oltre ai poeti e ai letterati modernisti, icone ufficiali del nazionalismo tunisino, la Tunisia ha anche una florida tradizione di poesia anticoloniale popolare, portatrice di una memoria, quella della lotta armata dei *fellāga*, occultata dalla narrazione dominante dell'indipendenza.³³

È utile menzionare il lavoro del poeta, storico, e militante nazionalista Muhammad al-Marzuqi (Muḥammad al-Marzūqī, Douz 1916 - Tunisi 1981), noto in patria per la sua intensa attività di archiviazione e studio della poesia popolare tunisina, che ha raccolto e analizzato i versi (sia anonimi che di autori noti) narranti le lotte contro il potere beylicale e contro l'occupazione francese. Versi che hanno immortalato le gesta di personaggi come il *fellāg* Muhammad al-Daghbaji (Muḥammad al-Daghbājī), fucilato dalle autorità coloniali nel 1924.³⁴ Eroi "minori" e bistrattati dell'indipendenza, i fellaga (un termine semanticamente ambivalente, che significa "guerrigliero" o "bandito"), erano state figure centrali della resistenza anti-francese nelle regioni sotto occupazione militare del Sud tunisino (e in Algeria). Questi personaggi sono spesso evocati nelle canzoni dei gauchisti e dei nazionalisti arabi tunisini degli anni Settanta-Ottanta. Oggi continuano a essere celebrati nelle espressioni estetiche delle mobilitazioni che più di recente hanno interessato il Sud tunisino, come quelle di Kamour nel 2017.³⁵ La storia dei fellaga continua a produrre significato e gli attivisti della Tunisia post-rivoluzionaria continuano a identificarsi in questi anti-eroi dell'epopea nazionale.

Nel repertorio della canzone impegnata figurano dunque testi che, nel dialetto nazionale e locale, ripropongono, vivificano o reinventano il patrimonio popolare, che fanno uso consapevole del linguaggio popolare piegandolo alle necessità ideologiche e politiche del tempo. Mobilitando il linguaggio, i temi e i protagonisti della poesia popolare delle regioni interne e meridionali del paese, la canzone impegnata ha avuto tra le sue preoccupazioni la revisione della narrazione ufficiale della lotta anticoloniale. Il gruppo Aṣḥāb al-Kalima dedica la canzone "al-Daghbājī" all'epónimo e leggendario guerrigliero di El Hamma (Gabes): arrestato in Libia, dove si era unito alla lotta independentista contro gli occupanti italiani, questi venne poi riportato in Tunisia e fucilato nel 1924. Il leader fellaga è citato anche nella canzone di Lazhar Dhawi "Yā shahīd" (§4.4 - App. 6), in cui appare insieme ad Ali Ben Ghdahem, il quale nel 1864 guidò quella

³³ Rigg 2025.

³⁴ Si veda ad esempio il volume dedicato a "battaglie ed eroi" di al-Marzūqī 2012.

³⁵ Rigg 2025.

che è ricordata come la prima rivolta “nazional-popolare tunisina” contro il potere beylicale.³⁶ In questa densa e toccante canzone, molto cara alla sinistra tunisina, i destini dei precursori del nazionalismo tunisino si ricongiungono a quello di un martire contemporaneo, il militante di sinistra Fadhel Sassi (Fāḍil Sāsī), ucciso durante le rivolte del pane nel 1984.

È ancora Lazhar Dhawi a scrivere nei primi anni Ottanta i versi di “El-fellāga” (“I fellaga” – *App.* 4), poi interpretati anche da Mohamed Bhar, dedicati ai combattenti che, provenienti dai deserti, dalle steppe e dalle montagne del paese, si batterono contro le truppe di occupazione non solo in Tunisia, ma anche nelle confinanti Algeria e Libia in supporto delle tribù “cugine”, da cui erano separate da confini arbitrari imposti dalle potenze coloniali. Come già ricordato nel primo capitolo, negli anni precedenti l’ottenimento dell’indipendenza, i fellaga tunisini si erano per la maggior parte schierati dalla parte di Salah Ben Youssef, rivale interno di Bourguiba, con il quale si contendeva la leadership del partito Neo-Destour e del futuro Stato tunisino. I youssefisti vennero annientati dal regime bourguibista; nel 1963 si eseguirono le condanne a morte degli ultimi “sediziosi” che non riuscirono a fuggire oltre i confini del paese. Ma nel 1980, proprio a Gafsa, città natale di Lazhar Dhawi, alcuni ex-youssefisti e fellaga rifugiatisi in Libia, e appoggiati dal regime di Gheddafi, tentarono l’assedio della città mineraria. Al tentativo fallito, seguì una repressione feroce da parte dello Stato. I versi di Lazhar Dhawi dovevano risuonare alquanto sconvenienti in un tale contesto. Ridestare in questo momento la memoria dei fellaga non poteva che essere percepito come un chiaro attacco al regime destouriano. Nel 1983, pochi mesi prima dello scoppio delle “rivolte del pane”, che vedranno ancora una volta protagoniste le regioni meridionali del paese, Mohamed Bhar viene fermato e interrogato per aver interpretato “El-fellāga” durante il festival estivo di Sfax, e il giorno dopo il ministero della Cultura annulla l’intera tournée del cantautore, il quale non si esibirà più nel suo paese fino al 1987.³⁷

Il testo della canzone incriminata si apre con una domanda che si configura come un attacco diretto al regime postcoloniale:

وين الاستقلال يا دم الفلاقه؟

Dov’è l’indipendenza, o sangue dei fellaga?

³⁶ Cfr. Sraieb 1987.

³⁷ Mohamed Bhar, intervista con l’autrice, Tunisi, 20/10/2018. Bhar vive stabilmente in Francia dal 1999.

Questa domanda, che si ripete nel ritornello, mette in discussione il principio cardine su cui è fondata la Repubblica tunisina: l'indipendenza.

In questa contro-narrazione della storia del paese, l'indipendenza è stata conquistata con il sangue dei fellaga e poi tradita dall'élite bourguibista, vassallo delle potenze imperialiste e coloniali. La canzone prosegue su questo tema:

ايه بلادي ضاعت
ايه بلادي تباعت
ايه اللي خا نوها
ايه راحوباعوها
قالو الإستعمار من ستة وخمسين قالو
سَيِّبَ لينا الدار وصبحنا حرين قالو
جينا لباب الدار نلقوها ثعابين

Ah, paese mio perduto
Ah, paese mio venduto
Ah, quelli che ti hanno tradito
Ah, sono andati a venderti
Dissero: il colonialismo è finito nel Cinquantasei, dissero
Lasciarono casa nostra e diventammo liberi, dissero
Arrivammo alla porta e trovammo serpenti

Parole durissime contro il nuovo regime, che si sostituisce all'occupante francese ma che ne perpetua l'oppressione, tradendo il sangue di chi ha combattuto per la patria ed espropriando il popolo dei propri beni e delle proprie risorse. Ma il ricordo delle lotte tradite, la commemorazione dei martiri, il lamento per la sofferenza causata da ingiustizia, corruzione e oppressione, sono seguite da una strofa finale che fa appello alla mobilitazione e alla lotta:

لازم يا رفاق الاستقلال يتم
وضبابة ع الشمس نغسلها بادم
للحرية اشواط كي تسري وتعم
تَهْدِي للنضال والنضال لازم

È dovere, compagni, portare a compimento l'indipendenza
E lavare via la nebbia dal sole col sangue
Per far avanzare la libertà, che quando arriva permea ogni cosa
Ci guida verso la lotta e la lotta è un dovere

Una lotta che in questo caso è la continuazione stessa dell'indipendenza, reputata incompleta e tradita. Molto più che un generico e vago appello alla giustizia sociale o alla libertà, la rievocazione di questa storia subalterna mette in discussione i fondamenti e la legittimità stessa del regime postcoloniale; il che spiega la particolare censura che avrebbe subito questa canzone.

Se non sempre la *chanson engagée* tunisina ha a che vedere con i ritmi e il linguaggio della poesia popolare, l'auto-proclamata affiliazione a questa tradizione, a questo patrimonio, come esso viene spesso identificato, esprime una chiara e consapevole volontà, da parte degli artisti impegnati tunisini, di immettersi in una catena di pratiche artistico-culturali resistenziali e contestatarie, e allo stesso tempo patriottiche. I poeti popolari avrebbero infatti preservato la memoria della lotta anticoloniale, in particolare quella delle tribù del Sud e delle steppe tunisine, memoria che non figurava, se non marginalmente, nel racconto ufficiale destouriano della liberazione nazionale. Rintracciando le proprie radici nei canti anticoloniali di un Sud che ha valorosamente combattuto gli occupanti, e che poi è stato relegato ai margini della narrazione nazionalista, depredato delle sue risorse naturali, denigrato culturalmente e socialmente, questa nuova generazione di oppositori politici si riappropria della storia degli "oppressi" della nazione e ne rivendica le lotte.

L'identificazione dei giovani militanti di sinistra con i combattenti anticoloniali è evidente soprattutto per coloro provenienti dalle regioni interne e meridionali del paese, ancora segnate dallo stigma dell'"arretratezza" sociale e culturale. E al pari dei fellaga e dei youssefisti a cavallo dell'indipendenza, questi nuovi oppositori del regime bourguibista sono accusati di essere traditori della patria, sabotatori dell'ordine stabilito, una minaccia per la sicurezza e l'unità della nazione,³⁸ e in contraddizione con i valori modernisti e liberali della *tunisianité*.³⁹

Eppure, come si vedrà in seguito, l'amore per "la Verde" pervade i versi di questi giovani artisti-militanti, che si propongono come i veri patrioti, eredi e continuatori di un più autentico e giusto nazionalismo, un "nazionalismo postcoloniale" i cui portavoce "dispiegavano rivendicazioni anti-

³⁸ Come si evince ad esempio nei documenti relativi agli anni delle contestazioni gauchiste: "complotto contro la sicurezza dello Stato" fu l'accusa fatta ai militanti protagonisti delle contestazioni studentesche del marzo 1968. G.E.A.S.T., "Procès de Tunis: procès d'opinion." *Perspectives Tunisiennes -brochure*, N. 3-spécial, 7/9/1968.

³⁹ Bras 2004; Rigg 2025.

imperialiste che un tempo erano state destinate allo Stato francese, convertendole e reindirizzandole”⁴⁰ verso i nuovi leader nazionali.

LA NAZIONE TRADITA

La canzone impegnata tunisina è una canzone fortemente patriottica. Sono pressoché onnipresenti i richiami alla patria tunisina attraverso il ricorso alla simbologia nazionale o attraverso i riferimenti puntuali a luoghi e a elementi naturali e culturali tipici del territorio. Ma il nazionalismo espresso in questi brani non è mai celebrativo, esso non è esaltazione acritica della nazione. Il sentimento patriottico è piuttosto espressione delle aspirazioni –ancora negate e represses— del popolo tunisino. Esso è mirato a individuare le falle e la corruzione del sistema dello Stato-nazione, a svelare l'ipocrisia della narrazione ufficiale dell'unità nazionale e dell'indipendenza. Esso è inoltre subordinato alla solidarietà di classe: sono le classi popolari, operaie e contadine, il motore del cambiamento, chiamate a costruire un paese nuovo. È, ancora, il nazionalismo degli oppressi e dei perseguitati a causa delle proprie opinioni, dei militanti arrestati, dei prigionieri politici.

Questa tematica si presenta, variamente articolata, in molte canzoni di gruppi con tendenze ideologiche diverse. Si presentano qui due testi rappresentativi di questo filone. Si tratta di due poesie in arabo classico che hanno una genesi slegata dalla canzone e che vengono musicate solo in un secondo momento: “*Aqsamtu ‘alā intiṣār al-shams*” di Mokhtar Laghmani (Mukhtār al-Laghmanī), e “*Nuḥibbu al-bilād*” di Mohamed Sghaier Awlad Ahmad (Muḥammad Ṣughayyīr Awlād Aḥmad).

Mokhtar Laghmani, poeta impegnato del Sud tunisino, nasce a Zarat, nel governatorato di Gabes, nel 1952. È nipote del più noto poeta destouriano Ahmad Laghmani (Zarat 1923-Tunisi 2015).⁴¹ Mokhtar Laghmani muore giovanissimo, nel 1977, per una malattia cronica. Nel 1978 viene pubblicata la sua raccolta postuma di poesie dal titolo *Aqsamtu ‘alā intiṣār al-shams* (Ho giurato sulla vittoria del sole). I versi di Laghmani saranno di ispirazione per diversi interpreti della canzone impegnata tunisina. Al titolo di una delle sue poesie, “*Aḥzān al-ḥamā’im al-bīḍ*” (Le tristezze delle colombe bianche), è ispirato il nome del gruppo al-Hamā’im al-Bīḍ, che ne mettono in musica i versi. La poesia “*Aqsamtu ‘alā intiṣār al-shams*” (*App. 34*) è invece messa in musica e interpretata da Mohamed Bhar e dal gruppo al-Karāma.

⁴⁰ Hendrickson 2022: p. 16

⁴¹ Skarzynska-Bochenska 1984.

Al centro di questa poesia, composta in una lingua letteraria evocativa e al tempo stesso diretta, vi è il sole. Simbolo di rinascita, di emancipazione e di riscossa, il sole dell'oggi è però qui presentato dal poeta come "pallido" (*muṣfarratun*), "fiacco e appesantito dal sonno" (*al-dhābilatu al-muthqalatu bi-l-nawm*), "timido" (*khajlā*), "piegato dall'oppressione" (*tanḥanī li-l-qahr*); esso è "ancora oggi sconfitto" (*tanḥazim ḥattā hadhā al-yawm*), dichiara Laghmani, certo alludendo a un presente descritto come un "crepuscolo" (*al-shafaqu*), in cui la volontà del popolo non si è compiuta, in cui le aspettative di una generazione sono state tradite. Ma Laghmani crede fermamente in un domani migliore, in cui trionferà la giustizia, e in cui il sole risorgerà vittorioso e illuminerà il futuro del popolo. Non è un'immagine idealizzata e solenne di popolo ad essere qui decantata; è bensì il popolo tunisino della storia minore, le sue masse proletarie e contadine, le sue manifestazioni reali e quotidiane, ad essere destinatarie del "giuramento" del poeta, del suo ottimismo della volontà.

أقسمت بالبدلات الزرقاء
 مسوّدّة بالمازوط والصدید
 [...]
 أقسمت بالسنايل
 [...]
 أقسمت بزيتون الساحل
 بتمر الجريد
 أقسمت بالشتاء في جندوبة
 بالصيف في مدنين
 أقسمت بالعمال والفلاحين
 أقسمت بالمازقري وبالنازحين
 أقسمت بالجبل الأحمر والملاسين

Ho giurato sulle tute blu
 Annerite dal catrame e dalla ruggine
 [...]
 Ho giurato sulle spighe di grano
 [...]
 Ho giurato sugli ulivi del Sahel
 Sui datteri del Jerid
 Ho giurato sull'inverno di Jendouba
 E sull'estate di Medenine
 Ho giurato sugli operai e sui contadini

Ho giurato sugli stranieri e sugli emigranti
Ho giurato su Jbel Ahmar e su Malassine

Da Nord a Sud, una geografia della protesta si configura in questo poema (si tornerà ancora e più approfonditamente sul tema delle disuguaglianze territoriali nel prossimo capitolo). Una geografia popolata da operai e contadini, che si estende dalle campagne ai deserti, dai monti ai quartieri popolari (gli agglomerati spontanei della capitale, Jbal Ahmar e Malassine), dove trovano dimora stranieri (*al-māzgrī*, calco del francese *les immigrés*) e i migranti interni (*al-nāzihīn*) provenienti dalle regioni più povere del paese. L'intero popolo tunisino è qui rappresentato e chiamato a farsi testimone dell'imminente vittoria del sole, che

يشرق وجهها ذات صباح بدم جديد
تملأنا أملاً
وتملاً قلوب الأشقياء والعبيد!

Risorgerà una mattina con sangue nuovo
Ci riempirà di speranza
E riempirà i cuori dei miserabili e degli schiavi

Anche un poeta impegnato di fama nazionale come Mohamed Sghaier Awlad Ahmad (Sidi Bouzid 1955 – Tunisi 2016) ha contribuito alla scena della canzone impegnata. Poeta dissidente, secondo Omri il poeta che ha avuto più riconoscimenti in Tunisia dopo Abu al-Qasim al-Shabbi,⁴² Ahmad ha dato voce alle lotte della Tunisia contemporanea, dalla fine degli anni Settanta fino alla rivoluzione del 2011. Il poeta di Sidi Bouzid è stato una figura di spicco del panorama intellettuale e culturale del paese, acclamato dalle forze progressiste e laiche, odiato dai conservatori e dai religiosi che erano bersaglio dei versi taglienti e degli articoli pubblicati in varie riviste nazionali. Censurato, imprigionato dal regime bourguibista per il suo poema “L'inno dei sei giorni” del 1984, in cui celebrava le rivolte del pane, Ahmad fu tra coloro che credette al cambiamento promesso da Ben Ali nel 1987, e nel 1993 divenne direttore della Casa della poesia, un importante ente culturale nazionale; un idillio, quello con il regime benalista, che però ebbe vita breve.⁴³

La sua poesia “Nuḥibbu al-bilād” (“Amiamo il paese” – *App.* 2) è molto nota nel paese. Scritta nel 1988,⁴⁴ la sua popolarità è stata accresciuta dal

⁴² Omri 2012.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Id.: p. 161.

liutista e cantante Hedi Guella che la mise in musica. Essa è una dichiarazione d'amore verso il proprio paese, ostentato sin dal titolo e dai primi versi:

نحب البلاد
 كما لا يحبّ البلاد أحد
 صباحا مساء
 وقبل الصباح
 وبعد المساء
 ويوم الأحد

Amiamo il paese
 Come nessun altro ama il paese
 La mattina, la sera
 E prima della mattina
 E dopo la sera
 E la domenica

Eppure, è un amore sofferto, tradito e battuto quello espresso dal poeta, che si fa portaparola di un popolo che non viene riconosciuto come tale, di un popolo che viene scacciato e oppresso, il popolo dei militanti e dei martiri:

ولو قتلون
 كما قتلونا
 ولو شردونا
 كما شردونا
 لعدنا غزاة لهذا البلد

E se ci uccidessero
 Come ci uccisero
 E se ci scacciassero
 Come ci scacciarono
 Noi torneremmo a invadere questo paese

Anche qui tuttavia, a chiudere la poesia è l'ottimismo, la promessa di un giorno nuovo in cui ritornerà il martire a proclamare la pace e la vittoria del suo popolo.

3.3. Parigi, '68 globale e terzomondismo

Come si è visto in precedenza, molti dei pionieri e dei primi attivisti che hanno favorito l'emergere della canzone impegnata tunisina hanno esperito l'effervescenza politica e culturale del lungo '68 in uno dei suoi principali snodi, Parigi. Se i musicisti e i poeti impegnati degli anni Settanta-Ottanta, figli del processo di arabizzazione linguistica e culturale in corso in Tunisia, rivendicano l'eredità della tradizione della poesia araba e della poesia popolare, essi sono al tempo stesso fratelli minori di gauchisti cosmopoliti che hanno familiarità sia con il patrimonio culturale arabofono che con quello europeo. Come ricorda Ammar Gasmi, flautista degli al-Ḥamā'im al-Bīd, "sono soprattutto gli studenti tunisini a Parigi, gli studenti della Sorbona. Sono loro che hanno cominciato. Sono loro che ci hanno fatto ascoltare Sheikh Imam, Sayyed Darwish, eccetera."⁴⁵ Questi attivisti e artisti entrano in contatto con il pensiero marxista e radicale europeo e con quello terzomondista; sono affascinati dalla *chanson-à-texte* francese, ma anche dalle nuove sonorità che arrivavano da oltre oceano.

I tunisini che si trovavano in Francia nel maggio 1968 non erano certo estranei alle contestazioni studentesche e operaie, che già avevano investito la madrepatria in quegli stessi anni:⁴⁶ in particolare, studenti e gauchisti si erano mobilitati nel 1967 per protestare contro l'imperialismo americano e il sionismo; e nel marzo 1968 avevano occupato l'università per chiedere la liberazione dei compagni arrestati. Ma lo sconvolgimento sociale e culturale che stava avvenendo in Francia, le nuove e rivoluzionarie tendenze artistiche, culturali e intellettuali, ebbero sicuramente un forte impatto nei giovani espatriati. Nelle università francesi, gli studenti tunisini si trovavano a contatto con i coetanei e colleghi europei ma anche arabi e africani, vie d'accesso ad un vasto ventaglio di musiche, arti e idee del mondo.

Hechmi Ben Fraj (Hashmī Bin Frāj), "anziano" del movimento gauchista tunisino, anch'egli ritrovatosi a Parigi nel 1968 come ingegnere del suono all'università di Vincenne, ricorda come per tutti gli anni Sessanta la maggior parte degli studenti tunisini partiva per l'Europa (l'Università di Tunisi viene istituita nel 1960); essi erano quindi "più orientati verso la cultura francese, impregnati da Brel, Brassens, Ferré, Ferrat".⁴⁷ I nomi degli *chansonniers* francesi e belgi ricorrono spessissimo nelle

⁴⁵ Ammar Gasmi, intervista con l'autrice, Tunisi, 14/3/2019.

⁴⁶ Cfr. Hendrickson 2012; Hendrickson 2022; Abdessamad 2019.

⁴⁷ Hechmi Ben Fraj, intervista con l'autrice, Tunisi, 13/11/2018.

testimonianze di musicisti e attivisti tunisini. Essi sono presi a modello per aver apportato una nuova sensibilità alla canzone autoriale, per aver saputo parlare di temi sociali, e anche di amore e di sentimenti, ma con una poetica nuova, alternativa, e per l'appunto impegnata.

Ali Saidane è un poeta, musicista, uomo di teatro, e fine conoscitore della cultura popolare tunisina. Egli è tra i fondatori, a metà degli anni Settanta, del primo gruppo di canzone impegnata in Tunisia, gli Imāzighen. Membro di una generazione leggermente più anziana della maggior parte dei componenti di questa scena musicale (nasce nel 1944), Saidane ricorda i suoi primissimi passi nel mondo della musica, all'interno delle band scolastiche e liceali: il periodo della sua adolescenza corrispondeva all'incirca con “il debutto delle musiche che hanno cambiato il mondo” e che hanno “contribuito alla nostra presa di coscienza [éveil]”. Continua:

Apprendevamo la musica classica [araba], lo stile andaluso, ma allo stesso tempo ascoltavamo queste nuove musiche provenienti da Occidente. Ascoltavamo questi nuovi musicisti-interpreti... era qualcosa di nuovo, niente a che vedere con ciò che ascoltavamo [prima], ci interessava molto. Scoprivamo Brassens, Brel, i nuovi parolieri, ma anche la musica americana.⁴⁸

Saidane si iscrive alla Sorbona nel 1967: “e poi ci fu il '68... come se il maggio '68 mi stesse aspettando!”. Da qui, egli può facilmente assistere ai grandi eventi e festival di musica europei e ascoltare i grandi artisti di fama internazionale. Ma parallelamente alle trasformazioni e alle innovazioni artistiche e culturali, gli anni Sessanta sono anche gli anni di grandi rivoluzioni e stravolgimenti politici destinati a trasformare il mondo; e Parigi è uno dei principali snodi globali di correnti ideologiche e intellettuali nuove e rivoluzionarie provenienti dai due emisferi.

Era interessante vivere questo periodo, gli anni Sessanta: la guerra dei Sei Giorni, la guerra del Vietnam, i movimenti di liberazione nazionale, l'emergenza del Castrismo a Cuba. E noi avevamo una sorta di predisposizione al pensiero di sinistra... a questa nebulosa... questo insieme di punti che erano un po' nella cultura, nella poesia, nel teatro, nella politica, negli ideali...⁴⁹

È da questa “nebulosa” che secondo Saidane emergono a poco a poco una canzone e una musica nuove.

⁴⁸ Ali Saidane, intervista con l'autrice, Tunisi, 6/3/2019.

⁴⁹ Ibid.

Per la nostra età, per i nostri vent'anni, era una cosa molto gratificante, riempiva dentro [...], è un posizionamento individuale, e nel collettivo, e nel mondo. E la canzone impegnata, la nuova canzone, per intenderci, viene in linea di massima da una risposta ad uno stato di insoddisfazione per le musiche dominanti, per le musiche egemoniche, per le musiche che passano alla radio, e ciò non è cosa esclusiva al mondo arabo, o al Maghreb, è cosa comune anche al mondo occidentale.⁵⁰

Per Saidane, la musica impegnata è quindi fenomeno distintivo della gioventù della fine degli anni Sessanta in tutto il mondo,

una gioventù che non aveva niente a che fare con quella precedente, che aveva altre preoccupazioni. Molti di essi erano provenienti dalle classi operaie, i genitori lavoravano nelle miniere o nelle fabbriche, o erano contadini, e loro hanno avuto la possibilità di istruirsi, arrivando talvolta all'università, e hanno trovato nuovi modi di esprimersi, con nuove forme di musica.⁵¹

Ma mentre nei paesi occidentali questa musica diventava presto “popolare” –ovvero conosciuta e apprezzata dal grande pubblico, trasmessa in radio, e largamente commercializzata— nei paesi arabi, secondo Saidane, “l'ascolto della gente restava prigioniero del canto antico, mentre il nuovo veniva isolato.”⁵² Mentre in Occidente giovani cantautori e band ribelli, portatori di un messaggio di cambiamento, spesso apertamente politico, come Bob Dylan, Joan Baez, i Beatles, spopolavano e arrivavano in testa alle classifiche radiofoniche e di vendite, nel Maghreb e in Medio Oriente, la canzone impegnata e la musica alternativa rimanevano, secondo Saidane, generalmente minoritarie, marginali, confinate all'ascolto di un'élite culturale.

Le sonorità nuove provenienti da Occidente arrivavano anche in Tunisia, seppure in modo meno massiccio che in Europa. Ciò avveniva principalmente grazie al lavoro di poche radio e alle audiocassette che attraversavano i confini nazionali. E, per i più fortunati, anche grazie ai grandi festival che ospitavano le star della musica internazionale, comprese quelle che si impegnavano a trasmettere un messaggio di lotta e cambiamento sociale. I festival dedicati alla musica (ma anche al teatro, alla danza, al cinema) vennero istituiti già nei primi anni dell'indipendenza: Carthage, Hammamet, Tabarka, erano e sono tuttora mete importanti per gli amanti della musica, dal jazz, al rock, alla world music.

⁵⁰ Ali Saidane, intervista con l'autrice, Tunisi, 6/3/2019.

⁵¹ Ali Saidane, intervista con l'autrice, Tunisi, 19/6/2018.

⁵² Ibid.

Per molti musicisti impegnati tunisini assistere a questi grandi festival internazionali rappresentò una tappa importante della propria formazione artistica e culturale. Mostafa Mouelhi Ayari, chitarrista del gruppo del Kef, Awlād Bū Makhlūf, ricorda il Jazz Festival di Tabarka dell'estate 1976 come un momento di scoperta della musica del mondo, e un evento decisivo del suo percorso musicale.

Avevamo la fortuna di abitare non lontano da Tabarka. La località di mare più vicina al Kef è Tabarka, quindi passavamo lì le nostre vacanze. Lì abbiamo incontrato persone come Joan Baez, Paco Ibanez [...] Negli anni Settanta. La cosa meravigliosa è che erano grandi artisti ma estremamente semplici. Ci sedevamo in un caffè, e suonavamo insieme. Abbiamo incontrato Myriam Makeba. Avevo una chitarra, ma non ero un musicista, solo un amatore.⁵³

I concerti di questi grandi artisti avvicinarono Ayari e i suoi compagni del Kef alla musica rock, e li invogliarono a formare una band.

I festival internazionali che si svolgevano nel paese aprivano una breccia non solo nel panorama musicale occidentale, ma anche, significativamente, sulle esperienze che arrivavano da ciò che andava costituendosi all'epoca come "Terzo Mondo". Se infatti i mercati nord-occidentali seppero sfruttare più di ogni altro il cambiamento trasportato dal vento delle contestazioni giovanili degli anni Sessanta e Settanta, facendo di cantautori ribelli delle vere e proprie icone pop, l'eco delle musiche di protesta arrivava anche da altre parti del mondo. L'America Latina e i Caraibi in particolare offrivano potenti modelli di estetica rivoluzionaria, fortemente anti-imperialista, anti-capitalista e anti-autoritaria: su tutti il giamaicano Bob Marley, e i cileni Victor Jara e il gruppo Inti-Illimani, perseguitati dal regime dittatoriale di Pinochet. Ma anche l'Africa e il Medio Oriente esportavano a Cartagine modelli artistici alternativi, che rappresentavano un modello di attivismo artistico ancora più stimolante e incoraggiante.

Nel primo decennio del periodo postcoloniale diversi gruppi di sinistra radicale, facenti parte della Nuova Sinistra Araba, erano emersi nei vari paesi arabi. La dottrina del terzomondismo fu abbracciata da queste nuove correnti di sinistra che mettevano in discussione lo stalinismo dell'URSS e che guardavano ai modelli rivoluzionari di liberazione e sviluppo dei paesi del Terzo Mondo, da Cuba al Vietnam, dalla Cina all'Algeria.⁵⁴ La lotta armata popolare dei movimenti di liberazione palestinesi,

⁵³ Mostafa Mouelhi Ayari, intervista con l'autrice, Tunisi, 24/10/2018.

⁵⁴ Cfr. Guirguis 2020.

emersi in seguito alla sconfitta araba del 1967 e alla disillusione nei confronti del nasserismo, si immetteva anch'essa nell'orizzonte globale del rivoluzionarismo internazionalista, diventando modello, fonte di ispirazione e causa comune dei movimenti di contestazione dentro e fuori il mondo arabo.⁵⁵

La canzone impegnata tunisina conosce il suo massimo sviluppo negli anni Ottanta, in una fase in cui il terzomondismo aveva lasciato spazio ad un interesse più marcato verso la specificità nazionale (araba, tunisina). Malgrado ciò, l'internazionalismo era ancora parte dell'orizzonte politico e ideologico della sinistra tunisina, e aveva lasciato alcune tracce nella produzione poetica e musicale di quegli anni. Una di queste è la canzone dedicata al rivoluzionario più famoso e popolare del mondo, Che Guevara: "Gifārā āt" ("Guevara è arrivato" – *App.* 27), degli al-Baḥṭh al-Mūsīqī. Il gruppo di Gabes si era ispirato alla canzone ben più nota di Sheikh Imam, "Gifārā māt" (Guevara è morto) composta all'indomani dell'assassinio del combattente argentino, nel 1967. La canzone degli al-Baḥṭh al-Mūsīqī esalta l'eroe della rivoluzione cubana, che non era morto invano, poiché le sue gesta avevano lasciato una traccia indelebile nei cuori di tutti popoli in lotta.

Nell'orizzonte ideologico della canzone impegnata tunisina la resistenza palestinese resta comunque il principale modello di liberazione ed emancipazione dei popoli oppressi. Si è già parlato della canzone "Law al-nadā dam'ā skība" ("Se la rugiada è una lacrima versata" – *App.* 25, §2.5) che traccia un parallelismo tra le rivendicazioni del popolo della "Verde" (la Tunisia), la resistenza palestinese, e la lotta anticoloniale algerina, suggerendo l'idea che la battaglia per la reale emancipazione dal giogo coloniale sia ancora un fattore che accomuna i popoli arabi.

مليون خضرا اليوم تعيش
تحت السياط ما تتحنش
احنا سندها
وإيدنا في إيدها
نرجع الأرض السلبية

Un milione di Verdi oggi vive
Sotto la frusta e non si inchina
Le sosteniamo
E mano nella mano

⁵⁵ Cfr. Haugbolle 2017; Haugbolle – Elling 2024.

Ci riprendiamo la terra sottratta

Come si è già evidenziato in precedenza, questo brano celebra due combattenti donne protagoniste delle lotte anticoloniali nei loro paesi: Jamila Bouhired, del Fronte di Liberazione Nazionale Algerino, e Dalal Al-Maghribi. Quest'ultima, militante di al-Fatḥ, morì in un'operazione militare che prevedeva il sequestro di un autobus israeliano e che finì in un massacro, con numerose vittime anche tra i civili.⁵⁶ La lotta armata palestinese iniziava infatti a fare uso, sin dagli anni Settanta, di attentati, sequestri e dirottamenti aerei, anche al di fuori dei confini dello Stato israeliano. L'immagine del *fidā'ī* si fa spazio sulla stampa internazionale, simbolo di terrore per alcuni, simbolo di liberazione per altri.

La solidarietà verso il popolo palestinese non proveniva esclusivamente dagli altri paesi arabi e/o musulmani, i quali ne facevano una questione identitaria, religiosa, o nazionale; la resistenza palestinese riceveva anche il sostegno delle sinistre di vari paesi del mondo, sia istituzionali che di stampo rivoluzionario. Questa solidarietà internazionale viene celebrata in modo esemplare in "Ūkāmūtū" ("Okamoto" – *App.* 37), un brano in arabo classico del poeta e militante Mokhtar Laghmani messo in musica da Hamadi Lajimi e portata in scena dagli al-Hamā'im al-Bīd. La canzone inneggia a Kozo Okamoto (1947), militante dell'Armata Rossa Giapponese, un gruppo comunista e anti-imperialista giapponese che si rese protagonista dell'attentato all'aeroporto di Lod, a Tel Aviv, nel 1972. L'attentato provocò ventiquattro morti e una settantina di feriti. Se per la stampa israeliana e occidentale questo evento era espressione di un nuovo e feroce terrorismo globale,⁵⁷ la storia di Okamoto venne accolta come quella di un eroe nelle fila della sinistra radicale tunisina.

أحبّك يا أوكاموتو
 أحبّك يا أخي الإنسان
 ولست أخي في الدّين
 و لست بقارئ القرآن
 [...]
 فحين حبول البركان
 تذوب جميع الأجناس

⁵⁶ Sulla stampa internazionale fu ricordato come il "Massacro della strada costiera, *Human Rights Watch* 2010.

⁵⁷ *BBC News* 2000.

و تسقط كلّ الأديان
سقطت كلّ التّيجان
[...]
و مازال الإنسان

Ti amo Okamoto!
Ti amo fratello dell'Essere umano
Non sei fratello nella religione
E non hai letto il Corano
[...]
Ma quando il vulcano esplode
Fonde tutte le nazionalità
Fa tacere tutte le religioni
Dissolve tutti i regni
[...]
E non resta che l'Essere umano

In un saggio dell'epoca (1976), l'autrice Steinhoff, dopo aver intervistato il militante giapponese, afferma che “il massacro all'aeroporto di Lod ha rivelato, più che ogni altro esempio recente, la portata globale del terrorismo contemporaneo [...] Egli ha detto di essere stato mosso da un desiderio ben più globale di partecipare alla rivoluzione nel mondo”.⁵⁸ Questo “desiderio globale” emerge in effetti anche dai versi di Laghmani; qui però esso è espressione di un nuovo umanesimo internazionalista, che aveva spinto il militante a rischiare la propria vita (Okamoto sopravviverà all'attentato, dopo il quale sconterà tredici anni di carcere) per un'ideale che andava al di là dell'appartenenza religiosa, etnica o nazionale. La lotta palestinese diventava causa globale che trascendeva i confini nazionali e scavalcava ogni questione identitaria, per mettere al centro le aspirazioni di libertà di ogni essere umano.

3.4. *La Naksa, Sheikh Imam e la canzone impegnata araba*

Se è vero, come afferma Saidane, che il panorama musicale ufficiale del mondo arabo è rimasto fino a tempi recenti tenacemente legato alla tradizione “classica” e agli anni d'oro della musica araba (su tutti Umm Kulthoum e Abd al-Wahab, e in Tunisia Hedi Jouini o Ali Riahi), è pur vero che voci alternative e di protesta sono emerse anche su quest'altro lato del Mediterraneo. A partire dalla fine degli anni Sessanta si è assistito, nel

⁵⁸ Steinhoff 1976: p. 830.

mondo arabo, a dei veri e propri fenomeni musicali che hanno saputo conquistare le masse facendosi al tempo stesso interpreti di sonorità nuove e sperimentali, e promotori di un messaggio politico fortemente contestatario. Ed è soprattutto il loro esempio che ha incoraggiato i giovani tunisini a creare un proprio, originale, repertorio di canzone impegnata, e a credere che poteva esistere, anche nei paesi arabi schiacciati da regimi autoritari, una canzone realmente alternativa e di protesta.

(CONTRO)CULTURA DELLA SCONFITTA

Se c'è un evento nella storia contemporanea che ha segnato la storia della canzone di protesta nel mondo arabo, quello è senza dubbio la Naksa. Secondo l'etnomusicologo David A. McDonald, "culturalmente la Naksa ha messo fine in modo schiacciante all'orgoglio collettivo e alla cieca retorica del nazionalismo arabo propagata dal panorama mediatico egiziano".⁵⁹ Ciò non vuol certo dire che il canto politico, rivoluzionario o contestatario sia una novità degli anni Sessanta. Si è già parlato in precedenza dei canti popolari anticoloniali, o dei canti di propaganda nazionalista. In particolare, la liberazione della Palestina e l'antisionismo furono, a seguito della Nakba, la "catastrofe" del 1948, ispirazione e motivo di una vasta produzione culturale volta a mobilitare e suscitare la solidarietà dei popoli arabi nei confronti dei loro fratelli palestinesi. Ma

mentre le canzoni in sostegno della liberazione palestinese a fine anni Cinquanta e inizi anni Sessanta esprimevano la fiducia nella rivoluzione nasseriana, le canzoni del post-1967 esprimevano, da una parte, la disperazione per la sconfitta, dall'altra, la speranza nel movimento di guerriglia palestinese che stava allora emergendo.⁶⁰

Guerriglia che si faceva avanguardia di una lotta prettamente palestinese (e non più araba), nazionale e popolare.⁶¹ La produzione del primo periodo è rappresentata quindi da canzoni celebrative nei confronti dei regimi arabi, in particolare di quello egiziano, interpretate dalle star della musica araba moderna, come Umm Kulthoum, Abd al-Wahab e Farid al-Atrash, accompagnate dalle grandi orchestre nazionali, espressione di una cultura ufficiale. Le canzoni rivoluzionarie successive sono invece espressioni contro-culturali, critiche nei confronti dell'ideologia dominante.

⁵⁹ McDonald 2013: p. 80, nel capitolo intitolato "*Al-Naksa and the Emergence of Political Song (1967-1987)*".

⁶⁰ Massad 2003: p. 21.

⁶¹ Cfr. Haugbolle 2017.

La sconfitta degli eserciti arabi, guidati dall'Egitto di Nasser, contro lo Stato di Israele nel 1967, rappresenta nella storiografia del Medio Oriente un evento cruciale, un momento di cesura che segna la fine del periodo del post-indipendenza. Esso coincide con l'avvio dello smantellamento delle politiche postcoloniali di stampo socialista e nazionalista e il riorientamento dell'economia dei paesi arabi verso il libero mercato. La Guerra dei Sei Giorni si risolve con l'occupazione da parte di Israele del Sinai, della Cisgiordania, delle alture del Golan siriane, e di Gerusalemme Est. La schiacciante vittoria israeliana e la conseguente seconda diaspora palestinese infrangono inesorabilmente il sogno del ritorno ai confini del pre-1948; il nasserismo cessa di essere il modello dominante per la liberazione del popolo palestinese, e un nazionalismo propriamente palestinese inizia ad emergere.

Oltre agli stravolgimenti geopolitici, la sconfitta degli eserciti arabi contro il nemico sionista, alleato degli Stati Uniti, mette in crisi il sistema di valori su cui erano fondati gli stati indipendenti del Nord Africa e del Medio Oriente, i cui regimi perseguivano una politica di sviluppo economico e sociale guidata dai principi del secolarismo e del modernismo sociale e culturale. L'ideologia modernista postcoloniale non aveva saputo far fronte alla potenza imperialista, si era mostrata impotente di fronte all'annosa questione palestinese e altrettanto incapace di mettere fine alle gravi diseguaglianze economiche e sociali. Questo finisce per generare una disillusione diffusa, che si trasforma, soprattutto in seno alle fasce più giovani delle popolazioni arabe, in un rinnovato sentimento identitario e religioso. La sconfitta del progetto panarabo costringe gli intellettuali arabi a rimettere al centro del dibattito l'identità arabo-islamica, le specificità nazionali, le questioni linguistiche e religiose, a ripensare al modo di conciliare "modernità" e "tradizione". Ma da questa crisi emerge anche una nuova sinistra araba, radicale e terzomondista, connessa ai movimenti del Sessantotto globale, che si esprime soprattutto attraverso le contestazioni e gli scioperi studenteschi e operai.⁶²

Alla fine degli anni Sessanta, il cambiamento sociologico operato dalle politiche postcoloniali è ormai evidente: lo sviluppo industriale ha accelerato il processo di urbanizzazione delle popolazioni rurali; cambia l'assetto demografico della popolazione studentesca, non più composta dalle sole élite urbane, ma anche da giovani provenienti dal proletariato urbano e rurale; i movimenti operai si arricchiscono di nuove generazioni più acculturate e politicizzate. Studenti, operai, sindacalisti, sono gli attori di un ciclo di proteste contro regimi diventati sempre più autoritari e il

⁶² Ibid.

cui consenso popolare va diminuendo: essi chiedono più giustizia sociale, più diritti economici, ma anche più libertà politiche, associative e di espressione.

Per il sociologo tunisino Abdelkader Zghal, la sconfitta del 1967 ha

sconvolto tutto il mondo arabo e ha indebolito la fiducia nelle ideologie cosiddette socialiste. Alla fine degli anni Sessanta, i capi di Stato dei paesi arabi hanno perso il loro carisma dell'inizio del decennio. Lo Stato non è più percepito come l'istituzione 'paterna' capace di assicurare 'l'avvenire dei suoi figli'.⁶³

Anche nel mondo arabo, come altrove in Occidente o nel Sud globale, “voci di dissenso” iniziano quindi ad alzarsi e ad indirizzarsi contro le “falle sistematiche nell'ideologia, nella società e nella cultura arabe” che la Guerra dei Sei Giorni in particolare aveva svelato.⁶⁴ È importante ricordare il ruolo fondamentale delle audio-cassette nella diffusione di canzoni, musiche, ma anche poesie e materiale di propaganda, di espressioni insomma non conformi ai canoni culturali prestabiliti, o apertamente ostili e critici nei confronti dei regimi. Sin dagli anni Settanta, questa nuova tecnologia di massa permetteva infatti di produrre materiale audio senza il bisogno di grandi risorse e mezzi, sfuggendo così al controllo e alla censura. La cassetta permise l'affermarsi sul mercato arabo di musiche “commerciali” e “popolari”, considerate volgari e scabrose, irrispettose non solo dei canoni estetici ma anche dei valori etici e religiosi; e al tempo stesso contribuì alla diffusione dentro e fuori i confini nazionali, di voci politiche contestatarie.⁶⁵ La più influente e significativa di queste voci è sicuramente quella del cantante e suonatore di oud cairota, Sheikh Imam Issa.

IL FENOMENO SHEIKH IMAM

In Egitto, tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta una serie di scioperi e manifestazioni sono lanciate dai movimenti studenteschi e operai al Cairo e nei centri urbani industriali. Le

⁶³ Zghal 1980: p. 60.

⁶⁴ McDonald 2013: p. 81.

⁶⁵ Per tutti questi motivi, secondo Armbrust l'audiocassetta "ha segnato l'inizio di una nuova era nella storia dei mass media in Egitto", Armbrust 2012: p. 35. Questo fenomeno non si limita alla canzone di protesta ma anche ad altri tipi di culture contestatarie e sottoculture. Si vedano anche Simon 2019; Khalafallah 1982; in particolare, sui sermoni registrati su audiocassetta contribuendo al diffondersi del discorso islamista in Egitto, si veda Hirschkind 2006.

rivendicazioni di tipo economico e politico si uniscono a una critica del regime militare, che era emersa nella sinistra a seguito della Guerra dei Sei Giorni. Ed è proprio questo evento che segna l'inizio del repertorio "rivoluzionario" di un duo egiziano composto da "un poeta dall'aspetto cencioso e un compositore-cantante dall'esile corporatura e dal sorriso malizioso";⁶⁶ un sodalizio artistico che diventerà, secondo Marilyn Booth, "un faro della cultura di opposizione nel mondo arabo".⁶⁷

Sheikh Imam (1919-1995) e Ahmad Fouad Negm (1929-2013) si incontrano per la prima volta nel 1962, al Cairo. Il primo è un ex-recitatore professionale di Corano cieco e suonatore di oud. Il secondo è un poeta originario della regione rurale del Delta, appena uscito di prigione per le sue attività sindacali. Entrambi fanno parte del sottoproletariato cairota e vivono ai margini della grande metropoli. Il duo fa irruzione sulla scena pubblica dopo la sconfitta del 1967, accompagnando le manifestazioni di protesta e celebrando l'alleanza di studenti e operai. Dopo la morte di Nasser, nel 1970, il duo continua a sostenere le lotte per i diritti politici e sociali del popolo egiziano, e il loro impegno sarà motivo di diversi arresti durante il regime di Sadat. Il carcere sarà il luogo di creazione di alcuni dei più celebri versi di Negm. Le canzoni di Imam e Negm sono bandite dalle televisioni e dalle radio egiziane. Le loro performance si tengono all'interno delle case di amici e compagni, e vengono registrate con strumentazioni amatoriali. Le cassette delle canzoni di Imam e Negm circolano tra gli studenti e gli attivisti del Cairo, e presto scavalcano i confini nazionali.

Sheikh Imam diventa presto un'icona della musica rivoluzionaria nella regione. Come afferma Joseph Massad, già nel 1968 una "canzone clandestina" del "famoso cantante dissidente egiziano Sheikh Imam 'Issa [...] divenne popolare nei campi profughi palestinesi, tra i guerriglieri palestinesi, e anche nei circoli dissidenti in Egitto e altrove nel mondo arabo", tanto che "quando il giovane Yasser Arafat visitò il Cairo nell'agosto del 1968, insistette per incontrare lo sheikh, che la cantò per lui."⁶⁸ Imam ha ispirato diverse generazioni di artisti impegnati nel mondo arabo, e continua a essere modello di cultura impegnata; il suo repertorio è stato reinterpretato nelle piazze delle primavere arabe,⁶⁹ e viene riproposto ancora oggi da attivisti, gruppi impegnati e club musicali. Ma i tunisini hanno più di una ragione per "vantarsi" del loro ruolo nella diffusione e celebrazione

⁶⁶ Booth 2006: p. 19.

⁶⁷ Booth 1985: p. 18-21.

⁶⁸ Massad 2003: p. 30. Si riferisce alla canzone "Yā Falastīniyye" (O Palestinesi).

⁶⁹ Valassopoulos - Said Mostafa, 2014.

del principale pioniere della canzone di protesta araba. Tanto che un regista egiziano ha dedicato al legame tra Sheikh Imam e la Tunisia un documentario prodotto da Al Jazeera nel 2018, intitolato *Imām Tūnis*,⁷⁰ in cui musicisti e militanti giovani e non più giovani raccontano la loro esperienza, diretta o indiretta, con il musicista e cantante egiziano, e ripercorrono la storia che lega in qualche modo il nome di Imam al piccolo paese nordafricano.

È a Parigi che i militanti tunisini ascoltano per la prima volta la voce rauca e ruvida di Sheikh Imam. Rientrando dall'Europa, gli attivisti portano con sé le cassette dello Sheikh e fanno circolare le registrazioni tra i liceali, gli studenti e i militanti più giovani, usando le sue canzoni come un vero e proprio strumento di educazione popolare. Come già illustrato nel §2.3, un ruolo fondamentale nella diffusione della voce di Sheikh Imam in Tunisia fu giocato da Hechmi Ben Fraj, membro di Perspectives e ingegnere del suono, che nel 1974 decide di recarsi al Cairo per registrare Sheikh Imam con una strumentazione professionale e dare maggiore dignità alla sua voce e alle parole del poeta Negm. L'album verrà pubblicato qualche anno più tardi dall'etichetta francese *Le chant du monde*, la quale si impegnava a dare voce alla musica di protesta proveniente da varie parti del mondo. Un enorme contributo alla diffusione delle canzoni di Sheikh Imam in Tunisia fu dato poi dal presentatore radiofonico Habib Belaid, che durante un soggiorno a Parigi si imbatté per caso nel disco prodotto dall'allora sconosciuto connazionale. Di ritorno a Tunisi, Belaid introdusse Sheikh Imam nel mondo radiofonico tunisino, in un programma interamente dedicato alla canzone impegnata nel mondo. Il programma di Belaid andava in onda su Radio Tunis Chaîne Internationale, la quale trasmetteva in quattro lingue (arabo, francese, inglese e italiano). Indirizzata a un pubblico piuttosto colto ed elitario, la radio godeva di una certa libertà, e il programma di Belaid non solo diede spazio a Sheikh Imam, Marcel Khalifa, Ziad Rahbani, e altri nomi della canzone impegnata araba, ma fu anche trampolino di lancio per i giovani gruppi musicali tunisini che andavano pian piano formandosi dal Nord al Sud del paese.

Sheikh Imam, più di ogni altro, diede coraggio e fornì un modello di artista impegnato, di voce radicale di dissenso, ai giovani di ogni parte del mondo arabo, i quali condividevano la disillusione nei confronti dei regimi postcoloniali, la diffidenza verso l'anti-sionismo e l'anti-imperialismo di facciata dei propri governanti, e una voglia di riscatto sociale. Le parole degli artisti intervistati rivelano meglio di ogni altra cosa la profondità con cui le canzoni di Imam-Negm entrarono nei cuori e nelle

⁷⁰ Diretto da Sharīf al-Mughāzi 2018.

menti di molti giovani tunisini, soprattutto liceali e universitari, spesso trasformando in modo radicale il loro approccio e la loro visione del ruolo stesso dell'arte, facendo emergere una consapevolezza nuova sulla realtà del loro paese, nutrendo aspirazioni e incitandoli ad essere essi stessi artefici di una canzone araba nuova e alternativa, che fosse sostenitrice e voce di un cambiamento sociale e politico. Amel Hamrouni, cantante impegnata, voce del gruppo di Gabes al-Baḥṭh al-Mūsīqī, ed ex-militante del PCOT, spiega che la scoperta di Sheikh Imam e Negm, all'età di 16 anni, fu

un vero shock culturale e intellettuale. A quell'epoca avevo capito che la canzone non è solo espressione di sentimenti personali, individualista. Avevo cominciato ad ascoltare la canzone classica francese, adoravo Ferrat, Brel [...] Quindi ho iniziato a pormi la questione, perché gli artisti arabi non cantano che testi che parlano d'amore, di sentimenti? [...] Allora ho cominciato a capire che nella nostra società arabo-musulmana ci si poneva dei limiti, si faceva dell'auto-censura senza saperlo. Quando ho ascoltato Sheikh Imam ho capito che pur nei nostri limiti, vi erano degli artisti impegnati per il loro popolo, ma di cui non ascoltavamo la voce. Era la censura, quelle persone venivano imprigionate, ovviamente non erano sui media, perché si tratta di regimi antidemocratici. Quindi mi ero fatta un'idea sbagliata, l'immagine del nostro paese non era quella che ci presentavano. C'erano delle persone che non conoscevamo e che facevano di tutto per difendere l'idea di un'espressione culturale e artistica altra. È da quel momento che mi sono detta che era possibile mettere il proprio talento al servizio di qualcosa d'altro rispetto a ciò che ascoltiamo ogni giorno. È da quel momento che mi sono detta: è questo il cammino che seguirò.⁷¹

Per Nebrass Chammam, anch'egli componente di al-Baḥṭh al-Mūsīqī ed ex-militante comunista, la specificità delle canzoni di Sheikh Imam sta soprattutto nel contenuto dei testi di Ahmad Fouad Negm, che egli definisce “il cervello e la dinamo di questa esperienza”.⁷² Tuttavia, nel repertorio del duo, testo, composizione musicale e interpretazione sono intimamente legati, poiché i due “erano sempre insieme e partecipavano a tutte le manifestazioni”.⁷³ Negm riusciva a trasmettere nei suoi versi un messaggio fortemente politico e contestatario, utilizzando il linguaggio del popolo, il vernacolo vivo, colorito e ironico dei quartieri popolari egiziani. L'innovazione di Sheikh Imam sta invece, secondo Chammam, “nell'aver

⁷¹ Amel Hamrouni, intervista con l'autrice, via Skype, 27/6/2018.

⁷² Nebrass Chammam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

⁷³ Ibid.

infranto le regole della musica orientale”, ad esempio utilizzando e mescolando diverse *maqāmāt* in una stessa canzone, usandole in modo non conforme, stravolgendo la regola per cui ad ogni *maqām* debba corrispondere un certo tipo di sentimento. D'altronde, è lo stesso Negm ad affermare che: “La musicalità della mia poesia cresceva mentre ascoltavo Sheikh Imam [...] Quando iniziò a mettere in musica le mie parole, il mio senso di responsabilità aumentò nettamente”.⁷⁴ Se è vero che il messaggio politico di una canzone è condensato nel testo, è pure vero che il profondo legame artistico e umano tra il poeta e il compositore-interprete fa sì che parole e melodia siano le une legate all'altra in modo indissolubile. Inoltre, è il processo creativo congiunto -poetico e musicale- dei due uomini, che

ha plasmato un'estetica politica particolarmente efficace in quel momento, straordinariamente potente [...] Non era solo il messaggio, piuttosto la particolare coerenza di linguaggio, immagini sonore, tecniche di esecuzione, ed elementi contestuali della performance –la messa in scena del messaggio cantato.⁷⁵

Imam e Negm sono stati i creatori di una canzone araba al tempo stesso militante, alternativa e popolare, ed è questa peculiarità che li ha resi modello artistico per eccellenza di cantanti e musicisti impegnati tunisini e arabi (cfr. §2.3 e §2.6). Le prime esibizioni degli al-Baḥṯ al-Mūsīqī, ad esempio, consistevano prevalentemente nella riproposizione delle canzoni del duo egiziano. Il gruppo di Gabes ha continuato e continua tuttora ad aprire i propri concerti con una canzone di Sheikh Imam, nonostante la creazione nel corso degli anni di un ampio repertorio originale.

Noi apparteniamo a questa scuola. [Sheikh Imam] era sempre in strada, ascoltava i venditori ambulanti, andava nei mercati per ascoltare le grida dei venditori, si ispirava da queste melodie della gente nella vita quotidiana. Non abbiamo mai pensato di avere successo.⁷⁶

Il ruolo di Belaid, di Ben Fraj, e degli altri attivisti politici e culturali che diffusero le canzoni di Sheikh Imam, fece sì che, nel 1984, quando l'artista egiziano si esibì per la prima volta in Tunisia, venne accolto da un pubblico di migliaia di sindacalisti, studenti, militanti che conoscevano a memoria le sue canzoni. La tournée, organizzata dall'UGTT, inizia da

⁷⁴ Testimonianza di Ahmad Fouad Negm raccolta in Booth 2009: p. 22.

⁷⁵ Id.: p. 20-21.

⁷⁶ Nebrass Chammam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

Tunisi, nel palazzetto sportivo di Menzah, conosciuto come Qobba, e prosegue in varie altre cittadine, dal Nord al Sud del paese, ospitata dai centri culturali e dalle sedi sindacali locali. I giovani musicisti impegnati tunisini hanno l'occasione di vedere dal vivo il loro principale mentore, e alcuni di essi hanno anche l'onore di salire sul palco e suonare con lo Sheikh. È il caso dei membri di al-Baḥṭh al-Mūsīqī che conservano e mostrano con orgoglio le fotografie di quell'indimenticabile evento. Durante il concerto, un giovane Nebrass Chammam accompagna con la voce Sheikh Imam e il percussionista egiziano Mohamed Ali.⁷⁷ L'ultimo pezzo interpretato dal trio è la celebre “Šayyed 'šūrak” (Innalza i tuoi palazzi), accompagnato dal coro di un pubblico in visibilio. Alla fine della canzone, Sheikh Imam posa il suo oud e si gode gli applausi e le grida degli spettatori che iniziano spontaneamente a intonare l'inno nazionale tunisino per intero, mentre gli organizzatori del concerto con il simbolo dell'UGTT sulla camicia, cercano di placare gli spettatori più agitati che salgono sul palco per abbracciare il loro idolo.

Ma in Tunisia Sheikh Imam non è simbolo esclusivo della sinistra. Anche i gruppi musicali vicini alla corrente islamista (cfr. §2.4) guardavano all'esperienza di Imam, apprezzavano il suo impegno e la sua sensibilità verso le classi popolari e gli emarginati, e prendevano a modello la sua voce che si scagliava contro l'ipocrisia e la corruzione dei regimi arabi. Nel febbraio 1989 Sheikh Imam ritorna infatti in Tunisia per una tournée, questa volta però invitato dall'UGTE, il sindacato studentesco vicino al Movimento della Tendenza Islamica. Si esibirà anche questa volta alla Qobba davanti a migliaia di spettatori, e in varie università della capitale, nei cui consigli di facoltà la presenza degli islamisti era all'epoca maggioritaria. Sheikh Imam accetta quindi l'invito di un'organizzazione palesemente islamista, nonostante egli non sarà mai, in Egitto, vicino alla Fratellanza Musulmana. Ma l'artista cairota non aveva una formazione ideologica socialista, a differenza del suo compagno Ahmad Fouad Negm, con il quale la collaborazione artistica si interruppe verso la metà degli anni Ottanta; egli aveva al contrario una formazione religiosa. Cieco sin dai primi mesi di vita, durante la sua infanzia Sheikh Imam aveva memorizzato il Corano nel *kuttāb* del suo villaggio natale, ed era poi stato inviato al Cairo per apprendere l'arte del *tajwīd*, la recitazione coranica, un “mestiere” che si confaceva alla sua disabilità.

Per Adel Thabti, ex-dirigente dell'UGTE e tra gli organizzatori della tournée del 1989, Sheikh Imam è “parte del patrimonio del movimento

⁷⁷ Il video completo del concerto era reperibile sul sito moultaka.net, oggi non più accessibile (ultimo accesso luglio 2021).

studentesco tunisino".⁷⁸ Chiheb Kacem, leader del gruppo 'Ushshāq al-Waṭan, di tendenza islamista, mi mostra una foto con Sheikh Imam, e la copia di un documento, firmato con l'anello che il cantante non vedente utilizzava come sigillo, che autorizzava il gruppo a utilizzare le sue canzoni. "Era nostro invitato, ed è stato a casa mia per tre giorni", racconta con orgoglio Kacem. "Tutte le band musicali impegnate tunisine lo amavano. La cosa buona di Sheikh Imam è che non apparteneva a nessun partito. La sinistra lo adora. Ma egli conosce a memoria tutto il Corano, ha una cultura musulmana."⁷⁹

Il messaggio di Sheikh Imam scavalcava così le barriere ideologiche che negli anni Ottanta contrapponevano violentemente movimenti politici impegnati ognuno in un progetto culturale che mirava a galvanizzare e mobilitare le masse per la propria causa politica.

LE ALTRE INFLUENZE ARTISTICHE DALLA REGIONE ARABA

Seppure unanimemente considerato il padre della canzone di protesta araba, Sheikh Imam non fu l'unico modello arabo a cui i cantanti e i gruppi impegnati tunisini si ispirarono per la produzione del loro repertorio musicale e canoro. Echi di proteste cantate arrivavano pure da Palestina, Libano, Marocco; le reti inter-arabe di militanza, oltre che la radio, le cassette, i festival, favorivano lo scambio e la diffusione non solo di informazioni e scritti politici, ma anche di canzoni e musiche nuove.

La lotta del popolo palestinese è stata sicuramente uno dei principali simboli e motori di resistenza all'imperialismo per i popoli arabi. La cultura e l'arte impegnata proveniente da questo paese sono quindi state tra le più influenti della regione. In Palestina, la Guerra dei Sei Giorni aveva significato l'espulsione dalle proprie case e dai propri villaggi di centinaia di migliaia di persone che ora si aggiungevano all'esodo provocato dalla Nakba del 1948. Gli abitanti dei campi profughi si moltiplicavano in Cisgiordania, così come nella monarchia hashemita giordana, nella Siria baathista, e nel piccolo e multi-etnico Libano. Una cultura radicalmente nuova si affermava in seno alla popolazione palestinese, che ormai sfiduciata dalla retorica panaraba sviluppa un nazionalismo indipendente e fa ricorso alla lotta armata, guidata dall'OLP (Organizzazione per la Liberazione della Palestina) e dal suo leader Yasser Arafat. L'estetica rivoluzionaria dei fedayin palestinesi, bardati di keffiyah e con in braccio un kalashnikov, affascina e suscita la solidarietà di giovani attivisti di tutto il

⁷⁸ Adel Thabti, intervista con l'autrice, Tunisi, 31/10/2018.

⁷⁹ Chiheb Kacem e Jalal Garsi, intervista con l'autrice, Tunisi, 15/11/201.

mondo arabo –e sono molti i tunisini che si recheranno nei campi profughi palestinesi per ricevere un addestramento militare dai guerriglieri palestinesi.⁸⁰ In effetti, la resistenza palestinese viene largamente mediatizzata: il partito Fatah, fazione principale dell'OLP,

istituisce un ampio progetto di media popolari (giornalismo, propaganda, poesia, musica, e altri media) per sollecitare il sostegno pubblico per i fedayin e legittimare la sua leadership nella lotta per la liberazione nazionale [...] Molte formazioni musicali, supportate direttamente dall'OLP, erano attive in questo periodo, e si esibivano per sostenere l'ideologia dell'OLP.⁸¹

Questa “nuova poetica della resistenza palestinese”⁸² ha influenzato profondamente e in modo duraturo l'arte, la cultura, e, in particolare la canzone impegnata araba e tunisina. La causa palestinese è un tema trasversale, condiviso e presente nei repertori di pressoché tutte le esperienze di canzone impegnata tunisina. Si approfondirà nel seguente paragrafo il modo in cui la questione palestinese si declina nella canzone impegnata tunisina, nei temi e in particolare nella riproposizione in chiave musicale di versi dei maggiori poeti palestinesi della resistenza. A livello di riferimenti nel campo della musica impegnata e popolare, nelle interviste viene a volte citato il *Firqat Aghānī al-‘Āshiqīn*, i cui membri, esiliati in Siria, si occupavano principalmente del revival del folklore e della tradizione palestinese, e il cui repertorio era composto di canzoni che combinavano poesia contemporanea (Mahmoud Darwish, Samih al-Qasim, Tawfiq Zayyad, Ahmad Qabour), e le melodie modernizzate della canzone nazionalistica *sha‘bī*.

Voci particolarmente importanti e famose, anch'esse fortemente impegnate nel sostegno alla causa del popolo palestinese, provenivano poi dal Libano, il quale subiva direttamente e tragicamente i conflitti arabo-israeliani, e che è stato per lungo tempo quartier generale della lotta armata palestinese. L'esperienza dei fratelli Rahbani e di Fayruz è esemplificativa in questo senso. Fayruz, star internazionale indiscussa, che si contende il titolo di cantante più popolare e celebre del panorama musicale arabofono con la sola Umm Kulthum, ha infatti strenuamente supportato la causa palestinese con la sua voce, accompagnata dalle musiche di Mansour e Asi Rahbani (quest'ultimo suo marito), compositori, musicisti, e a

⁸⁰ Alcune testimonianze di questo fenomeno si trovano in Ben Haj Yahia 2018; emergono altresì dalle interviste condotte dall'autrice.

⁸¹ McDonald 2013: p. 92.

⁸² Id.: p. 91.

volte autori dei testi. Nonostante il successo internazionale e la portata mainstream di Fayruz e Rahbani, il loro impegno artistico è riconosciuto e stimato nella scena della canzone impegnata tunisina. Oltre al messaggio politico delle loro canzoni, essi sono apprezzati e presi a modello per la qualità e la ricerca estetica delle loro composizioni musicali, che combinano abilmente strumentazioni, scale, melodie e ritmi occidentali, arabi, bizantini, creando uno stile del tutto originale e prettamente libanese.⁸³

Altra voce importante e influente del panorama musicale levantino è sicuramente quella di Marcel Khalifa (1950), uno dei principali rappresentanti della canzone impegnata araba, la cui carriera artistica è iniziata nella seconda metà degli anni Settanta, durante la guerra civile libanese. Lo stile di Khalifa, liutista, compositore, e cantante libanese, si distingue per l'utilizzo di strumenti propri della tradizione musicale araba, come lo oud e il qanun, e la mescolanza al tempo stesso di strutture melodiche arabe e occidentali.⁸⁴ Khalifa è particolarmente conosciuto per aver messo in musica e reso delle hit popolari diverse poesie di Mahmoud Darwish, tra cui la celeberrima "Ilā ummī" (A mia madre). Khalifa è conosciutissimo e molto apprezzato in Tunisia, paese che ha visitato numerose volte, e con i cui artisti e attivisti ha stretto negli anni legami amicali, artistici e politici. In particolare, Khalifa aveva contatti diretti con i comunisti tunisini essendo anch'egli all'epoca membro del Partito Comunista Libanese; un legame che facilitava la circolazione delle sue cassette tra gli studenti in Francia e in Tunisia.⁸⁵ In Tunisia, Khalifa è stato ospite di festival internazionali come Carthage e Hammamet già dalla seconda metà degli anni Settanta. Nel 1982 fu invitato al festival del giornale *al-Ṭarīq al-jadīd*, organo del PCT, il quale era stato legalizzato solo l'anno precedente. In questa occasione però, arrivato all'aeroporto di Cartagine, a Khalifa fu vietato l'ingresso nel paese.⁸⁶

Oltre che dai richiami provenienti dall'oriente arabo, i giovani musicisti impegnati tunisini erano affascinati anche da nuovi ritmi provenienti dal Maghreb. Una scena musicale alternativa appariva infatti negli anni Settanta in Marocco, dominata dai gruppi Jil Jilāla, Lemshāheb, e Nās al-Ghiwān, costantemente citati nelle testimonianze degli intervistati e inclusi tra le principali influenze musicali della canzone impegnata tunisina.

⁸³ Massad 2003: p. 26.

⁸⁴ Id.: p. 33.

⁸⁵ Habib Belhadi, intervista con l'autrice, Tunisi, 14/1/2019; Habib Kazdaghi, intervista con l'autrice, Manouba, 15/5/2019.

⁸⁶ Habib Belhadi, intervista con l'autrice, Tunisi, 14/1/2019. Cfr. *al-Ṭarīq al-jadīd*, 1982.

Questi gruppi popolari-alternativi marocchini riprendevano e rivitalizzavano le musiche tradizionali e la cultura popolare marocchine, accompagnandole a strumenti tipici del rock occidentale e testi di carattere socio-politico. I loro componenti portavano abiti e capigliature simili nello stile a quelli dei giovani hippies americani ed europei per i quali il Marocco era, in quegli anni, meta privilegiata. Tuttavia, il pubblico a cui questi gruppi si indirizzava non era costituito dai viaggiatori occidentali, ma dalle masse popolari del Marocco e dei paesi arabi. I gruppi Imāzighen, Awlād al-Manājim, ma soprattutto il gruppo del Kef, Awlād Bū Makhlūf saranno fortemente ispirati dalle esibizioni di questi gruppi marocchini, che mescolavano folklore, poesia araba dal sentore mistico, e sonorità sperimentali mai sentite prima: "Poi abbiamo conosciuto Nās al-Ghiwān... ed è stata la scoperta!"⁸⁷ racconta enfaticamente Mostafa Mouelhi Ayari, leader degli Awlād Bū Makhlūf, rievocando la sua prima partecipazione a un concerto del gruppo di Casablanca.

I Nās al-Ghiwān in particolare ebbero un successo strepitoso, sia in patria che nella regione nordafricana e araba. Il gruppo marocchino si esibisce a più riprese in Tunisia, almeno dal 1976, conquistando il pubblico del prestigioso festival di Carthage, così come quelli di festival regionali minori. Il gruppo, formato da alcuni giovani appartenenti al proletariato di Casablanca, nasce nel 1971, nel pieno dei cosiddetti "anni di piombo" marocchini, caratterizzati dalla repressione e dalla violenza feroci dello Stato, il quale imprigionava, torturava e faceva sparire i dissidenti. Il gruppo, originariamente composto da Abdelaziz al-Tahiri (presto sostituito con Abderrahmane Paco), Larbi Batma, Allal Yaala, e Boujemaa Hagour, nasce inizialmente nella cornice del Teatro Popolare (*masrah el-nās*), un progetto del drammaturgo Tayeb Saddiki. Il gruppo componeva versi principalmente in vernacolo marocchino, rifacendosi alla poesia *malhūn* (vernacolare), talvolta mescolandolo con l'arabo classico della poesia sufi. Il loro stile musicale incorporava diverse tradizioni locali, in particolare lo Gnawa -una musica rituale utilizzata nelle sedute di trance, tipica di alcune comunità marocchine discendenti da popolazioni sub-sahariane.⁸⁸ Il gruppo di Casablanca è stato inoltre protagonista di un documentario intitolato *Trances*, diretto dal marocchino Ahmed El Maanouni nel 1981, composto da estratti di concerti, prove, scene di vita e interviste. Il film è stato proiettato in prima visione mondiale proprio a Tunisi, al Festival di Cartagine, nel 1981.⁸⁹

⁸⁷ Mostafa Mouelhi Ayari, intervista con l'autrice, Tunisi, 24/10/2018.

⁸⁸ Schaefer 2012.

⁸⁹ Cfr. *Le Temps*, "Première mondiale du film de Maanouni: Trances." 19/7/1981.

3.5. *La questione palestinese: una causa comune*

Si è più volte fatto accenno nei precedenti capitoli alla centralità della questione palestinese e degli eventi regionali e transnazionali ad essa legati nella formazione e sviluppo di una contro-cultura in Tunisia, nella regione e più in generale nei movimenti di solidarietà internazionale. La Palestina ha avuto e continua ad avere un impatto enorme sulla vita politica e intellettuale delle società arabe e musulmane, sull'opinione pubblica e, non per ultimo, sulla produzione culturale di questi paesi. La liberazione del popolo palestinese è stata sin dal 1948, almeno nelle intenzioni dichiarate, una priorità di tutti i regimi postcoloniali arabi. Al tempo stesso essa ha fornito un modello di resistenza e di lotta ai movimenti che emergevano proprio in opposizione a quei regimi e al neocolonialismo di cui erano ritenuti vassalli, e ciò in particolare in seguito alla sconfitta araba del 1967. La causa palestinese, in Tunisia come altrove nel mondo arabo, è stata usata da una pluralità di soggetti politici per esigenze e con ideologie divergenti se non opposte: essa è stata propugnata dai regimi arabi per legittimare la propria esistenza, dalle opposizioni politiche per delegittimarla. All'interno delle opposizioni della variegata scena politica araba, la causa palestinese è stata supportata e presa a modello dai nazionalisti arabi così come da comunisti e radicali di varie fazioni, dai laici e dai nasseristi così come dagli islamisti; mostrare solidarietà al popolo palestinese significa sostenere la *umma* araba, difendere la *umma* islamica, o ancora lottare per l'autodeterminazione di tutti i popoli della terra.⁹⁰

Habib Bourguiba si distingueva nella regione araba per le posizioni ritenute ambigue e concilianti nei confronti dello Stato di Israele, le quali provocavano l'ira di diverse fazioni di opposizione nel paese, laiche e islamiche. Le divergenze ideologiche sulla questione palestinese erano inoltre state un primo segno della frattura che si venne a creare in seno all'estrema sinistra tunisina. La querelle intorno alla *brochure jaune*, pubblicata nel 1967 sull'organo del GEAST, *Perspectives*, e poi rinnegata negli anni Settanta dalla nuova direzione di el-'Āmel el-tūnsī, segnalava infatti l'"arabizzazione" della nuova generazione di gauchisti tunisini. Questi ultimi rompevano con i compagni più anziani, i quali consideravano la questione palestinese una questione *nazionale* (palestinese) e non *araba*, e

Il film è stato restaurato nel 2007 e proiettato davanti ad un pubblico internazionale grazie all'interesse di Martin Scorsese, che lo ha selezionato per il suo World Cinema Project.

⁹⁰ Sulla Palestina come creatrice di consenso in Tunisia si veda Dot-Pouillard 2018.

propendevano per la soluzione dello Stato bi-nazionale.⁹¹ Una posizione, quella della vecchia guardia, che convergeva per alcuni aspetti con la politica del compromesso di Habib Bourguiba, e che era ormai tacciata di essere “quasi filo-israeliana”.⁹²

La canzone impegnata tunisina, in tutte le sue colorazioni politiche, dal gauchismo all'islam politico passando dal panarabismo, riflette il sostegno trasversale della popolazione tunisina per la liberazione del popolo palestinese dal giogo sionista. Nel repertorio della canzone impegnata tunisina troviamo testi di poeti e parolieri tunisini dedicati alla lotta di liberazione del popolo palestinese accanto a canzoni musicate a partire dai versi di poeti palestinesi della resistenza amati in tutto il mondo arabo.

Mahmoud Darwish (1941 –2008) è sicuramente il poeta palestinese più reinterpretato dai musicisti impegnati tunisini. Hedi Guella mette in musica e interpreta i versi della celebre poesia “Biṭāqat huwiyya” (“Carta d'identità”),⁹³ anche conosciuta come “Sajjil anā ‘arabī” (“Scrivi: sono arabo), come recita il suo incipit. I versi di questa poesia, tra le più conosciute e amate nel filone della poesia della resistenza palestinese, rivendicano con forza l'appartenenza ad un popolo, quello arabo-palestinese, che sotto l'oppressione dello Stato coloniale israeliano viene sistematicamente umiliato, denigrato, privato dei propri diritti, e che nonostante ciò continua strenuamente a lottare.

Gli al-Ḥamā'im al-Bīḍ sono invece gli autori della canzone “Sayūladūn” (“Nasceranno” – *App.* 38), tratta dal poema “Bayrūt” (“Beirut”). Darwish aveva vissuto diversi anni nella capitale libanese, quartiere generale dell'OLP fino all'invasione israeliana del 1982; in quell'anno anch'egli, insieme agli altri militanti della resistenza, abbandonò il Libano e trovò rifugio a Tunisi. Nei versi catturati dalla musica degli al-Hamā'im al-Bīḍ, Darwish evoca i connazionali morti per la causa: morti che però rivivranno nelle nuove generazioni che daranno seguito alla lotta: nasceranno, nelle parole del poeta, “dalle sconfitte”, “dalle schegge”, “dai germogli”. E se ancora li uccideranno, essi rinasceranno di nuovo.

⁹¹ La brochure, rinnegata dalle nuove generazioni di militanti, proponeva come soluzione una “federazione volontaria tra lo Stato palestinese ebreo, lo Stato palestinese arabo ed eventualmente altri Stati arabi”. G.E.A.S.T., “La question palestinienne dans ses rapports avec le développement de la lutte révolutionnaire en Tunisie.” *Perspectives Tunisiennes – brochure*, N. 2. Cfr. Ayari 2017: p. 117.

⁹² Benché si avvicini alla tesi poi elaborata da una nuova corrente rivoluzionaria in seno alla resistenza palestinese, il FDLP (Fronte Democratico di Liberazione della Palestina), nato nel 1969, Ayari 2017: p. 117- 121.

⁹³ Pubblicata nella raccolta del 1964 *Awraq al-zaytūn*, cfr. Canova 1971.

La solidarietà con il popolo palestinese è una delle principali prerogative del gruppo musicale di stampo nazionalista arabo al-Karāma. Il gruppo al-Karāma viene creato a Sfax nei primi anni Ottanta da musicisti che sono anche militanti o simpatizzanti dell'organizzazione di estrema sinistra al-Shu'la, di orientamento marxista-leninista-maoista e panarabo, e la quale si pone come prerogativa la "rivoluzione democratica nazionale". Al-Karāma farà dell'estetica resistenziale palestinese un proprio tratto distintivo, con i membri che a ogni concerto, dagli anni Ottanta fino a oggi, salgono sul palco indossando la keffiyah ed esibendo i colori della bandiera palestinese. Nel repertorio degli al-Karāma, accanto a testi di poeti contemporanei tunisini e palestinesi, figurano canzoni della tradizione palestinese.

Anche i gruppi musicali di stampo islamista hanno a cuore la questione palestinese, interpretano brani della tradizione o di poeti contemporanei palestinesi, ed evocano la resistenza del popolo palestinese. Il gruppo al-Marḥala ad esempio mette in musica i versi di Zuhair Abu Shayb, "Awdat al-nawāris" (Il ritorno delle colombe), canzone reinterpreta in anni più recenti dalla nota cantante palestinese Sana Moussa.⁹⁴ Nel repertorio degli 'Ushshāq al-Waṭan troviamo la riproposizione della canzone del folklore palestinese "Alā dal'ūnā"; mentre la canzone "Ṭarīq al-naṣr" ("La strada della vittoria" – *App.* 47), che allude all'*intifāda* scoppiata nel 1987, è opera del poeta filo-islamista tunisino Bahri Arfaoui. "Ṭarīq al-naṣr" viene presentata all'edizione del 1991 del festival della Canzone tunisina al Teatro Municipale di Tunisi, ricevendo il secondo premio della giuria.

ينازلون الموت بالحجارة
و يخرجون للرصاص بالهتاف
و يثبتون في خرائب المدينة
[...]
يرددون إننا هنا لا نخاف

Sfidano la morte con le pietre
Affrontano le pallottole con gli slogan
Spuntano dalle macerie della città
[...]
Ripetono: siamo qui e non abbiamo paura

⁹⁴ Qui l'interpretazione di Sana Moussa:

https://www.youtube.com/watch?v=zdPzopn8u50&ab_channel=SanaaMoussa

I versi di Arfaoui ricordano quelli di Darwish nel testo di “Sayūladūn”: anche qui i ragazzi, protagonisti della resistenza palestinese, sembrano quasi germogliare in modo spontaneo e irreversibile dalla terra, dal cemento, da ogni angolo e spazio delle città e dei campi, nelle fabbriche, nelle moschee, nelle facoltà: una forza della natura irresistibile che niente e nessuno potrà fermare.

Sono ancora versi di Darwish quelli della canzone “Ṣabrā” (*App. 28*), degli al-Baḥṡh al-Mūsīqī, dedicata al campo profughi palestinese situato nella città di Beirut, ricordato insieme a quello di Shatila per l'eccidio perpetrato dalle Falangi libanesi, con il beneplacito delle autorità israeliane, nel 1982, in cui morirono migliaia di profughi. Nel repertorio degli al-Baḥṡh al-Mūsīqī compaiono poi brani di altri famosi poeti della resistenza palestinese. I versi di “Ilayka fī bayrūt”⁹⁵ (“A te lì a Beirut” – *App. 29*) sono di Samih al-Qasim (Samīḥ al-Qāsim, 1939-2014). Qui, il poeta, giornalista e militante comunista palestinese con cittadinanza israeliana, rivolge parole durissime contro chi lo incita a emigrare, ad andare a Beirut, a lasciare “la [s]ua orribile ferita”, a dimenticare “questa vita di umiliazioni”. Al-Qasim, strenuamente deciso a restare nella propria terra e a perseguire da lì la sua battaglia, maledice “la casa che resta” di chi morirà a Beirut “come un giglio senza radici/come un fiume che ha smarrito la sorgente”. Il testo della canzone “Yā sha‘b yā ghuṣn al-nadd” (“O popolo, bastoncino di incenso”)⁹⁶ è invece di Tawfiq Zayyad (Tawfiq Zayyād, 1929-1994), poeta e militante comunista, che fu anche membro del parlamento israeliano. La poesia è una promessa al proprio popolo di “mantenere il patto”, di combattere fino alla liberazione della patria, malgrado il carcere, la tortura e le privazioni.

⁹⁵ Tratti dalla poesia “Ilayka hunāk ḥaythu tamūt” (“A te lì dove morirai”), in al-Qāsim 1987: p. 464-469; originariamente apparsa nella raccolta *Dammī ‘alā kaffī*, del 1967.

⁹⁶ Il titolo originale della poesia è “Yā sha‘b yā ‘ūd al-nadd”. Il testo è disponibile su aldiwan.net: <https://www.aldiwan.net/poem11569.html>

CAPITOLO 4

LA CANZONE, LA STORIA E LA GEOGRAFIA DELLA PROTESTA

Nel corso dei capitoli precedenti si è tracciato lo sviluppo della scena della canzone impegnata tunisina, sono state illustrate le influenze artistiche e ideologiche, gli spazi, le idee, il contesto socio-culturale e le circostanze storico-politiche che l'hanno plasmata. Sono stati inoltre introdotti i diversi gruppi, cantautori e poeti che hanno animato questa scena, e i temi ricorrenti nel loro repertorio. Quest'ultimo capitolo intende approfondire e mettere in dialogo due aspetti o funzioni della canzone impegnata tunisina: la rappresentazione delle diverse regioni del paese, e dunque il dar conto di differenze e disparità territoriali che ne attraversano e caratterizzano la storia; e la volontà di registrare e commemorare una storia minore, di contribuire a un contro-archivio della storia nazionale. Si approfondiranno alcune delle esperienze artistiche e militanti della scena e si prenderanno in esame canzoni che, attraverso i luoghi, gli eventi e i personaggi evocati, si fanno veicolo di una storiografia e di una cartografia alternative, non conformi alla narrazione ufficiale della modernità, del progresso e dell'omogeneità nazionale.

È già stata evocata nei capitoli precedenti la storia dei fellaga, eroi rinnegati della lotta indipendentista: una storia che ha alimentato nel corso dei decenni l'immaginario di un Sud contestatario. Ma le disuguaglianze seguono anche altre coordinate, non sempre nette, diffuse nel tempo e nello spazio: i paragrafi che seguono percorrono il paese dalle oasi e i deserti del Sud, alle steppe e alle miniere del fosfato, al Nord Ovest montuoso e verde, fino alle strade, alle università e ai quartieri popolari della capitale. Insieme ai fellaga, appaiono nuovi martiri, spesso involontari; eventi salienti della storia militante si alternano a spaccati di vita quotidiana di personaggi e comunità subalterne e marginali; e l'estetica popolare e l'immaginario rurale si mescolano alle parole d'ordine della militanza e agli slogan rivoluzionari.

4.1. Dall'oasi alla facoltà: il Gruppo della ricerca musicale di Gabes

CONTESTO GEOGRAFICO, FORMAZIONE E CARATTERISTICHE DEL GRUPPO

Gabes è una città del Sud tunisino affacciata a est sull'omonimo golfo del Mediterraneo. Essa ospita una delle rare oasi costiere del mondo, la cui superficie, un tempo rigogliosa di palmeti e alberi da frutto e ricca di risorse idriche, è stata drasticamente ridotta e danneggiata dalla presenza dell'industria chimica. Lo stabilimento per la raffinazione del fosfato fu costruito a Gabes agli inizi degli anni Settanta, rendendo la città sede di un grande complesso industriale chimico a cui presto si aggiunsero impianti petrolchimici e raffinerie di petrolio.¹ Gabes è quindi una tappa fondamentale della via del fosfato tunisina, che dal bacino minerario di Gafsa arriva nella città costiera per essere trasformato: il fosfato è infatti alla base dei fertilizzanti da cui dipende il settore agricolo in tutto il mondo. L'industria chimica ha avuto effetti devastanti sulla città di Gabes e sulle sue oasi, impoverendo e inquinando le falde acquifere, danneggiando la fauna e l'agricoltura, oltre che la salute della popolazione le cui lotte sono intrappolate nella contraddizione –strutturale al sistema di sfruttamento capitalistico globale— del dover “scegliere” tra un'economia che porta occupazione ma anche distruzione e malattia, e l'assenza di lavoro (si ritornerà su questo tema nel seguente paragrafo).² Per tutti questi motivi, Gabes è stata nel corso dei decenni anche un centro importante del sindacalismo, del movimento operaio e, in tempi più recenti, del movimento ecologista tunisino.

Ed è in questo contesto che nasce uno dei più famosi e amati gruppi della canzone impegnata tunisina: Majmū' al-Baḥṭh al-Mūsīqī bi-Gābes (Il gruppo della ricerca musicale di Gabes). Il gruppo è fondato nel 1980 da neo-diplomati del *lycée mixte* di Gabes. È al liceo che i membri del gruppo muovono i loro primi passi in politica e, contestualmente, nel mondo dell'arte e della musica: la frequentazione dei laboratori di teatro, di musica, e soprattutto del cine-club è come per molti altri coetanei, un'iniziazione alla socializzazione politica.

Il nucleo principale del gruppo è costituito da Nebrass Chammam, voce, oud, e compositore della maggior parte dei testi; Khaled e Chokri Hamrouni, coro e percussioni; Amel Hamrouni, una delle voci più amate di questa scena; Tawhid Azouzi, che diventerà il marito di quest'ultima, coro e percussioni; e dal 1983 Khemayes Bahri, nay. Questa formazione

¹ Rousselin 2018: p. 27.

² Vernin 2017.

era poi circondata da un “entourage di musicisti, militanti, amici”,³ tra cui poeti, animatori culturali, che supportavano e contribuivano ognuno a suo modo alle attività e alla creazione. Sebbene i componenti del gruppo si iscrissero in facoltà diverse (Khaled Hamrouni e Chammam alla facoltà di Gestione a Sfax; Amel Hamrouni e Bahri all'istituto di Ingegneria di Tunisi), essi si incontravano frequentemente per comporre canzoni, per le prove musicali e per esibirsi, a Gabes, nelle facoltà di Tunisi, nei festival regionali e nei locali sindacali di tutto il territorio tunisino, dalle città ai piccoli centri urbani.

Il gruppo di Gabes è quello che meglio incarna la commistione tra militanza, lavoro culturale, e ricerca del patrimonio culturale popolare.⁴ Il percorso biografico e intellettuale dei suoi componenti oltre che l'analisi del loro repertorio musicale lo dimostra. All'università i membri del gruppo si uniscono al movimento studentesco e alle strutture sindacali provvisorie dell'UGET. A metà degli anni Ottanta alcuni di loro integrano le cellule clandestine del partito marxista-leninista PCOT.

La strumentazione musicale del gruppo consiste nei tipici strumenti della tradizione araba: oud, nay, percussioni. Il repertorio è costituito soprattutto da canzoni scritte da poeti tunisini contemporanei, facenti parte dell'entourage di amici e compagni del gruppo, spesso in dialetto tunisino; esso comprende tuttavia alcune canzoni musicate sui versi dei poeti arabi moderni, quali Mahmoud Darwish e Tawfiq Zayyad, composti nella lingua letteraria; sono poi immancabili, durante le esibizioni sul palco, gli omaggi al duo egiziano Sheikh Imam e Ahmad Fouad Negm.

Tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta, le ondate di repressione che si abbattano sul PCOT hanno un impatto anche sul gruppo musicale. Gli arresti colpiscono alcuni componenti del gruppo prima nel 1986-87, poi nel 1992; questi ultimi in particolare comporteranno una decisiva battuta d'arresto dell'attività musicale degli al-Baḥṭh al-Mūsīqī. Dal 1992 e fino agli inizi degli anni Duemila il gruppo si esibisce in rarissime occasioni, per poi sciogliersi definitivamente. Nel 2005 Amel Hamrouni e Bahri formano un nuovo gruppo dal nome ‘Uyūn al-kalām (“Gli occhi delle parole”, in omaggio all'emblematica canzone di Imam-Negm); mentre Nebrass Chammam ha in seguito ripreso il percorso musicale con il nome al-Baḥṭh al-Mūsīqī insieme ad altri musicisti e alla voce della figlia Abir.

³ Khemayes Bahri, intervista con l'autrice, La Soukra, 12/10/2018.

⁴ Ho analizzato l'utilizzo del popolare nella canzone impegnata nell'articolo “The Palm Tree and the Fist” (2021a), focalizzandomi sul repertorio dei gruppi al-Baḥṭh al-Mūsīqī e Awlād al-Manājim.

PATRIMONIO REGIONALE ED ESTETICA POPOLARE PER UN “NUOVO SENSO COMUNE”

Gli al-Baḥṯ al-Mūsīqī esordiscono interpretando il repertorio in dialetto egiziano del duo Imam-Negm, principale fonte di ispirazione e vero e proprio modello di militanza artistica. Presto però i giovani di Gabes sentono il bisogno di creare un repertorio originale e al tempo stesso radicato nella tradizione popolare regionale del paese. L'esempio del duo cairota era servito a far prendere coscienza ai giovani tunisini della possibilità di scrivere e cantare nel vernacolo locale, nella lingua del popolo, convogliando al tempo stesso un messaggio rivoluzionario.

Khaled Hamrouni e Nebrass Chamam raccontano di come, agli esordi della loro esperienza musicale, si recassero insieme in varie località del paese per registrare con il magnetofono canti, melodie e ritmi tradizionali, con l'obiettivo di studiare il patrimonio culturale regionale. Con “patrimonio” (*turāth*) essi identificano l’“autentico”, “antico” e “nobile” repertorio di musica e poesia popolare, distinguendolo dalla moderna musica popolare commerciale o dalle espressioni culturali popolari “degradate”, “volgari”, prive di un “messaggio”, quali il *mezwed* (si veda §2.6). Il termine *shaʿbī* è utilizzato in modo dispregiativo per identificare queste espressioni considerate volgari e commerciali; al tempo stesso, il termine è nobilitato quando utilizzato per identificare il “patrimonio” e la “poesia popolare”—espressione quest'ultima che viene utilizzata anche per identificare la produzione di poeti vernacolari contemporanei (come Belgacem Yaqoubi o Mouldi Zalila).

I componenti di al-Baḥṯ al-Mūsīqī si fanno dunque eredi di una ben specifica tradizione popolare, quella ritenuta autentico riflesso del popolo, voce della resistenza popolare e delle lotte anticoloniali; al contrario essi rifiutano la cultura popolare intesa come puro intrattenimento per le masse, come forma di svago. La musica che il gruppo intende creare è sì “popolare”, nel senso di “vicina al popolo, accessibile a tutti, non solo alle persone politicizzate, ma anche agli illetterati”,⁵ ma al tempo stesso politica, militante. Il linguaggio vernacolare e le melodie della tradizione popolare non sono impiegati per le loro qualità estetiche, né per una fede in un intrinseco valore morale o artistico della cultura popolare. Anzi, la cultura popolare è piuttosto considerata—in senso gramsciano—come il sotto-prodotto di una società arretrata, le espressioni folkloriche come “cascami delle concezioni culte, sostanzialmente degradati”.⁶ Al tempo

⁵ Nebrass Chamam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

⁶ Cirese 1976: p. 74.

stesso la tenacia della cultura popolare, il suo radicamento, il suo essere espressione della “concezione del mondo” del popolo, fanno di essa uno strumento utile e anzi necessario per raggiungere, educare, e infine mobilitare le masse.

ʿIsam Fawzi, intellettuale egiziano, riassume così il pensiero espresso dal militante e teorico sardo a proposito della cultura popolare:

L'interesse di Gramsci per la cultura popolare non era quindi dettato da un vezzo culturale, ma gli era imposto dalle condizioni ideologiche che guidavano la lotta di classe in Italia in quel periodo [...] [E]ra designata alla vittoria la forza che guadagnava l'egemonia sulle classi medie e sulle masse rurali, e non vi era altra strada per ottenerla se non creando un consenso collettivo alla nuova concezione del mondo sviluppata dal proletariato.⁷

La pratica artistica-militante di al-Baḥṯ al-Mūsīqī riflette l'aspirazione del gruppo a incarnare l'intellettuale organico gramsciano, a occupare il ruolo di avanguardia del proletariato; le testimonianze stesse dei componenti del gruppo fanno luce sull'influenza del pensiero gramsciano sul loro percorso, così come sul percorso di molti altri artisti e attivisti della controcultura tunisina di questi anni (come discusso nel §2.3). Una nuova concezione del mondo e un nuovo senso comune dovevano “radicarsi nella coscienza popolare 'con la stessa saldezza e imperatività delle credenze tradizionali’”, come afferma ancora Fawzi citando Gramsci. Un compito questo dell’“intellettuale organico della classe operaia”.⁸

Gli al-Baḥṯ al-Mūsīqī considerano la canzone uno “strumento di lotta”, un mezzo efficace nel quadro di un lavoro culturale volto a guidare il popolo sul cammino rivoluzionario. Il testo ha priorità sulla composizione musicale poiché in esso è racchiuso il messaggio politico della canzone, e quindi lo scopo stesso della pratica musicale. Le parole hanno una funzione politica precisa, e non meramente estetica, e devono quindi essere scelte con cura. Afferma Chamam: “Vi erano dibattiti per la scelta delle parole, specialmente negli anni Ottanta, eravamo all'università, eravamo molto politicizzati. Discutevamo con il poeta per cambiare una parola, a volte rifiutavamo un testo, anche se era bello, perché non era abbastanza in linea con la nostra posizione.”⁹ Questa stretta collaborazione con alcuni poeti-compagni è una caratteristica distintiva del gruppo di Gabes.

⁷ Fawzi 2017: p. 155.

⁸ Id.: p. 144

⁹ Nebrass Chamam, intervista con l'autrice, Gabes, 19/1/2019.

Il repertorio del gruppo comprende canzoni che variano nei temi, nello stile e nel linguaggio: canzoni composte su versi in arabo classico, canzoni sulla Palestina e sulle lotte anticoloniali, canzoni dal tono diretto, e che registrano storie di lotte. Di alcune di queste si è già discusso nelle pagine precedenti, e di altre si parlerà in seguito. In questo paragrafo invece ci si concentrerà su alcune canzoni del repertorio vernacolare degli al-Baḥṭh al-Mūsīqī, scritte da poeti impegnati loro contemporanei; canzoni che la cantante Amel Hamrouni definisce “*chanson de terroir*” (canzoni locali), o comunque caratterizzate dall'uso sistematico di simboli afferenti al mondo naturale, dal ricorso all'immaginario rurale e contadino, dai riferimenti alle specificità locali del Sud tunisino, dalla vicinanza al gusto popolare nei ritmi e nella melodia.

LA BSISA DELLO STUDENTE

I versi del poeta popolare Belgacem Yakoubi sono stati spesso messi in musica dai gruppi della canzone impegnata tunisina. Yakoubi nasce nel 1956 a Douz, cittadina situata in un'oasi alle porte del deserto del Sahara, nel governatorato di Kebili, una regione con una rinomata tradizione di poesia popolare. Militante vicino al PCOT viene assassinato nel 2001 nella prigione di Tunisi, probabilmente sotto tortura, anche se le circostanze della sua morte non sono mai state chiarite. Yakoubi proviene da una famiglia umile, è privo di un'istruzione secondaria, vive di lavori precari. È un poeta “autodidatta”, proletario, e impegnato. Queste caratteristiche, oltre che la sua dote innata nel comporre, nel vernacolo locale, versi carichi di un messaggio rivoluzionario e progressista, fanno di Yakoubi il perfetto rappresentante di una poesia che aspiri a essere *autenticamente* popolare: “una poesia per i poveri, per le persone che soffrono in questa società, e soprattutto per la classe proletaria e per i disoccupati”¹⁰: queste le parole usate da Bassem Benhamadi, direttore della *maison de la culture* di Kebili e promotore della cultura impegnata nella regione.

Gli al-Baḥṭh al-Mūsīqī hanno messo in musica diverse poesie di Yakoubi. La più famosa e amata di queste, “El-bsīsa” (“La bsisa” – *App. 18*), è dedicata al movimento studentesco. Nonostante avesse abbandonato presto la scuola Yakoubi era molto vicino al movimento, ed era spesso invitato dagli studenti gauchisti durante feste e celebrazioni per recitare le sue poesie. “El-bsīsa”, una delle prime canzoni del gruppo, composta nel 1982, è un'ode appassionata allo studente universitario tunisino, qui

¹⁰ Bassem Benhamadi, intervista con l'autrice, Kebili, 24/4/2019.

rappresentato come un giovane proveniente da un'umile famiglia del Sud, che lascia il proprio villaggio per andare a studiare nella capitale.

La canzone è costituita da due sezioni narrative. Nella prima, la madre dello studente si rivolge al figlio, pronto ad abbandonare il suo villaggio natio. Benché rattristata dall'imminente partenza, la donna mostra il suo orgoglio per il figlio e la sua fiducia nel futuro.

خوذ البسيصة و التمر يا مذنوني
 و الفين عشرينات توّه جوني
 خوذ الصوارد خوذ غير ديرني في بالك
 بالعلم يا مذنوني ما يطيحوك مهالك
 خليك مالضياع لا تنخدع مغرور
 في املاكهم صنّاع و ايامهم في قصور
 خوذ كتبك يا ولدي زيد قرّب بحذاي
 في القلب و انت و الدموع في عيوني

Prendi la bsisa e i datteri bambino mio
 E i duemila a monete che ho appena ricevuto
 Prendi i soldi, prendili, e non dimenticarti di me
 Con la conoscenza, bambino mio, non prenderai cattive strade
 Lascia stare gli sviati, non cedere all'arroganza
 Fra i loro beni hanno operai, e loro vivono nei palazzi
 Prendi i tuoi libri figlio mio, avvicinati a me
 Tu sei nel cuore e nei miei occhi lacrime

La donna sacrifica i suoi pochi averi per permettere al figlio di proseguire gli studi: questi versi rispecchiano quel sentire “*éducationniste*”¹¹ che promosso dal regime postcoloniale si era fortemente radicato in seno alle classi basse e medie della Tunisia indipendente. Famiglie che non avevano avuto la possibilità di studiare, provenienti da contesti modesti e rurali, davano grande valore all'istruzione, e riponevano molta fiducia nella mobilità sociale che l'istruzione universitaria avrebbe garantito ai propri figli. Anche questa madre confida nell'istruzione, che avrebbe conferito al figlio un ruolo nella società, l'avrebbe allontanato dalle “cattive strade”, e al tempo stesso l'avrebbe reso indipendente dall'arroganza di chi pensa solo al denaro e al potere. Nei versi che seguono la madre balla e canta per la gioia, e già si prefigura il matrimonio del giovane con una bella sposa.

¹¹ Ayari 2017.

In pochi tratti, queste prime strofe della canzone descrivono la situazione tipica delle famiglie del Sud tunisino i cui figli si apprestavano a trasferirsi nella grande città. Nonostante il sistema educativo pubblico istituito all'indomani dell'indipendenza fosse gratuito fino all'università e prevedeva degli alloggi per i fuori-sede, i giovani provenienti dalle regioni lontane avevano pur bisogno di affrontare alcune spese quotidiane. Oltre ai pochi soldi, la madre dà al figlio delle scorte di cibo: dei datteri, prodotto di cui il Sud tunisino è ricco, e una scodella di *bsīsa* fatta in casa. La *bsīsa* è una pietanza cremosa, a base di diversi tipi di cereali tritati, olio di oliva, erbe aromatiche, arricchita con frutta secca. Fatta di ingredienti semplici, tipici delle regioni rurali, poco costosa, a lunga conservazione, e allo stesso tempo molto nutriente, la *bsīsa* era un elemento sempre presente nelle riserve di cibo che gli studenti migranti portavano con sé dal Sud. Questa canzone ha contribuito a fissare questa pietanza nell'immaginario del movimento studentesco tunisino come simbolo di un Sud marginalizzato, povero, ma allo stesso tempo genuino e resistente.

La seconda sezione narrativa della canzone, separata dalla prima da un'ellissi temporale, è anch'essa ambientata nel villaggio. Questa volta però la madre è disperata: le autorità vogliono arrestare il figlio, che nel frattempo è diventato un militante. Questa strofa è costituita da un dialogo in cui il coro di voci maschili interpreta la voce dell'autorità, impersonato dallo *'umda*, il funzionario locale nominato dal governo; mentre Amel Hamrouni interpreta la voce della madre.

العمدة يجري يجري العمدة بين إيديه أوراق
 وبينه ولدك هاتهولي يتكلم على حق أجداده
 يا عمدة ما تهزهولي ولآلي قاري و زيادة
 وبينه ولدك هاتهولي متهوم بحبه لبلاده
 يا عمدة ما تهزهولي ولآلي واعي و زيادة

Il sindaco corre corre il sindaco
 Corre il sindaco con dei fogli tra le mani
 Dov'è tuo figlio? Portamelo ché parla dei diritti degli antenati
 O sindaco non prenderlo, sta diventando un bravo studente
 Dov'è tuo figlio? Portamelo, è accusato di amore per il suo paese
 O sindaco non prenderlo, sta diventando una persona consapevole

In questi versi la voce dell'autorità viene presentata come assurda e cinica, caratteristiche accentuate dalla giustapposizione con la sensibilità e la dolcezza della voce materna. La donna, oltre ad adempiere ai compiti tradizionalmente attribuiti alla madre (la preparazione del cibo, la cura



Fig. 14 Concerto di al-Baḥṭh al-Mūsīqī alla Facoltà di Legge, campus al-Manar, Tunisi, 1990. Nello striscione centrale si legge "Comitato nazionale per respingere gli aggressori della patria araba e sostenere l'Iraq" (è l'anno della prima Guerra del Golfo). Sotto: "Università popolare, istruzione democratica, cultura nazionale". Archivio personale di Nebrass Chamam.

per i figli, l'organizzazione del matrimonio), ha qui il ruolo di difendere e sostenere il giovane militante contro i soprusi del potere. "El-bsīsa" denuncia così le contraddizioni del sistema e dell'ideologia bourguibista, che se da un lato offre ai giovani gli strumenti per emanciparsi dalla povertà e dalla marginalizzazione, dall'altra nega loro la libertà. La parola del Comandante Supremo viene delegittimata in questa canzone, che mette a nudo la sistematica violazione degli stessi principi propagandati dal regime. I versi rimandano al mittente le accuse di anti-patriottismo, poiché l'autentico patriottismo, quello dello studente-militante, il suo amore e la sua difesa della nazione, diventano per il regime un crimine da perseguire. Nonostante le preghiere della donna, infine,

الحراس ثلاثة جاوه هزوه الطالب هزوه

Tre guardie arrivarono e si presero lo studente, se lo presero infrangendo i sogni e le speranze di una madre.

In questo brano, in cui tanti studenti progressisti tunisini si sono riconosciuti, l'interpretazione di Amel Hamrouni è un elemento importante nella trasmissione dell'empatia e nel coinvolgimento emotivo che tocca l'ascoltatore. In queste parole riecheggia infatti la sua stessa storia di vita: quella di una donna del Sud, militante, vittima insieme alla sua famiglia della repressione politica del regime.

LA LUNA DEL POVERO

La seconda canzone di al-Baḥṭh al-Mūsīqī che qui si vuole analizzare è “Gamra yā waggāda” (“O luna brillante” – *App.* 19). Musicata sui versi del poeta popolare Touhami Chayeb (Tuhāmī al-Shāyib), anch'egli originario del Jerid, essa è una riscrittura in chiave militante di un canto folkloristico del Sud tunisino. Il canto tradizionale inizia con questi versi:

قمره يا وقادة الغالي وين بلاده
 بلاده في الجريد مطوح وبعيد
 القمره قالت ريته في تونس خليته

O luna brillante, dov'è il villaggio del mio amato?
 La sua casa è nel Jerid, sperduto e lontano
 La luna ha detto “l'ho visto, l'ho lasciato a Tunisi”

Una donna si rivolge alla luna (che nel dialetto tunisino è femminile, *gamra*) chiedendole notizie di suo marito, il quale ha lasciato il villaggio in cerca di un lavoro stagionale; era infatti pratica comune che gli uomini si spostassero in cerca di lavoro nelle varie regioni del paese a seconda della richiesta stagionale, soprattutto nel settore agricolo. Nel corso della canzone, la donna esprime nostalgia per il suo uomo, si lamenta della solitudine in cui egli l'ha lasciata, e dell'asprezza della vita quotidiana nella casa dei suoceri. La canzone dipinge scene tipiche della vita contadina, nei versi si scorge la durezza delle condizioni di vita e di lavoro delle popolazioni rurali, essa è voce “autentica” di queste popolazioni, riflesso della loro quotidianità. Eppure questo riflesso non si traduce in denuncia; le affezioni e le speranze della donna fanno piuttosto da accompagnamento romantico e di svago alla ripetitività delle fasi lunari e delle stagioni che la canzone stessa ha il compito di scandire e rallegrare. È compito del moderno poeta, impegnato e progressista, di trasformare questo canto all'apparenza privo di una qualsivoglia connotazione politica, questo prodotto culturale della concezione del mondo contadina, questo riflesso cantato del senso comune, in un canto che diventi espressione di un

sentimento di classe; di indirizzarlo ideologicamente in senso progressista. Chayeb mantiene il titolo e il primo emistichio del brano originale, la struttura metrica, il pattern narrativo costruito sul dialogo tra la luna e la donna, e anche la scansione temporale basata sulle fasi lunari, dunque sul ritmo contadino; ma ne sovverte il significato. Comincia così:

قمره يا وقادة الفقري وين بلاد
قمره قالت ريته وين مشيت لقيته

O luna brillante, dov'è il paese del povero?

La luna ha detto "l'ho visto, dovunque io sia andata l'ho trovato"

Sin dai primi versi della versione rivisitata salta agli occhi l'operazione di sovversione del poeta impegnato. Lo spostamento dal tema familiare/regionale a quello di classe è subito segnalato dalla sostituzione de "l'amato" (*el-ghālī*) con "il povero" (*el-fagrī*), immediatamente connotato in senso marxista: "il lavoratore non ha patria", scrivevano già gli autori del Manifesto del Partito Comunista, un concetto che riecheggia in questi versi i quali non possono che suggerire la necessità di una lotta di classe internazionalista. Il povero, il lavoratore, è ovunque, e in ogni luogo egli conosce il medesimo sfruttamento:

يخدم من صبحيته ما شبعتش أولاده

"Lavora da mattina a sera e non sfama i suoi figli"

dice ancora la luna, chiamata in questo canto a farsi testimone della miseria e delle sofferenze delle fasce più deboli della società. Inoltre, come accade in altre canzoni della scena impegnata tunisina, la luna è chiamata a fare luce sulle ingiustizie, sui soprusi; a illuminare le vite dei diseredati, di un popolo il cui "sole si è assentato" o "sta ancora dormendo", e a mostrare loro il cammino.

قمره ليلة عشرة ضوي هاك الدشرة
خللي تبان الحشرة اللي تاكل في زاده
قمره قولي لا لا للناس الدجالة
ضوي على البطالة و خدامة و كدادة
[...]
يبين درب أندادي ضوي ليل بلادي

Luna della decima notte illumina questo villaggio

Mostraci l'insetto che mangia le nostre provviste
 Luna di' no agli impostori
 Illumina i disoccupati, i lavoratori, chi si ammazza di fatica
 [...]
 Fa' luce sul mio paese e mostra il cammino alla mia generazione

Se il potenziale contestatario e di denuncia scorreva già nascosto nel sottotesto dei versi originali del canto meridionale tunisino, esso è esposto e reso esplicito dal poeta impegnato, che trasforma il folklore in una questione di classe. "L'amato", un povero lavoratore stagionale, si libera dai regionalismi, si scarta dal tema amoroso, e diventa così un soggetto collettivo, incarnando tutti gli oppressi, tutti i lavoratori, tutti i contadini, e tutti gli "amati" costretti ad abbandonare la propria casa per garantire il sostentamento della propria famiglia. Anche il ruolo della luna cambia: da confidente taciturna e benevola, consolatrice del languore e della solitudine di una donna, a testimone attiva di povertà e ingiustizia, alleata e guida del popolo sul suo cammino rivoluzionario.

I componenti degli al-Baḥṭh al-Mūsīqī selezionano il poema di Chayeb e lo mettono in musica, modernizzandone la melodia e l'arrangiamento, e rendendo "Gamra yā waggāda" una canzone fortemente radicata nel patrimonio popolare, e al tempo stesso genuinamente militante. Come in molte altre canzoni degli al-Baḥṭh al-Mūsīqī, anche in "Gamra ya waggada" gli elementi della natura, la simbologia contadina e l'estetica popolare, si intrecciano alle immagini rivoluzionarie e della lotta di classe, sono usate a sostegno di un messaggio fortemente politico e ideologico.

LA PALMA E IL RAGAZZO

"Nekhlat wād el-bey" ("La palma di Wad el-Bey" – *App.* 20) è una canzone tra le più note del gruppo di Gabes, scritta dal poeta Adam Fethi. Amico intimo di Chammas e degli altri componenti sin dagli anni dell'università, spesso invitato a salire sul palco, Fethi è autore della maggior parte delle canzoni del gruppo, oltre che di tante canzoni di altri interpreti impegnati. La sua attività di paroliere *engagé* si estende oltre i confini nazionali, avendo composto versi messi in musica e interpretati dallo stesso Sheikh Imam,¹² e in tempi più recenti da Marcel Khalifa.¹³ Fethi è senza dubbio uno dei personaggi che hanno maggiormente contribuito alla scena della canzone impegnata, ma la sua penna ha regalato anche delle vere e proprie *hit* della canzone classica tunisina, a cominciare dalle

¹² Come "Qahrazād" ("La repressione è aumentata") e "Yā Waladī" ("Figlio mio").

¹³ Ad esempio la canzone "Tūnis hurra" ("La Tunisia è libera").

famose melodie interpretate da Lotfi Boucknak, tra i più celebri cantanti della Tunisia contemporanea. Fethi è inoltre autore di romanzi e poemi, oltre a essere giornalista e traduttore.¹⁴

Fethi nasce nel 1958 a Gabes, da una famiglia della regione di Nafzawa, una regione di oasi, contigua a quella del Jerid, e anch'essa famosa per la poesia popolare. La famiglia si trasferisce però presto nel Cap Bon. "Io dico che sono il frutto di tre alberi: la palma, l'arancio, e il mare, sì dico il mare come se fosse anch'esso un albero. Provengo dal Sahara ma ho vissuto nel Cap Bon, e amo e sono legato al mare",¹⁵ mi dice Fethi durante la nostra conversazione, confermando l'impressione che si ha leggendo (o ascoltando) i testi delle sue canzoni: gli elementi della natura hanno un ruolo fondamentale nei suoi versi, i quali attingono a ciò che il poeta chiama il "senso popolare". Un'espressione che evoca inevitabilmente le letture gramsciane da cui il poeta afferma di esser stato influenzato.

Elemento naturale protagonista di "Nekhlat wād el-bey" è l'alta palma che sovrasta la piscina di epoca romana (Wad el-Bey) situata nella medina della città di Gafsa. Secondo il racconto popolare, in epoca beilicale la piscina era a uso esclusivo della famiglia dei governanti. Con l'indipendenza però essa diventa un luogo di ristoro per tutti gli abitanti della città, in particolare per i ragazzi e i bambini che vi si tuffavano. È questa scena di svago, di libertà ottenuta dalle classi popolari, a ispirare i due giovani amici, Nebrass Chamam e Adam Fethi che in una serata estiva del 1984, seduti sotto quella palma, composero la canzone, l'uno improvvisandone qualche verso, l'altro abbozzando una melodia.

La canzone inizia con questi versi, poi ripetuti nel ritornello:

يا نخلة واد البي
ردي خبر النجوم

O palma di Wad el-Bey
Portami notizie dalle stelle

Anche in questo brano un elemento della natura, in questo caso la palma, viene invocato in modo non dissimile dalla luna brillante della canzone vista in precedenza; anche a essa, che guarda e sorveglia l'umanità dall'alto, vengono chieste notizie del proprio paese.

¹⁴ Si veda l'intervista ad Adam Fethi per *France Culture*, "Adam Fathi. L'engagé." 2012, https://www.youtube.com/watch?v=Es4vvJnFK3Q&ab_channel=%C3%89CLAIRBRUT [ultimo accesso 17/8/2025].

¹⁵ Adam Fethi, intervista con l'autrice, Megrine, 8/1/2019.

Nel corso del testo il poeta fa largo uso di versi che ricalcano la saggezza popolare, adattando e piegando proverbi e modi di dire alla funzione della canzone impegnata, e alternandoli a slogan più marcatamente politici. Versi che hanno tutto il sapore degli antichi adagi, come:

لا يعجبكشي ضحك الافام
والانياب تحت الشفايف

Non farti sedurre dai sorrisi sulle bocche
I canini sono dietro le labbra

sono immediatamente seguiti da immagini che ci riportano alla contemporaneità degli autori:

ويا داخل الواد عوام
ما تدخل الواد خايف
مهما زهت للبايات أيام
هم أمس واحنا اليوم

Tu che entri nel wadi per nuotare
Non aver paura
Il tempo dei bey è finito
Loro sono il passato e noi siamo il presente

Così il poeta, affascinato e ispirato dallo scenario offerto della piscina romana di Gafsa, si rivolge idealmente al ragazzo del popolo, e lo incoraggia a prendere in mano il proprio destino. Il despotismo degli antichi regnanti diventa simbolo di una storia che si ripete nel presente: il sistema beilicale fu spazzato via dal nazionalismo e dalla Repubblica, e le sue rovine rimangono a fare da testimoni della volontà del popolo di essere protagonista della propria storia. Ma la lotta contro l'autoritarismo non è finita, una nuova sfida si apre ora per le giovani generazioni chiamate a battersi con coraggio contro il despota moderno.

Più avanti, il poeta fa ricorso alla simbologia animale della favolistica (popolare e al tempo stesso universale) per avanzare una riflessione sulla caducità del potere e sulla resistenza delle masse popolari:

قال الخروف ليلة للذيب
يا ما بايات في الخواطر
[...]
مهما تعدى بي على حبيب

الصبر للثار قناطر

Disse la pecora al lupo
 Ah, quanti bey son passati
 [...]

 Quante volte i bey hanno oppresso la mia amata
 Ma la volontà è un ponte per la vendetta

La simbologia contadina è anch'essa utilizzata in questa canzone che figura tra quelle che meglio si prestano a esemplificare la dinamica di utilizzo, piegamento, reindirizzamento del folklore verso la costruzione di un "nuovo senso comune":

وجمع التمر من قبل ما يطيب
 زي حرث في أمطر يوم

Raccogliere il frutto prima che sia maturo
 È come arare nei giorni piovosi

Una metafora che sembra voler suggerire, con la saggezza del contadino, che il cammino rivoluzionario è lungo e faticoso, una strada che va affrontata con determinazione ma anche con pazienza e intelligenza.

La canzone si conclude, come d'abitudine, con versi che, a mo' di slogan rivoluzionari, trasmettono speranza e promettono vittoria:

وحلفت أنا نقص راسي
 لو ذل فوق الاعتاب
 وناديت يا حر ناسي
 الشعب غلاب غلاب
 نزول الجبال الرواسي
 وما يهون شعبي يوم

E ho giurato di tagliarmi la testa
 Piuttosto che chinarla
 Ho chiamato la mia gente libera
 Il popolo trionferà, trionferà
 Potranno sparire le montagne possenti
 Ma non sparirà il mio popolo

LA PIOGGIA E I COMPAGNI

Accanto a queste canzoni a carattere più spiccatamente regionalistico e popolare, il gruppo al-Baḥṯ al-Mūsīqī ha composto brani che Amel Hamrouni definisce “*chansons slogans*”: canzoni dalle melodie accattivanti, dai testi che presentano versi facilmente memorizzabili e un linguaggio semplice e allo stesso tempo fortemente simbolico. Esempio di questo tipo di composizione è “Hilā hilā yā maṭar” (“Scendi pioggia” – *App.* 21), la canzone forse più famosa del gruppo, e una delle più popolari della scena della canzone impegnata tunisina in generale. Anche in questa canzone tuttavia riscontriamo l’utilizzo ideologico di immagini afferenti al mondo naturale e rurale. La canzone, conosciuta anche al di fuori delle cerchie ristrette di militanti e attivisti culturali, conobbe un discreto successo a livello nazionale nel 1987, quando vinse un concorso musicale a Yaoundé, in Camerun, organizzato da Radio France Internationale per le voci emergenti provenienti dall’Africa. Questo riconoscimento internazionale fece sì che la canzone venisse per qualche tempo diffusa anche sui canali radio tunisini.

I versi di “Hilā hilā yā maṭar” sono ancora una volta di Adam Fethi, il quale scrive questo testo in un arabo intermedio, dal lessico facilmente accessibile, la sintassi e la grammatica semplificate della lingua colloquiale, interpretato con il chiaro accento meridionale delle voci di al-Baḥṯ al-Mūsīqī, che anche qui pronunciano [g] la *qāf* (*qamar* diventa quindi *gamar*). Le immagini evocate dai versi sono anch’esse di facile interpretazione e identificazione, e usate ancora una volta a supporto di un messaggio politico. È grazie a queste qualità che, come afferma Amel Hamrouni con orgoglio, questa canzone “non necessita di grandi abilità vocali, tutti possono impararla e cantarla nelle strade”. La cantante ricorda come “Hilā hilā yā maṭar” abbia in effetti conosciuto una seconda vita durante le rivolte popolari del 2010-11, quando una nuova generazione di militanti e rivoluzionari ha intonato questi versi degli anni Ottanta per le strade della capitale. Essa è una “canzone slogan” appunto, poiché il suo appello per la libertà e la giustizia, il suo incitamento alla lotta, sono facilmente traslabili nel tempo e nello spazio, universalmente riconoscibili; tanto che nel 2011 il giovane cantante egiziano Hamza Namira¹⁶ ha reinterpretato la canzone con un nuovo arrangiamento per celebrare le esperienze rivoluzionarie che i due paesi stavano vivendo in quell’anno, rendendo il brano popolare anche al di fuori della Tunisia. Il

¹⁶ Nel videoclip ufficiale su YouTube (link in Bibliografia) l’interpretazione di Namira è preceduta dai versi dell’inno nazionale tunisino dai quali è tratto il famoso slogan delle primavere arabe “*al-sha‘b yurīd*”.

poeta non manca però, anche qui, di attingere dal repertorio di immagini del mondo contadino, giustapposte a quelle afferenti a una simbologia di tipo nazional-popolare che si sostituiscono ai riferimenti più spiccatamente regionalistici delle canzoni viste in precedenza.

Anche questa canzone, come le precedenti, inizia con un appello a un elemento naturale, in questo caso la pioggia, simbolo immediato di fertilità, di speranza e di vita.

هيا هيا يا مطر
اغسلى اوراق الشجر
الحلم مثل الورد يكبر
والهلال يصبح قمر

Scendi pioggia, scendi
Lava le foglie degli alberi
Il sogno come la rosa cresce
E la mezzaluna diventa luna piena

Così come il contadino invoca la pioggia, sperando che irrighi il suo campo dopo una lunga estate, il militante aspetta anch'egli il segno di un nuovo ciclo, di una nuova epoca; egli invita la pioggia a scendere per dare nuova linfa alla speranza del suo paese, qui simbolizzato dalla mezzaluna, *al-hilāl*, immagine afferente alla simbologia islamica e impressa sullo sfondo rosso della bandiera tunisina. Una mezzaluna che diventerà una luna piena: l'evoluzione del satellite sembra suggerire l'auspicio del completamento dell'emancipazione nazionale, una trasformazione che non può però prescindere da una presa di coscienza collettiva del popolo tunisino. Nei versi che seguono, e che contengono l'immagine che dà il titolo a questo libro, la pioggia è chiamata quindi a rinvigorire gli animi, ad alimentare la volontà di lotta e riscossa del popolo:

ادخلى بيوت القصب
واسقى ازهار الغضب

Entra nelle case di paglia
E annaffia i fiori di rabbia

E ancora:

قطرة قطرة على الدروب
غنى لعطش القلوب

Goccia a goccia lungo il cammino
Canta per i cuori assetati

Al-qaṣab, la “paglia” di cui sono costruite le case dei più poveri, fa rima con *al-ḡaḍab*, la “rabbia”: ma è un sentimento positivo, che come un fiore deve essere coltivato e curato, e che sbocciando rianima e dà gioia e forza ai cuori inariditi, spronandoli a insorgere contro gli oppressori. È un’immagine questa che condensa l’estetica ricorrente nel repertorio della canzone impegnata tunisina, non solo per il richiamo alla vita contadina, all’immaginario rurale e al simbolismo naturalistico, ma anche perché suggerisce un bisogno di bellezza e di gioia nella fatica della militanza: l’arte, il lavoro culturale, la ricerca estetica, sono anch’essi al servizio del popolo, parte della lotta. Sono i semi di una primavera (un’immagine anch’essa presente in diversi brani dell’epoca) che sboccherà prima o poi.

La pioggia scaccia la rassegnazione e riaccende la speranza di un paese che prende le sembianze di una giovane donna in attesa del suo sposo, il popolo vittorioso:

طلّي من فوق الجبل
دقي على ابواب الأمل
في خيمة النصر اللي هل
الخضرا تظفر في الشعر

Vieni giù dalle montagne
Bussa alle porte della speranza
Nella tenda della vittoria imminente
La Verde intreccia i suoi capelli

Al-khaḍrā, “la Verde”, è un epiteto molto comune del paese mediterraneo, terra fertile per i vari popoli colonizzatori che si sono succeduti nel corso della sua storia. Il repertorio simbolico di carattere nazionale (la mezzaluna, la Verde) è qui inserito nel tipico immaginario afferente al mondo rurale e alla saggezza popolare, come emerge in questi versi dagli echi leopardiani (ma che ricalcano la spontaneità dei detti popolari):

ما تخافي السحاب يا خضرا
الصفو من بعد الكدر

E non avere paura delle nuvole, o Verde
La calma viene dopo la tempesta

“Hīlā hīlā yā maṭar”, con il suo lessico semplice e quotidiano, lo stile piano e diretto dei versi, la melodia orecchiabile, ben si presta a diventare un inno pop della contestazione di sinistra. L'uso massiccio di rime elementari, quali *maṭar - shajar* (pioggia - albero), *jabal - amal* (montagna - speranza), *rafiḡī - ṭariḡī* (compagno - strada), contribuisce a rendere il brano estremamente facile da memorizzare e accattivante. Anche qui l'estetica (nazional-)popolare convoglia un messaggio politico— condensato, come sovente accade, nei versi finali:

ضميني وبلي لي ريفي
وغطي بلحافك ريفي
مهما عثرنى طريقي
المسيرة تستمر

Abbracciami e dissetami
E copri il mio compagno con la tua coperta
Non importa quante volte cadrò lungo la strada
Il cammino continua

“Il cammino continua”, (*al-masīra tastamirr*) è infatti uno slogan che ricorre in diverse canzoni, un incoraggiamento a perseverare nella lunga e faticosa lotta.

4.2. *Il fosfato e la lotta di classe: voci dal bacino minerario di Gafsa*

“ECONOMIA DELLA MISERIA” E LETTERATURA MINERARIA

Il fosfato è un elemento cardine dell'economia tunisina. Il piccolo paese mediterraneo è ancora oggi tra i principali esportatori mondiali di questo prezioso fertilizzante. Malgrado la crisi del settore, l'estrazione, la lavorazione e l'esportazione di questo materiale sono ancora tra le più importanti attività economiche e industriali del paese. Le due principali compagnie relative al settore minerario, la Compagnie de Phosphate de Gafsa (CPG), che si occupa dell'estrazione della materia prima, e il Groupe Chimique Tunisien (GCT, con sede a Gabes), che si occupa della trasformazione del prodotto, sono sin dalla loro nazionalizzazione all'indomani dell'indipendenza tra i più importanti sbocchi di impiego per la popolazione locale. Nonostante ciò, l'industria del fosfato nel paese ha portato nel corso dei decenni a una modello economico definito come

“accumulation by dispossession”.¹⁷ Sedi principali dell'attività estrattiva e di raffinazione, i governatorati di Gafsa e di Gabes sono quindi tra i più poveri del paese, con un alto tasso di disoccupazione, con infrastrutture e servizi pubblici insufficienti, oltre che vittime di un grave degrado ambientale.¹⁸

La situazione è particolarmente drammatica nella regione di Gafsa, situata su uno dei più grandi giacimenti di fosfato al mondo, scoperti da una missione coloniale nel 1885. L'importanza strategica che la regione mineraria rivestiva per l'economia coloniale fece sì che questa diventasse anche una delle prime aree dotate di moderne infrastrutture, come la linea ferroviaria Gafsa-Sfax, fondata nel 1886 dalla Compagnie du Chemin de Fer et des Phosphates des Gafsa, tra le più antiche del paese.¹⁹ Cominciava così il processo di urbanizzazione e di proletarizzazione delle popolazioni nomadi che abitavano le steppe semi-aride di questa regione del Sud-Ovest tunisino. L'industria mineraria diventava una dei fulcri dell'economia coloniale, sconvolgendo il sistema sociale ed economico del Sud tunisino, fino ad allora basato sul commercio trans-sahariano, sull'agricoltura delle oasi e sulla pastorizia nomade.²⁰ Nel bacino minerario sorsero cittadine strutturate secondo rigide linee razziali e di classe: da una parte il quartiere europeo, dove risiedevano i funzionari francesi e gli operai specializzati italiani, francesi, maltesi; dall'altra i ghetti del quartiere “indigeno”, abitati dalla manodopera locale e da quella che la compagnia coloniale aveva ingaggiato dalle regioni vicine, come la Cabilia, la Tripolitania, e il Marocco.²¹

Come nelle altre regioni in via di industrializzazione, anche a Gafsa il movimento operaio locale cercò presto di emanciparsi dal sindacalismo europeo, molto attivo nel paese, ma che si rifiutava di considerare prioritarie, accanto alla questione di classe, il problema razziale e le aspirazioni nazionaliste dei lavoratori tunisini.²² Gli operai delle miniere giocarono un ruolo di primo piano nelle lotte per le rivendicazioni sindacali e politiche nel periodo coloniale, attraverso scioperi e mobilitazioni, malgrado i

¹⁷ Concetto elaborato da David Harvey e adattato al contesto tunisino da Rousselin 2018.

¹⁸ Rousselin 2018: p. 22.

¹⁹ Baduel 1981.

²⁰ Id.: p. 486.

²¹ Sull'espansione e organizzazione della città coloniale nel bacino di Gafsa si veda Pontiggia 2017.

²² Cfr. Bessis 1974.

dissidi interni tra i sindacati di fede comunista –legati al sindacalismo francese— e quelli nazionalisti.²³

Con l'ottenimento dell'indipendenza la CPG, come le altre compagnie coloniali, venne nazionalizzata; lo Stato tunisino vi partecipava con la metà del capitale sociale.²⁴ La grande impresa pubblica venne allora a simbolizzare lo “Stato nazionale in costruzione”.²⁵ Nelle città minerarie (Metlaoui, Moularès, Mdhilla, Redeyef) la compagnia garantiva l'impiego dell'intera popolazione maschile, e si prendeva carico dei vari aspetti della vita sociale ed economica della regione (trasporto, istruzione, sanità, sport). La compagnia conobbe però presto il declino delle attività estrattive. L'avvio del processo di liberalizzazione del mercato tunisino, avviato sin dalla fine degli anni Settanta, ebbe dei risvolti pesantissimi sulla situazione economica e sociale della regione di Gafsa e sulle condizioni lavorative degli operai. Nel 1985, la riforma della compagnia, finanziata dalla Banca Mondiale nel quadro del Piano di Aggiustamento Strutturale, comportò un drastico taglio del personale. Privo di settori economici alternativi come il turismo o l'agricoltura (quest'ultima poco sviluppata a causa dell'aridità della regione esacerbata dall'impatto dell'attività estrattiva sulle risorse naturali e acquifere), e in assenza di una politica di redistribuzione della ricchezza, il governatorato di Gafsa, sede della principale risorsa del paese, è diventato così una delle regioni tunisine più svantaggiate.

Nelle città che ospitano i siti minerari il tasso di disoccupazione è arrivato negli ultimi anni a essere il doppio della media nazionale. Il bacino minerario ha inoltre un grave problema sanitario, legato all'inquinamento dell'aria, dell'acqua e del terreno provocato dall'attività estrattiva: silicosi, malattie respiratorie, tumori, sono frequenti a causa dell'inalazione delle polveri e dell'ingestione di prodotti contaminati dal materiale tossico sprigionato durante il processo estrattivo. Come ha scritto l'antropologo Stefano Pontiggia, la sabbia, elemento dominante del paesaggio di Gafsa, “sembra ricoprire e al tempo stesso eleggersi a simbolo di una realtà che quasi tutti nel bacino definiscono come un'economia della miseria: la ricchezza estratta dalla terra pagata con le monete della malattia, della disoccupazione e dell'emarginazione.”²⁶ Non sorprende dunque che questa regione sia stata e continui a essere una dei principali teatri di

²³ Cfr. Baduel 1981.

²⁴ Id.: p. 487.

²⁵ Allal 2010: p. 108.

²⁶ Pontiggia 2017: p. 28.

contestazione, di scioperi di lavoratori e disoccupati, di lotte per i diritti sociali, economici, e, oggi, anche ambientali.²⁷

Accanto alle lotte, la miniera ha anche pervaso la cultura e l'arte di questa regione. Il tema della miniera ha ispirato numerose opere letterarie anche in contesti molto lontani da quello nordafricano. Poeti e romanzieri hanno esplorato e analizzato il mondo della miniera; minatori hanno raccontato la propria esperienza attraverso poesie, memorie, testimonianze militanti. Sul finire del XIX secolo, ovvero con l'inizio dello sfruttamento massivo dei giacimenti carboniferi e minerari in Europa e nelle colonie europee, la "realtà della miniera diventa un classico della letteratura",²⁸ un fenomeno che ha il suo apice nel romanzo naturalista del francese Émile Zola, *Germinal* (1885). Il lavoro del minatore, dell'uomo che discende per decine di metri nel sottosuolo, che esplora e scava le viscere della terra, "assurge nell'immaginario collettivo a condizione emblematica dell'uomo schiacciato dalla rivoluzione industriale"; il minatore è percepito e raffigurato come "vittima del sistema industriale, al cui sviluppo è (stato) però assolutamente indispensabile".²⁹

Il mondo della miniera è ovunque scandito da ritmi e immagini che si ripetono; non solo per quanto riguarda il lavoro nel sottosuolo, ma anche per ciò che concerne la vita in superficie. L'antropologa Anna Iuso, nel suo saggio sulla migrazione italiana verso la regione mineraria del Belgio, ricostruisce attraverso la comparazione con fonti letterarie di diversi paesi un mondo dei minatori che riconosciamo anche nei racconti e nella letteratura sul bacino minerario di Gafsa: un mondo

fortemente connotato ed endogamo: vivono in piccole cittadine costruite attorno alle miniere, quando hanno una famiglia, o addirittura in baraccamenti con cucina comune. Fisicamente accorpati intorno alla miniera, frequentano gli stessi negozi, gli stessi caffè, usufruiscono degli stessi servizi sociali, spesso assicurati dalle società minerarie. Un mondo che è chiuso all'esterno ma che è compattato dalla comunanza delle condizioni e dei ritmi di vita.³⁰

I minatori sono inoltre accomunati dalla lotta per il miglioramento delle loro condizioni, dalla frequentazione del sindacato, dagli scioperi;³¹ la loro condizione di vittima e allo stesso tempo di "eroe della

²⁷ Cfr. Vernin 2017; Chapelle - Gouin - Crubézy 2015.

²⁸ Iuso 2007: p. 228.

²⁹ Ibid.

³⁰ Id.: p. 210

³¹ Id.: p. 212.

modernità”³² li erge a simbolo di lotta proletaria, di resistenza. I minatori di varie parti del mondo sono poi accomunati dal fatto di abitare in una realtà “cosmopolita”, poiché al loro apogeo le compagnie estrattive avevano bisogno di un numero ingente di operai, reclutati così da varie regioni e paesi (e si è visto come le città minerarie di Gafsa presentavano un impianto marcatamente razziale).

La letteratura della miniera presenta ovunque medesimi temi, fa ricorso a medesime simbologie: l'oscurità, le viscere della terra, il dualismo netto tra la vita sotto e la vita in superficie, la notte e il giorno, il buio e la luce, la vita da “topi”, ma anche il potere quasi magico, “stupefacente” della miniera; e poi la morte, la disgrazia, così frequente da diventare una “situazione terribile, ma banale”.³³

Anche in Tunisia, nel bacino minerario di Gafsa, si è sviluppata una letteratura della miniera, *al-adab al-manjimī*,³⁴ in cui sono riconoscibili temi, topoi narrativi, oltre che la postura resistenziale, militante di una letteratura proletaria. Nella cittadina mineraria di Mélaoui incontro uno degli esponenti di questo filone letterario regionale, Mohamed Ammar Chaabnia (1950), autore, tra le tante altre cose, di una pièce teatrale intitolata *Firān al-damūs* (I topi della galleria), del 1976, che denunciava la condizione degli operai della CPG. Chaabnia non esita a definire la letteratura mineraria tunisina *adab multazim* (letteratura impegnata), in quanto testimonianza delle condizioni di vita e lavorative dei minatori e delle loro famiglie.³⁵ La letteratura mineraria è composta da romanzi, poesie, pièce teatrali, ma anche da canzoni.

IL CANTO DEI FIGLI DELLA MINIERA

È in questo contesto –geografico, sociale, ma anche letterario— che si sviluppa uno dei gruppi più conosciuti e amati della canzone impegnata tunisina: *Awlād al-Manājim* (I ragazzi delle miniere – la parola *awlād* in dialetto tunisino può significare anche “figli”).³⁶ Un gruppo che si

³² Id.: p. 211.

³³ Id.: p. 222.

³⁴ Si veda in proposito il documentario prodotto da Al Jazeera: *Al-ḥūḍ al-manjimī. malḥama al-turāb al-aswad* (“Il bacino minerario.. epopea della polvere nera”) con interviste a vari autori e con le musiche degli *Awlād al-Manājim*; regia di Jamāl al-‘Ardāwī, 2015.

³⁵ Mohamed Ammar Chaabnia, intervista con l'autrice, Mélaoui, 12/4/2019.

³⁶ Parte di queste riflessioni e analisi sugli *Awlād al-Manājim* sono contenute nel mio articolo “The Palm Tree and the Fist” (2021a). Sul gruppo di Gafsa si veda anche

distingue dagli altri soprattutto per le biografie e i percorsi di vita dei suoi membri. A differenza della gran parte degli altri esponenti della canzone impegnata, provenienti dalla classe media e con un'istruzione universitaria, questi "ragazzi delle miniere" sono figli della classe operaia e parte della comunità mineraria.

I membri di *Awlād al-Manājim* provengono dalla cittadina mineraria di Moularès (in arabo *Umm al-‘Arā'is*), a circa 50 km a ovest di Gafsa, in prossimità del confine con l'Algeria, da cui essa è separata da aride montagne. A Sud della regione mineraria si estende invece la regione del Jerid, la regione delle oasi, dei palmeti e dei laghi salati nel governatorato di Tozeur. Il gruppo è fondato nel 1977 da Salah Toumi, leader del gruppo, l'unico della formazione iniziale a portare avanti il progetto musicale degli *Awlād al-Manājim* ancora oggi. Toumi è compositore, liutista e voce del gruppo. Nato nel 1954 a Moularès, dove risiede e dove lo incontro, Toumi presenta con orgoglio sé stesso e il suo gruppo così: "Sono un operaio delle miniere [*‘āmil manjimī*], un impiegato della CPG, la Compagnia di Fosfato di Gafsa. Per questo il gruppo si chiama "I ragazzi delle miniere". Era un gruppo di operai, tutti noi, operai delle miniere. Parliamo della condizione della regione mineraria [...] Mio padre era anche lui un operaio delle miniere, tutte le famiglie qui vivono del lavoro nelle miniere."³⁷

Il gruppo nasce dall'urgenza di raccontare e denunciare la condizione di povertà, desolazione e marginalizzazione della regione e della sua comunità. Presto però l'interesse si espande a temi più ampi: la sofferenza dei minatori di Gafsa si riconosce con la sofferenza "di tutti i lavoratori del mondo", la lotta del popolo di Gafsa si congiunge a quella del popolo tunisino e a quello degli altri popoli arabi e di tutti i popoli oppressi. Lo sfruttamento dei lavoratori, la piaga della disoccupazione, la corruzione dei regimi, l'imperialismo, la causa palestinese: sono questi i temi affrontati nelle canzoni di denuncia del gruppo di Moularès.

Il gruppo era ed è tuttora molto vicino all'UGTT e al militantismo di sinistra. Toumi, sindacalista, afferma però di non essere mai stato membro di un partito politico. Egli si definisce piuttosto *taqaddumī*, progressista, termine comunemente utilizzato da tutto lo spettro della sinistra: "Non voglio che il gruppo abbia una direzione specifica [*ittijāh mu‘ayyin*], e che abbia un pubblico specifico. Parlo per ogni essere umano progressista, per ogni essere umano oppresso".³⁸

l'articolo di Chamekh 2020, in cui sono analizzate anche altre canzoni del gruppo, come "Yā qārī al-jarīda" ("Tu che leggi il giornale").

³⁷ Salah Toumi, intervista con l'autrice, Moularès, 11/4/2019.

³⁸ Ibid.

Durante i regimi di Bourguiba e Ben Ali le esibizioni del gruppo erano strettamente confinate, a parte rarissime occasioni, all'università e ai locali dell'UGTT, unici rifugi degli oppositori politici. Questo non risparmiava comunque ai membri del gruppo controlli e intimidazioni da parte della polizia. Nonostante i membri non fossero universitari, il gruppo era spesso invitato dagli attivisti della sinistra studentesca, la quale adorava il gruppo per i suoi testi di denuncia diretti e intrisi di slogan rivoluzionari.

L'aderenza del gruppo alla causa proletaria e la forte rivendicazione di appartenenza alla classe lavoratrice erano ulteriormente evocate sul palco attraverso l'abbigliamento dei musicisti, che durante i concerti indossavano le tute blu del lavoro. Conosciuta in Tunisia con il nome *den-gueri*, in francese come *blue de Chine*, la tuta blu importata da Oriente sembra rimandare al maoismo in voga negli anni Settanta e Ottanta. Ma per Toumi la questione è molto più semplice: “Il nostro abbigliamento comune è il *bleu travail* dei minatori, perché siamo lavoratori delle miniere, dei semplici operai che cercano di cantare una musica differente. Il blu rappresenta la classe operaia. Non siamo degli intellettuali.”³⁹

Il repertorio degli Awlād al-Manājim è costituito per la maggior parte da testi scritti da poeti popolari, compagni, amici, che proponevano al gruppo i propri versi da mettere in musica, ma vi sono anche testi di poeti provenienti da altri paesi arabi. Vi si trovano brani in arabo classico, spiccatamente propagandistici e militanti; e brani ancorati nel contesto linguistico e culturale locale. Tra i primi, e tra i brani più noti della canzone impegnata tunisina, vi è “L’inno dell’Unione” (Nashīd al-ittihād), di Adam Fethi, di cui si discuterà nel prossimo sotto-capitolo. Un altro esempio rappresentativo di questo tipo di repertorio, uno dei cavalli di battaglia del gruppo, è “Nashīd al-sha‘b” (“L’inno del popolo” – *App. 10*), musicata sui versi del poeta mauritano Ahmadu Abd al-Qader. Questa è una tipica canzone “di propaganda”, che con parole dirette fa appello all’unione della classe proletaria e chiama a raccolta tutte le “vittime della miseria”, incitandole a sollevarsi “per spezzare il dominio della corruzione” e mettere fine “all’ingiustizia e ai predatori”. Il simbolismo rivoluzionario (il giorno nuovo, le tenebre da distruggere) e gli slogan sono quelli che ricorrono in molte canzoni di questo tipo:

فماذا نقول وماذا نريد؟
 نريد الحياة بلا ظالمين
 نهوضا لنكسر قيد اللصوص
 وندفع راياتنا للأمام

³⁹ Salah Toumi, intervista con l'autrice, Moularès, 12/5/2018.

لنطلع وجه الصباح الجديد
ونهدم بالعنف عش الظلام

Cosa diciamo, cosa vogliamo?
Vogliamo una vita senza oppressori
Solleviamoci per rompere le catene dei ladri
Facciamo avanzare la nostra bandiera
Per far apparire il volto di un giorno nuovo
Distruggiamo con forza il nido delle tenebre

Anche Ibrahim Darghuti (Ibrāhīm Darghūthī, 1955),⁴⁰ romanziere, tra i principali esponenti del filone della letteratura mineraria di Gafsa ed ex-militante marxista-leninista, negli anni Ottanta ha scritto due brani per Awlād al-Manājim: “Shams al-ḥurriya” (“Il sole della libertà”) e “Thuwwār yā amrīka” (“Rivoluzionari d’America”).

Il repertorio degli Awlād al-Manājim include poi canzoni caratterizzate dall’uso di un vernacolo fortemente regionale e interessate alle problematiche del contesto locale. La specificità, la spontaneità e il realismo rendono questo repertorio “locale” (*maḥallī*, come lo stesso Toumi lo definisce) particolarmente interessante.



Fig. 15 Concerto di Awlād al-Manājim, Centro culturale di Gafsa 1981. Archivio personale di Messaoud Azaza.

⁴⁰ Kréfa 2013: p. 401.

LA GALLERIA

Di questo repertorio locale fa parte la canzone “Yā damūs” (“O galleria” – App. 8), del 1979, la quale riesce a descrivere in una narrazione dai tratti “veristi” la realtà della regione mineraria. Non solo le parole costruiscono immagini vivide degli scorci di vita quotidiana nella regione, ma anche la melodia e la modalità del canto contribuiscono a trasmettere all'ascoltatore la sofferenza, la miseria, l'oppressione della popolazione delle miniere. I concerti degli ultimi anni degli Awlād al-Manājim non includono questa canzone nella scaletta; il leader Toumi, la considera una canzone di gioventù, priva di estetica, non più adatta all'attualità. Messaoud Azaza, ex-membro del gruppo, e tra gli autori del brano, rivendica invece l'importanza di questa canzone, che commenta così:

Le mie composizioni emergono da una precisa condizione sociale. C'è la morte. Gli operai muoiono nelle gallerie. Eravamo bambini, giocavamo a pallone, e allo stesso tempo sentivamo le notizie dei morti nelle miniere. Eravamo abituati ad ascoltare il lamento, la tristezza, la sofferenza.⁴¹

L'unica versione reperibile (online) di “Yā damūs” presenta un'introduzione parlata, accompagnata solo da uno struggente violino: il narratore racconta la storia di un incidente avvenuto a Moularès nel 1973, quando diversi minatori persero la vita a causa dell'allagamento di una galleria sotterranea. La canzone è quindi ispirata a questo tragico evento, dedicata a tutte le vittime decedute nelle viscere della terra. Il titolo, “Yā damūs”, è un'invocazione alla galleria, il tunnel sotterraneo scavato dai minatori e da essi percorso per estrarre il fosfato dalla roccia. La parte parlata è seguita da un lungo ed emotivo lamento cantato, un *mawwāl*, termine della tradizione musicale araba che designa una performance vocale dai versi spesso improvvisati e che esprimono sentimenti di sofferenza e nostalgia.⁴² Il lamento e la sofferenza comunicate in questo *mawwāl* non provengono, come nelle canzoni tradizionali, dalle pene d'amore, ma dalla desolazione e dalla disperazione del popolo delle miniere. Di seguito i versi che lo compongono:

قصتنا معاك يا داموس طويله

⁴¹ Messaoud Azaza, intervista con l'autrice, Hammamet, 30/5/2019.

⁴² Il caratteristico allungamento e la modulazione delle vocali permettono all'esecutore di esibire le sue doti canore, e allo stesso tempo danno al canto il tono di un lamento struggente. Il *mawwāl*, che generalmente non è accompagnato da strumenti musicali, fa da introduzione della canzone vera e propria. Hanna 1967.

و غراييك فاتت الف ليله و ليله
 آثار خلتها جديده و قديمه
 الباله و الفاس شاهدين علينا
 و الرّايه و الفاقو حازنين علينا
 ملّو من ايدينا ملّو من ايدينا

La nostra storia insieme a te, galleria, è lunga
 Le tue bizzarrie oltrepassano quelle de *Le mille e una notte*
 Delle tracce abbiamo lasciato dentro di te, nuove e antiche
 La pala e l'accetta sono i nostri testimoni
 E le rotaie e i vagoni sono tristi per noi
 Sono stanchi delle nostre mani, stanchi delle nostre mani

Sin dal principio la voce narrante prende la parola in nome della collettività, della comunità della regione mineraria di cui fa parte, di cui condivide dolori e fatica: è la “nostra storia” che vuole raccontare. Egli si rivolge direttamente alla galleria, questa entità che domina e governa la vita della popolazione, una forza oscura, tremenda; le storie che vi si svolgono e che la riguardano sono a tal punto misteriose e incomprensibili all'essere umano che superano per “stranezza” quelle de *Le mille e una notte*, epitome di fantasia e stravaganza. Un'entità misteriosa, incantata dunque, ma che al tempo stesso costituisce la realtà quotidiana per i tanti uomini che ogni giorno la percorrono discendendo nelle viscere della terra. Lasciandovi tracce: le tracce delle loro accette, che scavano la roccia, ma forse anche tracce più personali, di vita, quelle che Iuso chiama “epigrafia mineraria”: le scritte e le incisioni che i minatori lasciano “sulle pareti, sui montanti, sulle più inattese ma ospitali superfici della miniera, per lasciare una traccia del proprio passaggio”.⁴³ Una traccia anche della storia, del progresso, che loro stessi stanno costruendo; ma gli unici ad accorgersi della loro gravosa impresa sono gli utensili di lavoro, che sembrano in questi versi prendere magicamente vita con il solo scopo di testimoniare e accompagnare la fatica degli uomini.

Alla fine di questo triste *mawwāl*, inizia la sessione ritmica tipica del repertorio musicale del gruppo, eseguita con le darbuka. Il cantante-narratore si rivolge ancora una volta alla galleria:

ياداموس قداش ادّيت

⁴³ Iuso 2007: p. 221.

شبابنا عليه قضيت
ياما عمال كدوا فيك
ليالي مع نهار والنار شاعله فيك

O galleria, quanti te ne sei presi
I nostri giovani te li sei portati via
Quanti operai sgobbano dentro di te
Giorno o notte che sia, la luce è sempre accesa dentro di te

Il lume è quello della lampada che ogni minatore porta con sé quando scende nelle gallerie della miniera. Nelle strofe che seguono il cantante-narratore tratteggia una scena di lutto che coinvolge un'intera comunità:

هاداده⁴⁴ اليوم جيتك نبيكي
نبيكي ونزوك⁴⁵ بالصوت العالي
وينو علي وينو عمار
وينو بلقاسم وينو سليمان

O mamma, oggi vengo da te e piango
Piango e singhiozzo a voce alta
Dov'è Ali? Dov'è Ammar?
Dov'è Belgacem? Dov'è Slimane?

Sono questi i nomi degli amici o dei familiari scomparsi nella galleria. Due donne entrano poi nella scena, anch'esse sconvolte dal tragico lutto:

هاذي لميمه تبيكي وتنوّح
وهاذي لوخيه تندب وتصيح
على اخيها راح وما رجع للدار
جابوه شلامه معي الميسان

Questa mamma piange e si disperava
E questa sorella si strappa il viso e grida
Per suo fratello che è uscito e non è più tornato a casa
Hanno riportato il suo corpo in un fagotto

⁴⁴ *Dāda*: parola in disuso per indicare "mamma" in alcune parlate del Sud tunisino.

⁴⁵ *Nzawwük*: letteralmente "muggisco", indica un pianto convulso.

Nelle strofe finali, la galleria è nuovamente destinataria sorda della narrazione delle pene dei minatori. Più che la rabbia, il sentimento che sembra dominare in questi versi è la frustrazione, lo sconforto, il senso di un torto subito dagli esseri umani inermi di fronte a una natura feroce, insaziabile, unica forma di sussistenza e allo stesso tempo dispensatrice di morte.

وما لحقنا منك كان الدمار
 خلينا مخماخ في عديله
 لا فرق بينا وبين الفار
 خلينا بيوتنا للظلمه
 ويتمت اصغارنا بالجمله
 داموس اه يا ظلام الليل
 العمال تاريخ يغنيه الجيل
 وبيهم يسطع قمر الليل

Ci hai dato in cambio solo desolazione
 Ci hai lasciato smangiucchiare dalle conserve
 Tra noi e i topi nessuna differenza
 Hai lasciato le nostre case nell'oscurità
 In un attimo hai reso orfani i nostri figli
 Galleria, o tenebre della notte
 Gli operai sono la storia cantata dalla nuova generazione
 Grazie a loro la luna illuminerà la notte

I meccanismi dell'“economia della miseria”, o ancora dell'economia della “*accumulation by dispossession*”, sono ben descritti in queste strofe finali, che offrono un'immagine efficace e suggestiva della vita dei minatori, paragonata a quella dei topi, che strisciano nel sottosuolo e nell'oscurità, dove molti soccombono nell'indifferenza dello Stato, mentre gli altri sopravvivono nutrendosi degli scarti della grande ricchezza da essi stessi prodotta. Un barlume di speranza si intravede soltanto nei due versi finali, che ripongono fiducia nelle nuove generazioni in lotta per la causa proletaria. La luna, simbolo che richiama la bandiera nazionale e che, come si è visto e si continuerà a vedere, ricorre in tantissime canzoni, è chiamata a illuminare la notte in cui è sprofondata il paese e a mostrare il cammino alla nuova generazione. Ma posti alla fine di tale triste ed esasperato racconto, questi versi non riescono a smorzare l'atmosfera macabra di questo canto veramente “popolare”, riflesso realistico della quotidianità e dei sentimenti del popolo, privo degli slogan combattivi e rivoluzionari e dei toni trionfalistici dei brani più di successo del gruppo. In

essa si può scorgere l'eredità della poesia popolare resistenziale delle steppe, che denunciava l'oppressione e lo sfruttamento delle terre da parte dell'autorità beilicale prima e coloniale poi, che elogiava e tramandava la memoria dei combattenti.⁴⁶ Questa tradizione si trasforma qui per dare vita a una poesia/canzone dalla forte coscienza proletaria che esprime la volontà di testimoniare, attraverso il linguaggio semplice dell'operaio o del contadino, la realtà e la storia dei subalterni.

UN DIPLOMA DI POVERTÀ

Fino agli anni Settanta la CPG garantiva la piena occupazione della popolazione maschile del bacino minerario, sebbene a condizioni degradanti, e, come si è appena visto, con rischi altissimi per la salute e la vita stessa. Negli anni Ottanta la riforma per la modernizzazione della compagnia finanziata dalla Banca Mondiale nel quadro del piano di aggiustamento strutturale, volto a favorire l'inserzione del paese magrebino nell'economia di mercato globale, comportò un taglio di due terzi della forza lavoro. I dipendenti della CPG passarono da 15000 a 5000 unità. In una regione in cui la CPG costituiva uno dei rarissimi sbocchi lavorativi, la disoccupazione, soprattutto giovanile, raggiunse livelli altissimi, favorendo l'istituzionalizzazione di un sistema fortemente clientelare e corrotto, in cui partecipavano le élite politiche ed economiche della regione, e il quale regolava l'erogazione dei sempre più scarsi posti di lavoro nella compagnia.⁴⁷ Un meccanismo questo, che fu all'origine delle proteste che nel 2008 videro protagonisti Redayef e le altre città del bacino minerario.⁴⁸

Già negli anni Ottanta quindi, la disoccupazione diventava una delle più gravi piaghe sociali della Tunisia, colpendo in particolar modo la gioventù delle regioni meridionali e interne del paese, condannandola a uno stato di immobilità ed emarginazione economica e sociale. Il brano "Shahādat faqr" ("Un diploma di povertà" – *App.* 9), composto in questo periodo dagli Awlād al-Manājim, racconta il sentimento di impotenza e frustrazione del giovane uomo del Sud tunisino, povero, disoccupato, la cui voce resta inascoltata da uno Stato assente e da un'élite politica corrotta. Autore dei versi è il poeta popolare e amico del gruppo, Abdelaziz

⁴⁶ Ammairia 1989.

⁴⁷ Allal 2010.

⁴⁸ Il movimento dei diplomati disoccupati (*diplomés chomeurs*) è stato uno dei principali motori delle proteste del 2008 e, in seguito, di quelle iniziate nel dicembre del 2010.

Dhawi (‘Abd al-‘Azīz Ḍāwī), originario del confinante governatorato di Tozeur.

La canzone è introdotta da alcuni versi recitati, in cui Salah Toumi si rivolge a chi rappresenta l'autorità statale, il potere, rintanato nei suoi palazzi e accusato di ignorare e abbandonare il popolo al suo misero destino:

يَلِي
يَلِي مَا تَعْرِفْشِي حَالِي
و تَجْهَلْهَا الْأَحْوَال
أَهْبَط
أَهْبَط مِنْ قَصْرِكَ الْعَالِي
اسْمَعْ مَا يَتَّقَال

Ehi tu
Tu che non conosci la mia situazione
E che ignori la mia condizione
Scendi
Scendi dal tuo alto palazzo
E ascolta ciò che ho da dire

Parole, scritte e cantate negli anni Ottanta, che non possono non richiamare alla memoria le immagini e le voci dei tanti che trent'anni dopo si sono messi in marcia dalle regioni interne verso la capitale, recandosi essi stessi al palazzo dopo decenni di rivendicazioni inascoltate, intimando ora agli uomini di potere di *dégager* senza mezzi termini.

Il messaggio, prima recitato e poi cantato da Toumi, accompagnato dalle tipiche percussioni del gruppo, è questo:

عندي شهادة فقر
و المهنة بطال
أمي ثقلي وليدي عرس
كيف برشة رجال
كيفاش نعرس أيمة
و مكسوبي صندال
و لا عندي دار و لا كسوة
و لا كتاف و لا مال

حتي لبسي روبافيكاً⁴⁹
 في القهوة مسال
 حكموا علياً نبقى عازب

Ho un diploma di povertà
 Disoccupato di professione
 Mia madre mi dice "figlio mio, sposati
 Come fanno tanti uomini"
 Come faccio a sposarmi, mamma
 Se tutto ciò che ho sono un paio di sandali?
 Non ho una casa, né un abito
 Non ho una raccomandazione, né soldi
 I vestiti che porto sono di seconda mano
 Ho i debiti al caffè
 Mi hanno condannato a restare scapolo

Questi pochi versi semplici, scarni e crudi, mettono luce su oggetti e azioni della quotidianità che sono la cifra della condizione di miseria e di immobilità sociale in cui tanti giovani uomini tunisini sono relegati a causa della disoccupazione. L'assenza di mezzi finanziari di sussistenza rende impossibile il matrimonio, tappa fondamentale di entrata nell'età adulta ed emancipazione dalla casa materna (si è già visto nella canzone "El-bsīsa" come la prospettiva di un buon matrimonio sia uno degli obiettivi che la madre prefigura per il figlio studente). L'uomo non può neanche pagarsi da bere al caffè, altro luogo simbolo dell'immobilità sociale causata dalla disoccupazione, né permettersi dei vestiti nuovi. Anche il sistema clientelare che regola il mondo del lavoro è denunciato in questa canzone, attraverso il riferimento a quella "spalla", *ktāf*, ovvero l'appoggio di qualcuno importante, la raccomandazione di cui l'uomo è privo e senza la quale non riuscirà a trovare una sistemazione. Privandolo di un qualunque ruolo nella società, la disoccupazione, che si delinea tramite queste semplici immagini come uno stigma sociale, condanna l'uomo a restare scapolo, figlio, "giovane". Un ritratto che è ancora oggi estremamente attuale e che ricorda quello dei tanti scesi in strada in tempi più recenti.⁵⁰

⁴⁹ *Rūbāfikā*: calco dell'espressione italiana "roba vecchia" per indicare vestiti o oggetti di seconda mano.

⁵⁰ Cfr. Paciello - Pioppi 2018.

IL TEMPO DELLA MISERIA

Dalla regione mineraria proviene anche Lazhar Dhawi, compositore, autore e interprete di canzoni diventate simbolo della sinistra tunisina dagli anni Settanta ad oggi. Originario della città di Gafsa, negli anni Settanta Dhawi era attivo nel movimento studentesco alla facoltà 9 Avril di Tunisi, e fu tra i primi a cantare per la il movimento studentesco.⁵¹ Noto soprattutto per aver registrato e celebrato le lotte e i martiri degli anni Settanta e Ottanta (e più tardi degli anni Dieci del Duemila con il suo brano dedicato a Chokri Belaid),⁵² non mancano però nel repertorio di questo artista canzoni che denunciano la realtà di oppressione e sfruttamento della classe operaia tunisina in generale, e del bacino minerario in particolare.

Una di queste è il brano “Yā ma‘addī l-ayyām” (“Tu che passi il tempo” – *App.* 5). Dhawi utilizza la lingua vernacolare del Sud tunisino; tuttavia, non si tratta qui di riprodurre la lingua parlata, quanto piuttosto di un utilizzo fortemente poetico ed elaborato del dialetto, con il quale si creano metafore, allusioni e immagini suggestive. Dhawi si fa in questo modo erede dell’antica tradizione poetica orale e popolare del Sud tunisino. In questa come in altre sue canzoni di questo periodo, la voce del cantautore è accompagnata da quella femminile della nipote Mounira Dhawi, scomparsa prematuramente. Il brano si rivolge sin dal titolo a, letteralmente, “colui che passa i giorni”, colui che fa passare il tempo: è l’operaio, il proletario, che subisce rassegnato e impotente una quotidianità cupa, fatta di fatica e sfruttamento, priva di prospettive:

يا معدّي ليّام كيف تعدّيهم
 كي يظلم لغمام كيف تضويهم
 صابر والفقير لجام مسكاتو يد يهم
 بايع عمرك خدام والخدمة ليهم

Tu che passi il tempo, come lo passi?
 Quando le nuvole diventano scure, come lo illumini?
 Paziente, la povertà ti fa tacere, le loro mani ti tengono
 Hai venduto la tua vita lavorando al loro servizio

⁵¹ Mohsen Ben Hammad, intervista con l'autrice, Tunisi, 10/16/2018.

⁵² Leader del Watad e del Fronte Popolare, assassinato nel 2012 da jihadisti legati allo Stato Islamico.

I riferimenti alla regione mineraria compaiono nei versi successivi. Similmente a quanto accade in “Yā damūs”, anche questa canzone si fa testimonianza di un tragico incidente: sui “camion di Bayash”, un wadi nei pressi di Gafsa, cinquanta alunni persero la vita in un incidente stradale provocato da un'inondazione nel 1973.⁵³ Ancora una volta il lutto collettivo sembra segnare il destino di questa regione: “Mamma, mio fratello non è tornato”, recita il testo. Il brano prosegue poi con immagini del lavoro in miniera:

يا معدّي لوجاع يبست عروقك
 في المينة زعزاع تحفرها حفرة
 وفي الصّقع الذّباح لا من ينوبك
 وفي المقطع ذراع يقطع الحجرة
 قولّي ها لوجاع كيف تداويهم

Tu che passi il dolore, le tue vene sono secche
 Nella miniera un'esplosione scava una fossa
 Nel freddo che sgozza, nessuno può aiutarti
 Nelle cave le braccia spaccano pietre
 Dimmi dolore, come guarisci?

Il dolore, la fatica, il lutto, attanagliano la popolazione del bacino di Gafsa: il minatore, lo studente, la madre che perde un figlio, il padre che non può dar da mangiare ai propri figli, il muratore che “se cade dalle scale nessuno [lo] cura”. Un'immobilità rassegnata è ancora una volta la loro condizione; ognuno di loro resta “paziente” aspettando che “le nuvole [gli] facciano una sorpresa”, che arrivi un segno di speranza ad allietare i loro giorni, passati “facendo passare” il tempo, il dolore, la preoccupazione. Dopo aver tratteggiato questa umanità diseredata, la canzone descrive la condizione di chi, al contrario, fa “passare le melodie nei [suoi] palazzi di marmo”, di chi ha giovato della miseria del popolo e ha beneficiato del sistema corrotto, che si è arricchito con la fatica degli operai e che ora “nei vestiti del padrone cammin[a] come un pavone”. Ma ecco che nell'ultima strofa arriva il grido rivoluzionario, la speranza e anzi la fiducia nella rivolta degli oppressi.

كي يثورو الجيّاع من تيهديهم

⁵³ Evento ricordato nella pagina FB *Gafsa News* del 12/12/2024 <https://www.facebook.com/GafsaNews.tn.page.officielle/posts/968873391940103/> (ultimo accesso 21/8/2025).

أزرق زارق من الضيم يشلّع لغمامه
 طالع ينفخ ع الغيم يسوقه قدامه
 باله خديه دموع يمسح بأكمامه
 ساطعة ويقول الصّوت شمس الخدّامة
 طالبك ضوي ليّام للأ ضويهم

Quando gli affamati si rivoltano, chi potrà calmarli?
 L'azzurro si leva dall'ingiustizia, squarcia la tristezza
 Sorge e soffia sulle nuvole, e avanza
 Guance bagnate di lacrime, le asciuga con le maniche
 Il sole allo zenit, e dice la voce: sole dei lavoratori
 Ti chiedo di illuminare i giorni, Signora⁵⁴ illuminali

È il sole qui che si leva alto per squarciare le tenebre dell'ingiustizia, per annunciare un mondo nuovo ed illuminare i giorni dei lavoratori, della classe operaia, degli oppressi, degli affamati, motore e linfa di ogni rivoluzione.

4.3. *Il grano e le montagne nel canto del Nord Ovest*

IL NORD DEI MARGINI

Quando si parla di marginalizzazione e diseguaglianze territoriali in Tunisia si parla soprattutto di divario tra un Nord, più sviluppato, dotato di servizi e infrastrutture, socialmente e culturalmente più “avanzato”, ed un Sud economicamente svantaggiato, culturalmente e socialmente marginale. La linea che separa le “due Tunisie” è tuttavia una linea meno netta, molto più frastagliata e articolata di quanto le narrazioni comuni spesso lascino immaginare. La prima obiezione che si deve fare a questa visione manicheista è sicuramente una che affermi l'esistenza di linee concentriche più che orizzontali le quali marcano disparità diffuse e acute tra “centri” e “periferie” anche nelle regioni costiere e nella capitale. In secondo luogo, le disuguaglianze territoriali riguardano anche le regioni nord-occidentali del paese, le quali presentano un paesaggio del tutto diverso sia dall'immaginario desertico che da quello mediterraneo del paese nordafricano, fatto di colline e montagne verdi, di distese di grano e di fonti d'acqua. La regione del Nord Ovest, *al-shamāl al-gharbī*, come viene comunemente denominata, fa anch'essa parte di quell'*arrière-pays* sottosviluppato e marginale, nonostante le pur consistenti risorse naturali.

⁵⁴ *Lella*: “signora” in dialetto tunisino, probabilmente riferito a *shams*, sole, sostantivo femminile.

Anche in questa regione, e in particolare nel governatorato del Kef, si sviluppano tra la fine degli anni Settanta e gli inizi degli anni Ottanta alcune esperienze di canzone impegnata. Si prenderanno qui in considerazione alcuni brani dei gruppi *Awlād Bū Makhlūf* e *Aṣḥāb al-Kalima* ponendo particolare attenzione, ancora una volta, alla rivalutazione del patrimonio popolare regionale e al tempo stesso alla volontà di denunciare da una parte un sistema economico e politico ingiusto (quello dello Stato tunisino e del libero mercato), e dall'altra un sistema sociale (quello regionale e rurale) immobilizzato, abbruttito, incapace di prendere in mano le redini del proprio destino, e che pare aver perduto anche i propri valori.

I RAGAZZI DI BOU MAKHLOUF

La spoliazione delle risorse naturali e la marginalizzazione economica, sociale e culturale della regione del Nord Ovest è la trama principale del repertorio degli *Awlād Bū Makhlūf*, formazione musicale della città del Kef, nell'omonimo governatorato, una regione verde e montuosa al confine con l'Algeria. Attivi sin dalla fine degli anni Settanta, gli *Awlād Bū Makhlūf* si distinguono dalle altre formazioni per aver mescolato, sull'esempio dei marocchini *Nās al-Ghiwān*, il pop-rock occidentale con le melodie, i ritmi, la lingua e le immagini poetiche della tradizione popolare. Mostafa Mouelhi Ayari, leader e chitarrista del gruppo, afferma di essere stato attratto sin da ragazzo dalla musica rock e dalla scena hippy anglosassone, dai Beatles e dai Pink Floyd. Ma la musica che più di ogni altra ha influenzato il gruppo del Kef è quella del mitico gruppo di Casablanca, che verso la fine degli anni Settanta si esibisce in Tunisia mandando in estasi il pubblico.

Ci è venuta l'idea di mettere su un gruppo che somigliasse un po' ai Beatles... e di suonare qualcosa così. Non sapevamo comporre all'inizio. Poi abbiamo conosciuto *Nās al-Ghiwān*. Ed è stata la scoperta. Per gli arabi i primi a cantare la contestazione furono *Nās al-Ghiwān*.⁵⁵

Il gruppo *Awlād Bū Makhlūf* prende il nome dalla *zāwiya* di Sidi Bu Makhluf, nella città vecchia del Kef, nei dintorni della quale i ragazzi si ritrovavano per suonare, imparando da autodidatti.⁵⁶ Alcuni di loro integrarono poi la troupe del teatro regionale del Kef diretta da Kamel Alaoui. Il gruppo

⁵⁵ Mostafa Mouelhi Ayari, intervista con l'autrice, Tunisi, 24/10/2018.

⁵⁶ Il nucleo iniziale del gruppo *kefois* era composto, oltre che da Mostafa Mouelhi Ayari, da: Bahri Rahali, paroliere delle prime canzoni, il quale ha però presto abbandonato il gruppo per dedicarsi al teatro, Mohamed Taoufik Halfaoui, Mounir Zair, Yousef Dridi, voci e percussioni; alla fuoriuscita di Rahali e Dridi, subentrano Slah Chida (chitarra), Adel Hamdi (violino), e Shafik Hakimi (oud).

non aveva un orientamento politico determinato, non era vicino ad alcun partito né al sindacato. Esso è tuttavia considerato parte integrante della scena della canzone impegnata tunisina, come dimostrano le varie testimonianze raccolte. I testi portati in scena dal gruppo presentano infatti una forte volontà di critica politica e sociale che li accomuna agli altri gruppi impegnati loro contemporanei, con cui inoltre condividono le influenze musicali e la volontà di proporre una musica “alternativa”.

Fu l'attività di scouting del già citato Raja' Farhat, uomo di teatro e direttore di diverse edizioni del Festival Internazionale di Cartagine, a portare alla ribalta questi giovani dilettanti e a catapultarli sul palco più prestigioso del paese. Farhat scoprì il gruppo durante una sua visita al Kef nel 1977. All'epoca il repertorio della band si limitava a due canzoni originali, per il resto riproponeva brani dei Nās al-Ghiwān e di altri. Mouelhi Ayari descrive Farhat come

un grande artista, direttore del Festival di Cartagine, la consacrazione degli artisti tunisini [...] girava tutta la Tunisia per scovare gruppi di musica, di teatro [...] Passando per le scalinate della *maison de la culture* ci senti suonare. Quindi propose a me, che ero leader del gruppo, [di andare a Cartagine] ma io risposi: “No, non siamo ancora pronti per salire sul palco”. E poi non avevamo un repertorio [...] Ma hanno insistito. Quindi fummo obbligati a comporre altre canzoni [...] Ci diedero uno spazio di 20 o 30 minuti tra due gruppi rock. Quindi salimmo sul palco, e fu terrificante, c'erano diecimila persone, *tunisois* soprattutto, venuti a vedere i loro gruppi di Tunisi.⁵⁷

Come il resto della Tunisia, la regione del Kef conserva numerose tracce di una storia antica, stratificata e multiculturale. È forte qui la memoria della resistenza delle popolazioni autoctone amazigh, che si batterono contro i conquistatori romani in difesa della propria terra: dai punti panoramici della città del Kef è ben visibile la Tavola di Giugurta, un altopiano sulla catena dell'Atlante che separa la Tunisia dall'Algeria, e che prende il nome dal leggendario condottiero berbero, re della Numidia, il cui regno fu sconfitto nel I secolo a.C. Nella cittadina del Kef, che in epoca romana venne denominata Sicca Veneria, si conservano vestigia di epoca cartaginese, bizantina, della civiltà arabo-islamica, e infine del periodo coloniale. Il folklore di questa regione montuosa ha preservato la memoria di una storia di resistenza contro le invasioni straniere: un serbatoio da cui attingere per la creazione di una nuova canzone contestataria e di denuncia. Le prime canzoni degli Awlād Bū Makhlūf, scritte nella lingua

⁵⁷ Mostafa Mouelhi Ayari, intervista con l'autrice, Tunisi, 23/3/2019.

vernacolare, traggono ispirazione da questo patrimonio popolare regionale, esse si rifanno ai ritmi e alle immagini del canto popolare, allo stesso tempo prendono spunto dalle scene di vita quotidiana di una città che fu in epoche lontane un importante centro culturale e sociale, ma che è ormai relegata ai margini della vita del paese.

Quel che ci interessava era il fatto che anche nel folklore tunisino vi era molta contestazione. Era una maniera velata di indirizzare dei messaggi ai politici, ma anche messaggi d'amore, poiché anche questo non era permesso. Le donne cantavano dei loro amanti nelle canzoni popolari, così come della politica. Si attaccavano i bey, i governanti, nelle canzoni folkloriche, ma attraverso la parodia.⁵⁸

La creazione delle prime canzoni del gruppo seguono dunque questa dinamica; il paroliere Bahri Rahali (Baḥrī Raḥālī) attingeva dal folklore del Kef, prendendone immagini e motivi, o ancora riutilizzando e riattualizzando versi di canti popolari o proverbi, una tecnica che è la stessa utilizzata in "Gamra ya waggada" (O luna brillante, App. 19, §4.1) del poeta Touhami Chayeb, o in "Būk kān znād" (Tuo padre era un fucile), di Adam Fethi.⁵⁹ È così che nasce la prima canzone del gruppo, dal titolo "Lā taḥlīf



Fig. 16 Articolo sui giovani Awlād Bū Makhlūf, i quali cercano "nel patrimonio locale nuove forme di espressione autentica". *Le Temps*, 21/4/1978. Archivio personale di Ali Saidane.

58 Mostafa Mouelhi Ayari, intervista con l'autrice, Tunisi, 24/10/2018.

59 Musicata e interpretata da Mohamed Bhar.

w lā ydggūk” (Non giurare e non ti faranno del male) ripreso da una canzone popolare. Racconta Mouelhi Ayari:

Nella versione originale qualcuno che è stato tradito dalla sua compagna le dice: “Non giurare e non sarai maledetta dai santi... non essere arrogante... un giorno morirai e i vermi mangeranno i tuoi tatuaggi!” Era un po' questo il testo. Bahri l'ha preso e ha cambiato qualche parola: “Non giurare e non essere ingiusto, l'iniquo non arriva da nessuna parte”.⁶⁰

Rahali scrive poi il testo di una seconda canzone, che diventerà la “canzone faro del Kef, la canzone simbolo che ha fatto conoscere il gruppo”, ovvero “Jbèl el-Kèf el-‘ālīa” (“Alte montagne del Kef” – *App.* 13). Mouelhi Ayari racconta: “Era una canzone di protesta, ma che cantava il Kef in una maniera diversa, che raccontava la miseria, e che voleva incitare le persone a mettersi al lavoro”. Il brano è in effetti una dedica al tempo stesso dolce e amara alla città del Kef e ai suoi abitanti.

جبال الكاف العالية منك يا جبال انشوف
انشوف السبولة مالية و فيك ما نحس بخوف
فيك عديت شبابي فيك قاسيت عذابي
نسيمك للعليل دواء و نسيمك لاو لادك داء
نشوف القلوب القاسية و عباد لا خير لا معروف
نشوف الذيوب الضارية بصورة الانسان تطوف

و على المادة المائلة عمال تتعد بالألوف
أفكار وجيوب خالية تتذوق في المالفوف
[...]

كل واحد قدام البيت ينصب لوخيوف في مكيدة

Alte montagne del Kef, da qui o montagne vedo
Vedo la spiga ricolma e qui non ho paura
Qui ho passato la giovinezza, qui ho sofferto i miei tormenti
Il tuo odore è medicina per il malato e per i tuoi figli è malattia
Vedo i cuori induriti, né bontà né cortesia dalle persone
Vedo passare lupi feroci dall'aspetto di esseri umani

Sui muretti inclinati i lavoratori si contano a migliaia

⁶⁰ Mostafa Mouelhi Ayari, intervista con l'autrice, Tunisi, 24/10/2018.

Pensieri e tasche vuote, assaggiano l'ordinario

[...]

Ciascuno davanti la sua casa prepara una trappola per suo fratello

I “muretti inclinati” che costeggiano la strada principale del Kef, seguendone le curve e i pendii, sono un simbolo di questa località montana; su di essi si siedono gli abitanti, descritti dalle parole per nulla condiscendenti di questa canzone come abbruttiti da una quotidianità ripetitiva e una vita senza sbocchi e senza futuro. La nostalgia dell'infanzia e le immagini dolci della terra natia fanno presto spazio a parole dure; nonostante ciò, questa canzone è diventata essa stessa parte del patrimonio tradizionale della regione, riproposta nel corso dei decenni da nuove generazioni di musicisti del posto. Anche il ritmo della musica si alterna tra una prima parte più lenta, con le voci che si alzano in un coro melodioso che ben si adatta alle immagini bucoliche e agresti, e una seconda parte più ritmata che accompagna le parole taglienti di critica sociale.

Un altro brano degli *Awlād Bū Makhlūf* che si vuole qui analizzare è intitolato “*Al-gamaḥ*” (“Il grano” – *App. 14*), composta agli inizi degli anni Ottanta su un testo della scrittrice e giornalista tunisina Najet Adouani (*Najāt al-‘Adwānī*). Al centro di questa canzone vi è il grano, simbolo al tempo stesso delle ricchezze naturali di questa Tunisia fertile e della sua spoliazione che, nell'immaginario popolare, si perpetua nei secoli da parte degli invasori esterni, dai romani, ai francesi, al nuovo Stato indipendente al servizio delle potenze neocoloniali; una terra “Verde”, parte di un Maghreb che l'immaginario coloniale aveva definito il granaio di Roma,⁶¹ un immaginario che è però qui riappropriato per denunciare lo sfruttamento coloniale e neo-coloniale.

القمح في المنادر قالو صابة
 وثمة نصيب للسلب يا نهابة
 زر عناه و حصدناه و انتم هزوا
 للوسق في البابور ما تتلزوا
 مطار للفيران فاتح باب
 زر عناه حصدناه و بالعرق سقينا
 و انتوما شربتوا الخير يا خوانة
 بعثوا شقانا و بالخاصة شقانا
 لا قمح لا زيتون في حصتنا

⁶¹ Davis 2007.

لا فكروا لا حكروا لا قيموا حالتنا
 هزوه في البابور و هدوه لصديقتهم
 اذا عيطوا هي تحز غلبتهم

Il grano nei granai è in abbondanza, dicono
 Una parte è destinata al saccheggio, o ladri
 L'abbiamo seminato e l'abbiamo raccolto e voi lo prendete
 Per caricarlo sulla nave ma nessuno vi obbliga
 Le porte dell'aeroporto sono aperte ai topi
 L'abbiamo seminato e l'abbiamo raccolto, l'abbiamo annaffiato col
 sudore
 E voi ne bevete il frutto, o traditori
 Avete venduto la nostra miseria, la nostra misera povertà
 A noi non spettano né grano né olive
 Non hanno pensato, non hanno considerato, non hanno valutato la
 nostra condizione
 L'hanno messo sulla nave e l'hanno regalato alla loro amica
 Se gridano aiuto lei corre in loro soccorso

In modo non dissimile a quello dei poeti del Sud e del bacino minero, i versi cantati dagli Awlād Bū Makhlūf denunciano il sistema economico della Tunisia indipendente, e in particolare quello liberista avviato proprio negli anni Ottanta, percepito come la continuazione del saccheggio e dello sfruttamento di tipo coloniale, dove le risorse delle regioni interne sono vendute al ribasso sul mercato estero (“l'amica” di cui parla il testo sarebbero gli Stati Uniti d’America secondo il racconto di Mouelhi Ayari). Mentre le élite del paese si spartiscono i profitti della compravendita, le persone comuni vengono affamate, private dei beni che essi stessi hanno seminato, raccolto, e “annaffiato col sudore”. E in effetti, da lì a poco queste persone comuni dell'*arrière-pays* si rivolteranno, durante quelle che verranno ricordate come le “rivolte del pane”, causate proprio dall'aumento del prezzo del grano.

Oltre alle canzoni di stampo popolare e regionale per cui sono maggiormente conosciuti, anche gli Awlād Bū Makhlūf hanno interpretato alcune canzoni in arabo letterario, come “Yā ajmal al-awṭān” (“La più bella tra le patrie” – *App.* 15), attribuita al poeta impegnato di Sidi Bouzid, Mohamed Sghair Awlad Ahmad (1955-2016); testi di autori non tunisini (come il poeta iracheno Badr Shakir al-Sayyab, 1926-1964); canzoni sul tema della Palestina (come “Aṭfāl al-ahjār”, “I bambini delle pietre”, di Habib Fridhi).

In “Yā ajmal al-awṭān” ritroviamo il tema ricorrente della patria al tempo stesso amata e fonte di dolore, la più bella e al tempo stesso la più triste, poiché saccheggiata dai suoi stessi governanti:

يا أجمل الأوطان يا وطني
يا كامل الأحران يا بلدي
ربيت شعبيت بجبل واحد
شعبا من الأيتام في الصحراء يحتدم
جندا من السراق في قرطاج يغتلم

Sei la più bella tra le patrie, o patria mia
Sei il più pieno di tristezza, o paese mio
Hai allevato due popoli in una sola generazione
Un popolo di orfani nel deserto brucia
Un esercito di ladri a Cartagine approfitta

Vediamo anche in questo brano un paese diviso, in cui il popolo è lasciato alla sua miseria, mentre l'alta borghesia e la classe politica prosperano a Cartagine, ricco quartiere residenziale e sede del palazzo presidenziale. Il brano, del 1990, con il suo messaggio di denuncia diretta, segna anche la fine del gruppo del Kef, che si scioglie nei primi anni del nuovo decennio, dopo un breve periodo di discreta popolarità, in cui gli Awlād Bū Makhlūf sono ospiti di alcuni programmi televisivi e radiofonici.

LA CORRUZIONE DEL VILLAGGIO

Le informazioni raccolte sul gruppo Aṣḥāb al-Kalima (Gli amici della parola) sono divergenti le une dalle altre. Quel che è certo è che il gruppo nasce alla fine degli anni Settanta e si scioglie dopo pochi anni, e che uno dei suoi fondatori è il musicista e compositore Mekdad Sehili (Muqḍād Saḥīlī), che ha poi continuato una carriera solista.⁶² Secondo l'autore di una tesi magistrale sulla canzone impegnata tunisina, la tendenza ideologica del gruppo non è classificabile; lo stesso afferma che il gruppo si è sciolto nel 1985 a causa di “pressioni da parte delle autorità sui membri del gruppo”.⁶³ Si analizza in questo paragrafo una canzone che presenta dei chiari riferimenti alla regione del Kef e che, in modo non dissimile dai brani precedentemente trattati, scandaglia la questione dello

⁶² Dopo la rivoluzione del 2011 è stato per alcuni anni alla guida del sindacato dei musicisti professionisti.

⁶³ Nūyūy 2012.

sconvolgimento del sistema di valori e degli equilibri sociali delle comunità rurali e tribali, apportato da un nuovo assetto politico ed economico percepito come estraneo, alieno.

“Mshāykh dwārnā” (“Gli anziani del nostro villaggio” – *App. 17*), scritto in arabo tunisino, è una critica acuta e tagliente delle relazioni sociali all'interno di una comunità rurale che ha perso di vista il senso di solidarietà, di onestà e di giustizia. Contrariamente a ciò che si è soliti immaginare, è qui la gioventù che prende parola contro la degradazione della vita comunitaria e il disfacimento del sistema di valori all'interno del villaggio. A incarnare questa corruzione morale sono proprio gli anziani, ovvero i capi del villaggio, coloro i quali dovrebbero essere guida e modello per le nuove generazioni. Questo brano si avvicina per sensibilità e per le dinamiche che vi sono rappresentate al repertorio appena analizzato degli Awlād Bū Makhlūf: il suo intento è quello di smuovere le coscienze assopite, apportare un rinnovamento culturale e sociale nel paese, scardinare vecchi e nuovi legami di tipo neocoloniale che ancora assoggettano la patria.

Di seguito alcuni versi di questo brano complesso e articolato, postato anche dal canale youtube *Kef historique*,⁶⁴ a dimostrazione del fatto che la canzone sia entrata in qualche modo a far parte del patrimonio musicale popolare della regione.

مشايخ دوارنا فيهم الفكر يحير
 دزونا في بير
 [...]

 كبسوا علينا الكيسة رمونا في الأحباس
 عملوا معانا المنكر عملو شي كبير
 الخو يحفر لخواه يرميه في زرداب
 يرقى على اكتافه يمعسه معسان
 الولد ينكر بوه يقفل في وجها الباب
 صاروا جميع الناس يعيشو في بهتان
 نحكيو على دوارنا والزمان معكوس
 صار فيه الفار ينقز على القطوس
 شفت النعجة النايفة تعقر في الذيب

⁶⁴ Nel video amatoriale si alternano belle foto paesaggistiche e di repertorio della regione del Kef, con foto di quelli che sembrano prigionieri politici torturati (link in bibliografia).

بعيني شفت الصيد هارب من التيب

Gli anziani del nostro villaggio, di loro diffidiamo,
 Ci hanno spinto in un pozzo
 [...]
 Ci hanno arrestato e gettato in prigione
 Ci hanno fatto cose atroci, cose gravi
 Il fratello complotta contro suo fratello, lo getta in una grotta
 Monta sulle sue spalle e lo calpesta
 Il figlio ripudia suo padre, gli sbatte la porta in faccia
 Ormai tutti vivono nella menzogna
 Parliamo del nostro villaggio, il mondo s'è capovolto
 Ora il topo rincorre il gatto
 Ho visto una pecora azzannare un lupo
 Con i miei occhi ho visto un leone fuggire da un'upupa

Sin dai primi versi, questa canzone dipinge la realtà cupa e angosciata di una comunità in cui le cose vanno “al rovescio”, in cui i tradizionali legami di solidarietà sociale e persino familiare si sono sfaldati, in cui ognuno è pronto (come nella canzone degli Awlād Bū Makhlūf, “Jbèl el-kèf el-‘ālia”) a tendere una trappola o a voltare le spalle al proprio padre o al proprio fratello. La totale innaturalità di tali comportamenti è enfatizzata dal paragone con un mondo animale assurdamente capovolto, dove la preda diventa predatore e viceversa. Dopo questo iniziale scenario, ritorna anche in questo brano, il tema del saccheggio delle risorse naturali della regione, in particolare del suo grano:

مشايخ دوارنا الناس الظلام
 ياكلو في خيرنا عام وراء عام
 فينا قمح السرس فينا قمح الدير

Anziani del nostro villaggio, gli oppressori
 Mangiano le nostre risorse anno dopo anno
 Dov'è il grano di Sers, dov'è il grano del Dir

Gli anziani sono ritenuti complici di un sistema economico di tipo predatorio che ha svuotato i granai di Sers e Dir, due località nel governatorato del Kef, lasciando affamato chi in quelle terre ha versato il proprio sudore.

In controtendenza rispetto a molte canzoni impegnate che si concludono con slogan rivoluzionari, con la speranza nella rivincita del popolo degli oppressi, “Mshāykh dwārnā” si chiude con un ammonimento ai

potenti della terra, alla loro vanità e arroganza, un ammonimento che ha un sentore più religioso che di giustizia proletaria:

وينا فرعون اللي طغى و تجبر
قال أنا رب السماء و الأرض
وينا الفاطمي قائده جوهر
اللي قهرو الناس بإسم الفرض
حكم القروان وبنى القاهرة متسيطر
الملوك ركعت بين يديه قبلت الأرض
وينهم البايات و محلات العسكر
مشات عظامهم سوست تحت تراب الأرض

Dov'è il faraone che tiranneggiava e con arroganza
Diceva sono io il Signore del cielo e della terra?
Dove sono i fatimidi e il loro condottiero Jawhar
Che sottomise le genti nel nome della legge
Governò Qayrawan e fondò il Cairo dominando
I re si prostravano ai suoi piedi e baciavano la terra
Dove sono i bey e i loro eserciti
Le loro ossa stanno marcendo sottoterra

Il messaggio degli Aṣḥāb al-Kalima si indirizza chiaramente al regime e ai potenti del proprio tempo: anch'essi periranno come tutti gli esseri umani, anche coloro i quali hanno osato ergersi a divinità; la loro gloria è destinata a svanire, così come fu per i faraoni d'Egitto o come Jawhar, condottiero fatimide che conquistò il Nord Africa, così come i bey ottomani... in una catena continua di conquistatori e oppressori, tutti destinati alla stessa fine.

Tra le altre tracce audio del repertorio degli Aṣḥāb al-Kalima che sono state reperite si ricorda la già citata canzone su "al-Daghbājī", e il brano "El-mél qlīl" ("I soldi sono pochi").

4.4. Registrare la storia, celebrare le lotte, ricordare i martiri

Si è già discusso altrove di come la canzone impegnata tunisina abbia rievocato temi e protagonisti della poesia e dell'immaginario popolare resistenziale, ponendosi in continuità con una contro-storia che affonda le proprie radici nella lotta anticoloniale (§3.2). Oltre a riflettere la realtà quotidiana, a esprimere i sentimenti più o meno nobili delle masse

subalterne, la poesia popolare ha infatti avuto il ruolo di registrare i “grandi eventi e i momenti forti della storia”, costituendosi in questo senso come una “vera memoria collettiva, fungendo da archivio”⁶⁵ di una storia minore. È il caso delle storie dei fellaga e della resistenza anticoloniale delle popolazioni del Sud e delle steppe, cancellate dalla narrazione ufficiale della liberazione nazionale e dell’edificazione della nazione. La canzone impegnata non si limita però a mobilitare e celebrare queste figure e questi eventi rimossi del passato, ma continua piuttosto questa tradizione di contro-narrazione nel tempo presente, registrando e preservando le nuove storie di lotta, “creando” e celebrando nuovi martiri e nuovi eroi.

La canzone impegnata ricorda le gesta degli oppositori al regime, testimonia per i prigionieri politici, commemora le vittime della violenza poliziesca, ha parole di conforto per le loro madri, di riscatto per i compagni. La canzone impegnata segna le date di un calendario negato e scandisce così un tempo della resistenza e della lotta che scorre ai margini della storiografia nazionale: il 26 gennaio 1978 e la repressione sanguinosa dei sindacalisti in sciopero; i martiri delle rivolte del pane nel 1983-84; l’assoggettamento della centrale sindacale da parte del governo nel 1985; e ancora gli scioperi studenteschi, gli arresti, gli esili. Le canzoni accompagnano di anno in anno la commemorazione di queste date e di queste storie, contribuiscono alla creazione e al mantenimento di una storia e di una memoria condivise, in cui i militanti più anziani ricordano i compagni caduti e rinnovano la promessa del loro impegno, mentre i più giovani scoprono e rinsaldano le proprie radici sul terreno di una lotta comune.⁶⁶

Di seguito si prenderanno in esame alcune canzoni che più di altre hanno assolto a questa funzione memoriale e di contro-archivio.

IL GIOVEDÌ NERO E LE RIVOLTE DEL PANE

Il 26 gennaio del 1978 il regime di Habib Bourguiba e del primo ministro Hedi Nouira, fautore dell’avvio delle politiche economiche liberiste

⁶⁵ Sraieb, “Poésie populaire et résistance”, cit., p. 144.

⁶⁶ Il legame tra canzone impegnata e memoria culturale della sinistra tunisina è al centro del mio articolo “Recording another History” 2021b. Partendo dall’osservazione di una performance durante una manifestazione nel 2019, l’articolo analizza la canzone “Ya shahīd” (1984) e la sua riattualizzazione e risignificazione in tempi recenti e alla luce dell’assassinio di Chokri Belaid nel febbraio 2013. Leader del Watad (partito erede di al-Shu’la) e del Front Populaire, Belaid diventa attraverso questa canzone un nuovo anello nella lunga catena di martiri per la causa.

nel paese, è contestato dal primo sciopero generale della Tunisia indipendente. Lo sciopero, indetto dall'UGTT guidato da Habib Achour, porta in strada migliaia di sindacalisti, tra cui vi sono anche i militanti di al-Shu'la, supportati dalla gioventù studentesca e liceale di sinistra. Tra le 50 e le 200 persone vengono uccise dalla repressione delle forze dell'ordine in questo giorno che verrà ricordato come il "giovedì nero", *al-khamīs al-aswad*, o *le jeudi noir*. È un evento che segna profondamente la storia della Tunisia bourguibista e che segnala la rottura ormai insanabile tra regime e oppositori politici: per la prima volta le forze dell'ordine tunisine fanno fuoco sui manifestanti, per la prima volta si assiste ad uno scontro diretto e sanguinoso tra PSD e UGTT.

Centinaia di sindacalisti e militanti furono processati e imprigionati in seguito agli eventi del gennaio 1978. Nelle prigioni vennero composte diverse canzoni, ancora oggi re-interpretate in occasione delle commemorazioni del 26 gennaio presso i locali sindacali. Tra queste si ricordano il canto collettivo "Asha al-ittiḥād ḥurran lanā" (Viva la nostra unione libera), e "Yā ayyuhā al-sajjān" ("O carceriere"), del poeta e militante di al-Shu'la Mahfudh Jarrahi, dedicata al martire Hamadi Zallouz, morto sotto tortura. Quest'ultima fu messa in musica da al-Karāma, un gruppo all'epoca vicino al partito marxista-leninista panarabo.⁶⁷

Oltre ai canti spontanei dei prigionieri politici (un genere che viene denominato *zandālī*), il giovedì nero ha ispirato anche i versi di "Sa'īd māsiḥ al-aḥdhiya" ("Said il lustrascarpe" – *App.* 31) un brano in arabo classico, scritto, musicato e interpretato da Mohamed Bhar. La canzone commemora Said, un ragazzo che si guadagna da vivere lucidando le scarpe per le strade di Tunisi, rimasto ucciso durante le proteste da una pallottola vagante della polizia.

يدور في الشوارع ويقتات من الطريق
 ماسح الأحذية
 وهم أصحاب المعامل يَشِيدُونَ المعامل
 ويُصبحون وزراء

Cammina per le strade e vive della strada
 Il lustrascarpe
 E loro sono i padroni delle fabbriche, erigono fabbriche
 E diventano ministri

⁶⁷ Mohsen Ben Hammad, intervista con l'autrice, Tunisi, 17/5/2019

“Qual è il tuo peccato, Said” (*mā dhanbuka yā Sa‘īd*) si domanda l'autore, per aver meritato una tale vita e una tale morte? La scelta di mettere al centro della canzone l'assassinio insensato di Said, vittima innocente, parte del sottoproletariato urbano senza voce e che vive di stenti ai margini della società, mira a enfatizzare la violenza e il cinismo del sistema politico ed economico della Tunisia della svolta liberista e repressiva degli anni Settanta.

Nel dicembre del 1983 il graduale *désengagement* dello Stato tunisino e il riorientamento dell'economia del paese verso il libero mercato porta alla decisione di ridurre la sovvenzione statale dei beni di prima necessità, tra cui la farina, e quindi di aumentare il prezzo di pane e pasta. Questa misura economica è la goccia che fa traboccare il vaso, in un paese che versa in una situazione di grave crisi finanziaria, oltre che politica, con una popolazione sempre più frustrata dalla precarietà economica e dalla disoccupazione crescente, soprattutto nelle regioni interne e meridionali. Le “rivolte del pane” esplodono ancor prima dell'effettiva implementazione del provvedimento. Le rivolte, durate una settimana, passeranno alla storia come i più importanti sollevamenti popolari della Tunisia indipendente; partite dal Sud, esse si propagano presto su tutto il territorio nazionale arrivando alle strade della capitale. Lo Stato mette in atto una forte e sanguinosa repressione provocando un grande numero di vittime tra i manifestanti. Le proteste si placano il 6 gennaio dell'anno successivo, quando il presidente della Repubblica è obbligato, per metter fine ad una situazione fuori controllo, ad annunciare il ritiro del provvedimento.

Questi tragici eventi hanno ispirato canzoni che celebrano il coraggio del popolo tunisino unito per una causa comune e che ricordano i martiri della violenza della polizia e dell'esercito. La più nota di queste è la canzone di Lazhar Dhawi, “Yā shahīd” (“O martire” – *App.* 6), dedicata al militante del Watad, Fadhel Sassi, ucciso durante una manifestazione da un proiettile della polizia, il 3 gennaio 1984, in pieno centro a Tunisi. Il testo di questa canzone, in dialetto tunisino, è denso di immagini-simbolo della Tunisia, e di riferimenti alla storia del paese e ai suoi eroi attraverso i quali l'autore rilegge e analizza il suo presente. Dhawi è ben noto negli ambienti della sinistra in cui egli stesso ha militato, ma la sua canzone, reinterpretata da tanti altri gruppi e cantanti, è entrata a far parte del patrimonio collettivo dell'opposizione progressista. Il brano è stato reinterpretato negli anni Duemila dal gruppo ‘Uyūn al-Kalām (composto dagli ex-membri di al-Baḥṭh al-Mūsīqī, Amel Hamrouni e Khemayes Bahri); e continua a essere intonato durante le commemorazioni degli eventi del gennaio 1984 così come in altre manifestazioni politiche e culturali promosse della sinistra tunisina, dallo stesso Dhawi o da altri interpreti.

غنيها يا شعبي الباسل للبحر اللّي ما ينسى
 غني وقول دمك يا فاضل فاح خميرة في الخبزة
 يا شهيد... يا شهيد
 يا شهيد... الخبزة رجعت
 يا شهيد الخبزة... ثور
 طالعة من قبرك وردة
 تنادي الشعب يجيك يزور

Cantala, o mio popolo valoroso, al mare che non dimentica
 Canta e di' "il tuo sangue o Fadhel è come lievito nel pane"
 O martire, o martire
 O martire, il pane è tornato
 O martire del pane, rivoltati
 Dalla tua tomba è spuntata una rosa
 Che esorta il popolo a venire a trovarti

Fadhel Sassi è morto ma il suo sangue non è stato versato invano, anzi, esso spinge il popolo a seguire l'esempio del martire del pane. Malgrado il funerale dimesso e furtivo che spetta al militante caduto, il nome e le gesta dell'uomo sono ormai note in tutto il paese. È la madre del martire ora a gridare:

ما تقولوشي الفاضل مات
 الفاضل في قمحك يا سبولة
 في الزيتونة وفي النخلات
 الفاضل معزوم على قفصة
 نادولو جبال الفسفاط
 الفاضل يا نوار اللوزة

Non dite che Fadhel è morto!
 Fadhel è nel grano una spiga
 Negli olivi e nelle palme
 Fadhel è in cammino per Gafsa
 L'han chiamato le montagne di fosfato
 Fadhel è fiore di mandorlo

L'anima del martire è viva e presente in ogni elemento che caratterizza la natura e il paesaggio del suo paese. Il suo nome già si aggiunge a quello

degli altri eroi della nazione; Dhawi evoca due figure emblematiche della storia della “Tunisia degli oppressi”: Ben Ghdahem, protagonista della “rivoluzione” del 1864, e al-Daghbaji, eroe della lotta anticoloniale dei fel-laga. Nei suoi versi i due leader popolari, che hanno ancora “scarpe sporche di sangue”, si incontrano tra i wadi del paese e riconoscono “il sangue di Fadhel” che ha protestato “contro il prezzo del pane”. Una misura assurda e iniqua, poiché, prosegue il canto:

وناري انا ع القمح الباجي
في مخازنكم يارومان

Io l'ho visto il grano di Beja
Nei vostri granai, o Romani!

Ritorna qui ancora una volta la tematica della millenaria spoliazione delle risorse naturali del paese ai danni delle popolazioni autoctone e a profitto degli invasori stranieri, dei colonizzatori, e infine di un potere vassallo delle potenze straniere.

A Fadhel Sassi e a tutti i martiri della repressione è dedicata anche la canzone di Mohamed Bhar, “Fāḍil” (*App.* 32). Amico del militante, Bhar racconta di aver scritto il testo la sera stessa in cui apprese del tragico evento.⁶⁸ Come nella canzone di Dhawi prima, anche qui Fadhel si immette in una catena di martiri: ma mentre in “Yā shahīd” egli percorreva il cammino degli eroi della resistenza nazionale, qui lo vediamo insieme all'umile e inerme lustrascarpe Said a cui era stata dedicata la precedente canzone di Bhar sul giovedì nero.

Il pane invece, bene essenziale alla base della dieta tunisina, è ancora al centro di un'altra canzone di Lazhar Dhawi, “Bint el-bey” (“La figlia del bey” – *App.* 7),⁶⁹ in cui il tono solenne di “Yā shahīd” è rimpiazzato dallo stile umoristico che pure è consueto nel repertorio del compositore e poeta di Gafsa. Le rivolte del pane sono qui traslate in una Tunisia pre-repubblicana, in cui la figlia del bey, una sorta di Maria Antonietta ottomana, suggerisce ai sudditi di lasciar perdere il pane e variare un po' con l'alimentazione:

بنت النبي طلّت من الشرفه وقالت كولوا القاتو

⁶⁸ Conversazione dell'autrice con Mohamed Bhar, via Messenger 25/7/2025.

⁶⁹ Per un'analisi più approfondita di questa canzone si rimanda all'articolo “Recording another History”, Carnevale 2021b.

شكلاطة ولا ياغرطة ياحليلي ماتنوعو

La figlia del bey si affacciò dal balcone e disse “mangiate una torta
O la cioccolata, o uno yogurt trallallà, cambiate un po'!”

Lo scompiglio creato da queste parole fa inalberare il “signor bey”, che decide di punire il popolo, colpevole a suo avviso di aver gettato il pane nella “*poubelle*” (spazzatura in francese):

لازم قال الخبزة تغلى جو عو توه تنربو

“Bisogna aumentare il prezzo del pane! Affamati sarete più disciplinati”

Un popolano prende allora la parola e risponde così alle accuse:

سيدي البي ما عندي زبلة والبوبال مانعرفو

[...]

لا عندي لا سكاكن لا فراشط لا بانو لا لافابو

[...]

لا عصيدة في نهار المولد لا وسكي في الريفيون

Signor bey, io non ho immondizia e non so cos'è *la poubelle*

[...]

Non ho né coltelli né forchette né bagno né lavandino

[...]

Non mangio la ‘*ašida* per la festa del *mūled*⁷⁰ né whisky a Capodanno

Le parole del popolano tratteggiano con ironia le reali condizioni della maggioranza del popolo tunisino, così lontane dalla modernità e dal progresso propagandati dal regime, mettendo in luce le enormi disparità economiche, sociali e culturali esistenti nel paese tra la borghesia occidentalizzata e raffinata e le masse popolari. Disparità evidenziate ulteriormente da una lunga lista di parole in dialetto tunisino che sono calchi della lingua francese (*farāshit, fourchettes; lāfābū, lavabo; rīfiyyūn, reveillon*), retaggio di costumi coloniali che sono ancora un lusso di pochi. Una critica ironica e caustica, dunque, al distacco e alla negligenza delle élite governanti nei confronti di un popolo vittima di misure economiche inique.

⁷⁰ La ‘*ašida* è una crema dolce a base di pinoli e grano accompagnato da frutta secca, utilizzata soprattutto come dessert in occasione del *mawlid* (*mūled* in tunisino), ovvero la celebrazione della nascita del profeta dell'islam Muhammad.

Le rivolte del pane risuonano anche nei versi di “Qahrazād” del poeta Adam Fethi (*App.* 30).⁷¹ Il titolo è un gioco di parole: esso evoca il nome della protagonista de *Le mille e una notte*, Shahrazad, ma è composto dal sostantivo *qahr*, che significa “oppressione”, “coercizione”, e dal verbo *zād*, “aumentare”. “L’oppressione è aumentata” dice dunque il titolo di questo brano, che il poeta tunisino scrive in dialetto egiziano per il cantante e liutista cairota Sheikh Imam Issa. Anche l’Egitto aveva avuto le sue rivolte del pane nel 1977, e anch’esse, come quelle tunisine, erano avvenute in gennaio. Un mese tradizionalmente “caldo” per la Tunisia che aveva da poco esperito, sempre in gennaio, oltre alle rivolte del 1984, il giovedì nero nel 1978, e gli eventi di Gafsa nel 1980. Una tradizione che si confermerà il 14 gennaio 2011. Negli anni Ottanta, il poeta intendeva già con questo brano “parlare di un’oppressione continuamente rinnovata,”⁷² che accomunava i due paesi arabi e non solo.

عاد المعاد يا قهرزاد
وفتح يناير على البلاد

Ci risiamo Qahrazad
Gennaio si schiude al paese

Inizia così questo brano che saluta il nuovo anno, apertosi ancora una volta con la violenza e con l’oppressione, a cui il popolo risponde con la lotta e con la resistenza. Sheikh Imam compone la musica e interpreta il brano. La canzone viene poi interpretata anche dai tunisini al-Baḥṭh al-Mūsīqī. Le testimonianze di Chamam (al-Baḥṭh al-Mūsīqī) e Fethi sono discordanti rispetto all’anno di creazione di questo brano. Ad ogni modo, il personaggio di Qahrazad, come testimonia il suo creatore, non nasce né muore con questa canzone, che era già presente nell’immaginario e negli scritti del poeta.

يا رغي ف عجينه طين ودم
يا نبضة النور في الفؤاد
قهرك يزيد، غضبك يزيد
أملك يزيد، أملك يزيد

O pane impastato con argilla e sangue

⁷¹ Fethi dedica alle rivolte del pane anche una poesia intitolata “Ḥamām al-damm” (“Bagno di sangue”).

⁷² Adam Fethi, intervista con l’autrice, Megrine, 21/12/2023.

O battito di luce nell'anima
 La tua oppressione aumenta, la tua rabbia aumenta
 Il tuo dolore aumenta, la tua speranza aumenta

LA CONVERGENZA DELLE LOTTE

La mossa presidenziale che revocava l'odiosa e impopolare misura economica riesce a placare le proteste popolari contro l'aumento del prezzo del pane. Questo gesto simbolico non intacca però il processo di attuazione del piano di aggiustamento strutturale in corso nel paese colpito da una forte crisi finanziaria. Non si fermano quindi le proteste in seno al sindacato; le tensioni crescenti tra centrale sindacale e regime culminano nel 1985 con un attacco diretto alla direzione dell'UGTT che viene epurata, un'operazione ricordata dai sindacalisti come *al-inqilāb*.

La canzone "Lan yamurrū" ("Non passeranno" – *App.* 22) scritta dal poeta di Sfax Abd el-Jabbar Eleuch ('Abd al-Jabbār al-'Ush) e messa in musica da al-Baḥṭh al-Mūsīqī nel 1985 in occasione di questi eventi particolarmente drammatici per il movimento sindacalista e progressista del paese, è un inno alla resistenza, un incoraggiamento a proseguire la lotta contro un potere diventato sempre più autoritario e repressivo. Il brano, scritto in arabo classico, riprende e fa proprio il famoso slogan antifascista attribuito a Dolores Ibarruri, la "pasionaria" spagnola che combatté contro la dittatura franchista durante la guerra civile, e poi riutilizzato in diverse lingue e in diversi contesti di lotta. Il grido di resistenza è qui lanciato dai militanti del sindacato, privati dei propri diritti, i cui locali venivano assediati dalle forze dell'ordine, e i cui rappresentanti venivano arrestati e imprigionati.

لن يمرروا
 دمي اتحد الآن بالشهداء

Non passeranno
 Il mio sangue si unisce a quello dei martiri

La nuova battaglia dei sindacalisti tunisini si immette nella catena della lunga lotta contro l'autoritarismo nella quale in molti avevano già perso la vita. In questa composizione gli al-Baḥṭh al-Mūsīqī scelgono un ritmo cadenzato, quasi militaresco, che ben si presta allo scandire di questo forte slogan politico e di versi battaglieri. Si abbandona l'ambientazione rurale e si arriva nel bel mezzo della battaglia, nelle strade e nelle fabbriche assediate, difese dai militanti pronti a disegnare col sangue "il

volto della patria inflessibile". Un forte sentimento patriottico si sprigiona in questo brano, che si lega agli ideali del comunismo operaio del gruppo, sebbene si attinga anche qui al repertorio di simboli naturali tipici del paese.

قبضتي والرفاق هنا
 نخلة شامخة كالمنار
 [...]
 قبضة واحدة لا تكيل
 وتربة المصنع الآن حبلى بجمر وفل

Il mio pugno e i compagni
 Una palma orgogliosa come un faro
 [...]
 Un solo pugno che non conosce fatica
 Il terreno della fabbrica è ora gravido di brace e gelsomino

Vediamo dunque la palma ergersi in alto come il pugno chiuso e unito dei compagni; e vediamo il gelsomino,⁷³ fiore bianco e dal profumo intenso, altro simbolo della Tunisia: è ancora una volta un fiore, sorto qui tra la brace, a rappresentare la bellezza e la gioia della lotta e della rabbia rivoluzionaria. Lotta sostenuta anche dalle canzoni e dal lavoro culturale, come bene illustrano i versi che seguono:

نشنىق الخوف بالاغنيات
 [...]
 فلا القلب كف عن النبض
 ولا الحبر جف من الرفض
 ولا العشق كل برغم الحصار

Impicchiamo la paura con le canzoni
 [...]
 Il cuore non ha smesso di battere
 E l'inchiostro non si è seccato nel rifiuto
 Né tutto l'amore, nonostante l'assedio

Lo stretto legame tra canzone impegnata e lotte operaie e studentesche ha la sua massima espressione in un brano che è diventato inno

⁷³ Il *fell* è una varietà di gelsomino.

ufficiale delle unioni sindacale e studentesca: “Nashīd al-ittihād” (“L'inno dell'Unione” – *App.* 11). Il testo della canzone è ancora una volta opera di Adam Fethi, mentre la musica è del gruppo Awlād al-Manājim, di cui si è già ampiamente discusso nel §4.2 dedicato alla canzone del bacino minerario. Oltre che per le canzoni regionali, il gruppo di Moularès è infatti famoso anche per i suoi brani più spiccatamente politici e propagandistici.

“Nashīd al-ittihād” è un tipico canto politico, dal tono solenne e apertamente ideologico; i versi, in arabo classico sono densi di slogan rivoluzionari. Inno ufficiale dell'UGTT, essa è per questo una delle canzoni impegnate più note in Tunisia. Il testo fu in realtà composto originariamente per l'UGET, l'unione studentesca di area gauchista, probabilmente a fine anni Ottanta-inizi anni Novanta:⁷⁴

يا خطى الفاضل
يا أماني فلاح
يا وصايا نبيل
في دروب الكفاح
أبدا لن يضيع
دمكم لن يضيع
وسنبنى الربيع
فوق هذي القمم
إننا طلبة
لا حياد

O passi di Fadhel
O aspirazioni del contadino
O testamenti di Nabil
Sui sentieri della lotta
Mai sarà vano
Il vostro sangue mai sarà vano
E costruiremo la primavera
Sopra queste cime
Noi siamo studenti!
No alla neutralità!

⁷⁴ Come in altri casi, malgrado la ricerca di eventuali fonti scritte e le ripetute interazioni con lo stesso autore, con gli interpreti e con altri, non si è riusciti a risalire a una data precisa.

Gli studenti ricordano in questo canto due martiri della violenza del regime: ancora Fadhel Sassi, di cui si è già discusso, militante e studente ucciso durante le rivolte del pane, e Nabil Barakati, militante del PCOT trovato morto dopo essere stato arrestato dalla polizia nel 1987.⁷⁵ I riferimenti ai due militanti uccisi, all'unione con gli operai (*ma' al-kādiḥīn*), e alle aspirazioni del contadino (*amānī al-fallāḥ*), segnalano la volontà del movimento studentesco di area gauchista di unirsi alle lotte proletarie e popolari che dal basso scuotevano la nazione. È solo insieme alle classi lavoratrici e subalterne che gli studenti potranno costruire un giorno nuovo, una nuova "primavera".

L'inno fu successivamente adottato dai sindacalisti dell'UGTT con alcune modifiche. In primo luogo, venne sostituito *innanā ṭalaba* (noi siamo studenti) con *innanā 'amala* (noi siamo lavoratori), nel ritornello; vennero poi rimpiazzati i nomi di Sassi e Barakati con quello del fondatore dell'UGTT e leader nazionalista Farhat Hached, assassinato nel 1952. Per il resto essa rimane intatta. L'adozione da parte dell'UGTT di questa canzone dà idea del radicamento, alla base della potente organizzazione sindacale tunisina, di un'ideologia fortemente contestataria.

مسنا يا رفاق
لا تحب الظلام
دربنا يا رفاق
دائما للأمام
خطوة صاعدة
جبهة صامدة
قبضة واحدة
كي نهد الظلم

Il nostro sole o compagni
Non ama le tenebre
Il nostro cammino o compagni
È sempre in avanti
Un passo in salita
Un fronte solido
Un pugno unito
Per distruggere l'oppressione

⁷⁵ Nabil Barakati (1961-1987): sindacalista e militante del PCOT morto sotto tortura poliziesca. Cfr. Belhassine 2020.

Il sole, il pugno chiuso, l'incitamento ad andare avanti e a squarciare le tenebre, sono immagini che si ripetono nell'inno cantato dagli studenti prima e dai sindacalisti poi, e che connettono le specifiche cause nazionali con la lotta proletaria e il socialismo internazionale.

Lo studente-militante, protagonista, insieme ai sindacalisti e ai lavoratori, di tante battaglie per i diritti economici e sociali del popolo tunisino, è anche al centro di "Rjīm Ma'tūg" (*App.* 23), un testo del poeta popolare Belgacem Yakoubi (che già aveva dedicato agli studenti il brano "Al-bṣīsa", visto nel §4.1), musicato e interpretato da al-Baḥṭh al-Mūsīqī.

Il titolo fa riferimento a una località nel deserto tunisino, Rjim Maatoug, nella regione del Jerid, in cui era situato un campo di addestramento militare, e dove molti studenti dissidenti venivano confinati. L'arruolamento forzato era infatti un metodo utilizzato dal regime per punire i giovani ribelli, a cui veniva revocato il diritto di rinvio della leva militare solitamente concesso agli studenti.⁷⁶ Yakoubi non era uno studente, ma conosceva bene l'ambiente universitario militante, dove veniva invitato dagli studenti a recitare le sue poesie, e conosceva bene anche il deserto, essendo originario di Douz, non lontano da quella terra d'esilio in cui venivano spediti i giovani dissidenti.

باسم المدرج و الكلية
ذوق الليل في ليل المنفى
ذوق السهر بغير دروس
يا مشجر كثبان الصحراء
سجل للتاريخ وغوص
اكتب فوق الرمل جوابك
الرياح تهز لاصحابك

In nome dell'anfiteatro e della facoltà
Assapora la notte nella notte dell'esilio
Assapora le serate senza studiare
Tu che pianti alberi sulle dune del Sahara
Registra per la storia e tuffati
Scrivi sulla sabbia la tua risposta
Il vento la porterà ai tuoi compagni

Lo studente è sradicato dal suo ambiente consueto, l'università, allontanato di forza dai suoi libri, dai suoi interessi, dai suoi compagni;

⁷⁶ Cfr. al-Sāḥilī 2020.

l'anfiteatro menzionato in questi versi è quello della facoltà 9 Avril di Tunisi, palco importante delle manifestazioni del movimento studentesco. Eppure, i versi dolci e lenti di Yakoubi sembrano un invito ad approfittare di quel momento, della lontananza, del buio e del silenzio del deserto: lo studente sta scrivendo la storia del suo paese, e le sue tracce non verranno cancellate.

IL RAID DI HAMMAM-CHOTT

Nel giugno 1982, lo Stato di Israele invase militarmente il Libano nella cosiddetta operazione Pace in Galilea, volta a eliminare la presenza dell'OLP nel paese. Il quartiere generale dell'organizzazione palestinese si era insediato a Beirut all'indomani del Settembre Nero e della cacciata dei combattenti dalla Giordania nel 1970. La vittoria israeliana e la resa del Libano costrinsero l'OLP a evacuare dal paese. Quasi mille combattenti e dirigenti della resistenza palestinese trovarono rifugio in Tunisia; una decisione presa con il patrocinio degli Stati Uniti, con cui Bourguiba intratteneva buone relazioni. Lo Stato Maggiore dell'OLP si era stabilito nella località di Hammam-Chott, a 20 chilometri a sud della capitale. Il 1° ottobre del 1985, l'aviazione israeliana, dopo aver sorvolato indisturbata su tutto il Mediterraneo, bombardò i quartieri generali di Hammam-Chott, un'aggressione deliberata a uno Stato sovrano in tempi di pace, in violazione di ogni trattato internazionale. Il raid dei caccia israeliani provocò più di sessanta morti tra i palestinesi, ma anche tra la popolazione locale. La risposta diplomatica della Tunisia rispecchiava l'ambiguità della politica del regime nei confronti dell'entità sionista e mirava alla preservazione delle relazioni amicali con gli Stati Uniti: se da una parte si condannò pubblicamente l'aggressione sul territorio tunisino e si chiesero i risarcimenti per le vittime e i danni subiti dalla Tunisia, dall'altra venne ommesso ogni riferimento al reale bersaglio e alla principale vittima del raid, ovvero l'organizzazione palestinese.⁷⁷ Inoltre, la Tunisia "chiedeva che venisse condannato l'atto di aggressione e non la personalità internazionale dello Stato di Israele."⁷⁸

L'attacco di Hammam-Chott viene immortalato da Adam Fethi, che scrive per Zine Essafi il testo di "Ḥammām Shoṭṭ" (*App.* 44) all'indomani del raid. Il brano registra un evento che getta non poche ombre sull'operato della diplomazia tunisina nei confronti dell'entità sionista, e riafferma la necessità di rinsaldare la solidarietà tra i popoli arabi:

⁷⁷ Legname 2009.

⁷⁸ Id: p. 38.

وفجأة رصاص وفجأة بارود
 وفجأة رعود نجمة داوود
 [...]

 ولمتى نستنى توحدنا
 ضربة غادر وسط ظلام

E all'improvviso proiettili, e all'improvviso polvere da sparo
 E all'improvviso i tuoni della stella di David
 [...]

 Fino a quando aspetteremo che il colpo del traditore
 Ci renda uniti in mezzo alle tenebre?

L'attacco di Hammam-Chott è ricordato anche nella già citata canzone "Al-ghāra" ("Il raid" - *App.* 46), del gruppo di simpatie islamiste 'Ushaq al-Waṭan. Questo brano, che allude, seppur senza riferimenti espliciti, a un evento su cui né il regime di Bourguiba prima, né quello di Ben Ali poi faranno mai chiarezza, è presentato sull'importante palcoscenico del Teatro Municipale di Tunisi, nel 1990, al picco della repressione anti-islamista (cfr. §2.7).

4.5. Storie di romantici e di subalterni

Come si è visto finora, le canzoni impegnate tunisine sono in gran parte veicolo di un messaggio ideologico, svolgono una funzione propagandistica o di contro-narrazione, si fanno voce di un soggetto politico collettivo. Il repertorio della canzone impegnata tunisina conta però anche brani più intimisti, in cui l'impegno, l'*iltizām*, che pure rimane motore e orizzonte della creazione artistica, si riversa sulla sfera soggettiva, individuale del poeta/interprete.

INTIMISMO E MARGINALITÀ IN HAMADI LAJIMI

La figura di Hamadi Lajimi è emblematica di questa tipologia di repertorio di canzone impegnata "intimista". Lajimi è motore e membro fondatore di vari progetti musicali (Imāzīghen, al-Ḥamā'im al-Bīḍ); intraprende in seguito un percorso solista; collabora per qualche tempo con il teatro. Lajimi nasce nei quartieri popolari della medina di Tunisi; scompare prematuramente nel 1995 a causa di una malattia. L'immagine di questo compositore, liutista e cantautore che emerge dalle testimonianze dei suoi colleghi e compagni è quella di un artista impegnato, talentuoso e

stimato, eppure lontano dai riflettori, operante ai margini della vita politica e sociale del suo tempo, oltre che nella precarietà lavorativa ed economica.

Le poesie da lui scritte e/o musicate riflettono l'attitudine di un artista bohémien, poco incline all'entusiasmo militante, interessato piuttosto alla strada e ai soggetti subalterni che la abitano, alla vita nei margini, alle difficoltà e alle ristrettezze che comporta la vita dell'artista, e al tempo stesso alla libertà che essa offre.

“Fannān al-ghalba” (“Il povero artista” – *App.* 39) è il titolo, indicativo di quanto appena detto, di una delle canzoni del repertorio di Lajimi, composta sui versi in vernacolo *tunisois* del poeta della Tunisi nazionalista degli anni Trenta del Novecento, Ali Douaji.

عاش يتمنى في عنبة مات جابولو عنقود
ماتسعد فنان الغلبة كان من تحت اللحود

Visse desiderando un acino, morì che gli portarono un grappolo
Non un po' di gioia per il povero artista, se non nella tomba

La vita di Lajimi si rispecchia nei versi di Douaji, che accompagna con il suo oud e la sua voce calda. Anch'egli, come l'artista di questi versi, vive “una vita nelle canzoni, sempre sfaccendato e al verde”, anch'egli “negli affari è perdente/morì miserabile e senza un soldo così com'era nato”. Anche per Lajimi i riconoscimenti arriveranno solo “quando era nella tomba”. Dopo la sua morte venne organizzato un festival della “canzone alternativa” in sua memoria, ospitato dalla *maison de la culture* Ibn Rachiq.

La canzone forse più nota e amata di Lajimi è “Al-kalimāt” (“Le parole” – *App.* 40), reinterpretata da vari artisti impegnati e presentata anche in contesti più ufficiali, ad esempio dalla cantante professionista (oltre che politologa) Sonia Mbarek. Il brano è composto sui versi, in arabo classico, del poeta tunisino Munawwar Smadah (Munawwar Ṣamādiḥ), originario della città di Nefta, nel Sud tunisino, dove nacque nel 1931. Poeta nazionalista, in seguito all'indipendenza Smadah entrò in conflitto con il leader Habib Bourguiba. Smadah soffrì di disturbi psichici e fu internato per alcuni anni in un ospedale psichiatrico. Morì nel 1998. Al centro di questa bella e suggestiva poesia vi sono appunto “le parole”: le parole di cui il poeta vive, attraverso cui egli porta un messaggio di verità e si fa testimone del suo tempo, per le quali egli può essere punito ed emarginato; ma le parole possono anche essere illusione, possono occultare la verità, possono ferire.

فتكلم و تألم و لتمت في الكلمات

و إذا ما عشت فيهم فلتكن للكلمات
شاهد أنت عليهم و عليك الكلمات

Parla, soffri, muori pure per le parole
E se vivi in loro allora sii delle parole
Testimone tu per loro e per te le parole

Colui che vive di parole, l'artista, il poeta miserabile, è ancora al centro di un'altra canzone, questa volta scritta, oltre che composta, dallo stesso Hamadi Lajimi: "Qronfla" ("Garofano" - *App. 41*. Interpretati anche da altri (al-Ḥamā'im al-Bīḍ, Zine Essafi), i versi delicati e malinconici di questo brano di Lajimi dipingono in maniera suggestiva il mondo e l'immaginario di un artista non convenzionale, un artista che vive ai margini della società e del suo tempo, abbandonato dal suo amore e disilluso:

في قلبو غناية
ومليونين حكاية
في يدوا ماعندو
قرنفلة في قرنو
[...]

في شوارع المدينة شبعنا أحلام
واوهام ماتشبعشي

Nel suo cuore una canzone
E un milione di storie
Nelle sue mani niente
E un garofano dietro l'orecchio
[...]
Nelle strade della medina ci saziammo di sogni
Ma le illusioni non saziano

Il tema amoroso è quasi assente nella canzone impegnata tunisina. Fa accenno a un amore perduto la canzone di Lajimi vista poc'anzi; raramente appare un'amata nei testi, e se appare è usata come espediente per parlare del coraggio del combattente che lascia la sua amata, o dell'orgoglio della vedova del martire. Ciò non stupisce, se si pensa che la canzone impegnata emerge proprio per fare da contraltare alla canzone dominante araba, incentrata unicamente sulle gioie e sui dolori dell'amore mondano, per dimostrare che anche nel mondo arabo le canzoni, l'arte, può e deve farsi portatrice di un messaggio politico e sociale. "Bint el-

gamra” (“La figlia della luna” – *App.* 42), scritta e musicata da Lajimi, è un'eccezione in questo senso: l'amore è infatti tema centrale di questa canzone. Tuttavia, anche in questo testo il protagonista è un uomo che vive ai margini della società: il suo è un amore impossibile, sofferto. Nella canzone, resa popolare dall'interpretazione del cantante di Kelibia, Zine Essafi, il poeta si rivolge a una donna, “la figlia della luna”, innamorata di lui. Egli vive però in una terra straniera, in un esilio, figurato o reale che sia, dove l'amore è “difficile”.

بنت القمره عشقتني ... و أنا غريب
ما تعرفش اللي في بلاد الغربة الحبّ صعب

Figlia della luna, ti sei innamorata di me, e io sono straniero
Non lo sai che nel paese dell'esilio l'amore è difficile

Il *blèd el-ghorba* a cui fa riferimento l'autore, e che si è scelto di tradurre come “terra dell'esilio” farebbe a prima vista pensare a un paese straniero; la poesia parrebbe dunque parlare di un amore tra un emigrato e una donna del posto, reso impossibile dalle asperità della vita nella *ghorba*. Si è già discusso della parola *ghorba* nel paragrafo dedicato alla “canzone d'emigrazione” per eccellenza di questa corrente, “Bābūr zammar” (§3.1). Questa parola che definisce la terra di emigrazione, e che deriva dalla radice *gh-r-b*, la quale indica il partire, l'assentarsi (*gharraba*), l'essere straniero, estraneo, strano, alieno (*gharīb*), traduce anche un forte sentimento di nostalgia, di alienazione, di estraniamento, di lontananza; sentimenti che forse questo poeta minore e marginale ha sentito nella sua stessa patria. “Bint el-gamra” è quindi una canzone d'amore, ma certo non una canzone frivola; essa è piuttosto una canzone che conferma come l’“impegno” possa anche articolarsi in un modo diverso di guardare e di esplorare i sentimenti umani.

Sempre sul tema della marginalità sociale ed economica degli individui subalterni che popolano le medine arabe, vi sono altri due testi portati in scena da Lajimi, “Kèn ismuh ghodwa na'ish” (“Si chiamava domani vivrò”), e “Nūga nūga”. La prima, scritta e composta da Lajimi in vernacolo tunisino, racconta la fine tragica di un povero ragazzo della medina di Tunisi, pieno di sogni e ideali, amante della poesia. I versi di “Nūga nūga” sono invece opera del poeta egiziano Nagib Surur (1932-1978). Scritta in arabo egiziano, questa poesia messa in musica e interpretata da Lajimi ha come protagonista un giovanissimo venditore di nougat, dolce a base di frutta secca, simile al torrone. Il poeta, che rivede in quel bambino la sua propria infanzia, si scaglia contro la crudeltà di una società che ancora non riesce a proteggere i più piccoli dalla povertà e dall'esclusione sociale.

“E NON MI AVRANNO FERMATO LE ROCCE”

Chiudo questa disamina delle canzoni impegnate tunisine con una delle canzoni più belle e suggestive di questo repertorio: “Al-shaykh al-ṣaghīr” (“Il vecchio giovane” – *App.* 35). Questo brano è il cavallo di battaglia degli al-Hamā'im al-Bīḍ, le Colombe Bianche, sempre presente in scalletta, anche nelle esibizioni più recenti del gruppo, e uno dei brani più conosciuti della scena.

Nel corso del libro si sono citati ed esaminati diversi brani degli al-Hamā'im al-Bīḍ e si è discussa la “linea” della band, che pur rivendicando la propria appartenenza alla sinistra non ha mai voluto aderire o fare propaganda per un partito preciso (§2.3). La band nasce nel 1980 a Ben Arous, a pochi chilometri dalla capitale; i fondatori del gruppo sono Hmida Limam, Hamadi Lajimi (i quali avevano già dato vita all’esperienza degli Imāzighen e che restano nel gruppo solo pochi anni), Chedly Khomsi (che esce dal gruppo nel 1989), Ammar Gasmi (nay) e i fratelli Kobbi: Hached (oud) e Zakaria (violino); mentre il più giovane dei Kobbi, Elyas (basso/gombri) si aggiunge dopo poco. Tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta sono tantissimi i musicisti e le voci –maschili e femminili– che salgono sul palco insieme alle Colombe. Elyas Kobbi ricorda la tournée del 1989, quella più numerosa, in cui salirono sul palco dieci persone; tra questi si ricordano il liutista e cantante Adel Bouallegue (che resta nelle Colombe per molti anni, poi fondatore negli anni Duemila del gruppo Aj-rass), il percussionista Brahim Bahloul (percussionista, musicista di professione), Ayda Ben Chaabane, all’epoca studentessa, poi attivista nella ATFD, e Raja Khomsi, sorella di Chedly. Le Colombe hanno continuato a suonare, durante tutti gli anni Novanta e Duemila; negli ultimi periodi la formazione è stata composta esclusivamente da Gasmi e i fratelli Kobbi.

Il gruppo al-Hamā'im al-Bīḍ si distingue per l'attenzione alla ricerca musicale ed estetica. I componenti hanno cercato negli anni di distaccarsi dalla concezione –predominante nella scena– del testo, della parola, come unico depositario del messaggio sociale e politico della canzone. Hanno sperimentato con il linguaggio musicale, oltre che con il linguaggio del corpo e con la performance nelle esibizioni dal vivo, grazie alle tante collaborazioni con il teatro. Il gruppo ha collaborato anche con il cinema, componendo la colonna sonora del film *Essaïda* (1996) di Mohamed Zran, e di altri due cortometraggi dello stesso regista. La propensione per la sperimentazione non ha impedito comunque agli al-Hamā'im al-Bīḍ di musicare e interpretare diversi testi poetici, sia in arabo classico che in vernacolo, di poeti tunisini e non. Il nome stesso del gruppo è ispirato alla



Fig. 17 Articolo dedicato agli al-Ḥamā'im al-Bīḍ sull'organo di stampa del PCT, dal titolo: "È sorto il sole della canzone...?" *al-Ṭarīq al-jadīd*, 20/2/1982. Archivio personale di Elyas Kobbi.

poesia di Mokhtar Laghmani dal titolo “Aḥzān al-ḥamā'im al-bīḍ” (“La tristezza delle colombe bianche” – App. 36).

La composizione di “Al-shaykh al-ṣaghīr” è di Chedly Khomsy, prima della sua uscita dal gruppo, mentre i versi, in arabo classico, cantati da Ammar Gasmī e intrecciati alle ardite e memorabili note del violino di Zakaria Kobbi, sono opera del poeta Adam Fethi. Il testo di questa canzone si discosta dal linguaggio diretto, dal simbolismo rivoluzionario e nazionalista di tante canzoni impegnate. Si passa qui da una (più o meno esplicita) presa di parola collettiva, all'emergere, fuori dal coro, di una voce individuale. Spiega Elyas Kobbi:

L'abbiamo tradotta come "il vecchio ancora giovane" [*le vieux toujours jeune*]: è qualcuno che è invecchiato, che è diventato adulto, che ha combattuto tutta la sua vita e adesso arriva, diciamo, alla fine del suo cammino, e che dice che, malgrado tutti gli ostacoli, ha vissuto la sua vita, ha combattuto, tutte queste pietre sul suo cammino non hanno fermato la lotta.⁷⁹

È l'artista impegnato non più giovane che parla in questa canzone e che riflette sul suo percorso di vita, sulla strada già fatta e su quella ancora da percorrere.

إن شخت كالجذع يوما
و غادر تني الطيور
فقد مشيت طريقي
ولم تعقني الصخور

Quando sarò vecchio come un tronco
E mi abbandoneranno gli uccelli
Avrò percorso la mia strada
E non mi avranno fermato le rocce

Egli getta uno sguardo romantico sulla sua vita, guarda indietro al cammino già percorso e ne immagina la fine, tirando le somme della sua esperienza: "ho vissuto la mia vita per gli altri/come fa un amante coraggioso", dice ancora. È fiero del suo impegno, dei valori a cui ancora è saldamente fedele, dello spirito combattivo che lo ha guidato fin qui, non ha rimpianti; eppure un velo di malinconia lo avvolge, la consapevolezza forse di aver già superato la parte più bella, più piena della vita, in cui i dubbi e le esitazioni non avevano posto.

قولوا لمن جاء بعدي
كل الخطى عابرة
قد خضت بحر حياتي
ولم أخف أن يثور

Dite a chi verrà dopo di me
Che ogni orma è effimera
Ho già preso il largo nel mare della mia vita

⁷⁹ Ibid.

E non ho avuto paura delle onde

A differenza di tante canzoni di Fethi in cui si incita alla lotta, in cui si augura la vittoria del popolo e si prefigura l'arrivo di un giorno nuovo, questo brano si conclude con l'addio nostalgico, ma al tempo stesso fiero, dell'artista impegnato alla sua giovinezza e ai suoi giorni migliori.

CONCLUSIONI

Questo libro ha esaminato lo sviluppo e le caratteristiche della canzone impegnata tunisina degli anni Settanta-Ottanta alla luce dei processi storico-politici del post-indipendenza. Attraverso questo studio ho voluto dimostrare come la canzone impegnata nella Tunisia postcoloniale si sia strutturata in quanto scena contro culturale determinata da pratiche estetiche e militanti; in quanto espressione di una cultura e di una narrazione alternative e oppostive a quelle propagate dal regime autoritario; e in quanto strumento fondamentale del lavoro culturale di una generazione di oppositori, artisti impegnati e militanti di stampo principalmente progressista. In sottotraccia, ho cercato di mettere in dialogo questa generazione, da un lato, con quella che l'ha preceduta, nazionalista, e che ha gettato le basi della Tunisia "moderna" e indipendente; dall'altro con quella che le è succeduta, nata e cresciuta sotto Ben Ali, considerata dagli osservatori internazionali "inerte e piuttosto soddisfatta del proprio destino",¹ e che ha invece decapitato una dittatura ventennale.

Si è visto come pratiche politiche, riflessioni ideologiche, influenze locali, regionali e transnazionali, abbiano modellato la canzone, le sue caratteristiche formali ed estetiche, il contenuto e il messaggio dei testi, e determinato le modalità della sua produzione e diffusione. La canzone impegnata è strumento di educazione popolare, di trasmissione di ideali e di valori, utile ad avvicinare i più giovani alla vita politica e alla militanza. Essa è al tempo stesso utile a galvanizzare i militanti durante le manifestazioni politiche, gli eventi culturali a sfondo politico, le assemblee e le celebrazioni, a consolidare quindi un orizzonte ideologico e un progetto politico condivisi, e a rafforzare il senso di solidarietà tra militanti. Inoltre, la canzone impegnata in quanto narrazione e traccia storica di eventi significativi per una (o diverse) comunità politica minoritaria va ad alimentare un contro-archivio per la preservazione, rielaborazione e trasmissione di una memoria condivisa e militante.

Malgrado le differenze ideologiche ed estetiche presenti all'interno dei vari gruppi e artisti e dei rispettivi repertori, ciò che accomuna queste esperienze è il tentativo di costruire attraverso uno strumento popolare

¹ Hibou - Khiari 2011: p. 30.

come la canzone una cultura nuova, di far passare attraverso versi cantati, accessibili e comprensibili a tutti, un messaggio politico rivoluzionario e contestatario, di incitare al risveglio delle coscienze e al cambiamento politico e sociale. Cultura popolare e “senso comune”, espressioni artistiche afferenti alla cultura “alta”, slogan politici e propagandistici: tutti questi elementi si alternano o si combinano nella canzone impegnata. Questa operazione accompagna il dibattito politico e intellettuale dell'opposizione politica, in particolar modo quella di stampo marxista e gauchista. Militanti e artisti “più o meno” organici e organizzati si pongono come avanguardia del popolo e si fanno promotori di una cultura nuova, che parli la lingua del popolo e che allo stesso tempo lo elevi moralmente e socialmente. Per la sinistra tunisina il cambiamento sociale e politico non può infatti prescindere da un profondo rinnovamento culturale; essa crede fortemente nella “necessità di nuove credenze popolari, cioè di un nuovo senso comune e quindi di una nuova cultura e di una nuova filosofia che si radichino nella coscienza popolare”.² È una riflessione che scaturisce da una fede ancora salda nel progresso, nell'avanzamento in senso marxista della storia, ma che al tempo stesso tiene conto dell'urgenza della questione identitaria, del radicamento in seno al popolo della tradizione, della “saldezza” e dell’“imperatività” delle credenze popolari.³

Questo libro ha trattato della canzone impegnata di un periodo storico determinato, quello degli anni Settanta-Ottanta, *âge d'or* di questa produzione, periodo di contestazioni, crisi e trasformazioni decisive per la storia del paese. Se dagli anni Novanta la stretta repressiva del regime di Ben Ali e la generale depoliticizzazione della società tunisina hanno provocato un arretramento della cultura impegnata ciò non vuol dire però che essa sia scomparsa. Il revival che la canzone impegnata ha conosciuto a seguito della rivoluzione del 2010-11 ha dimostrato come nel sottosuolo e negli angoli bui della lunga dittatura di Ben Ali, una cultura impegnata, resistente e alternativa non abbia mai smesso di esistere. Negli anni seguenti, e almeno fino ai più recenti eventi che hanno determinato un ritorno autoritario nel paese e una rinnovata stretta sulle libertà politiche e di espressione nel paese, vecchie e nuove voci impegnate hanno riconquistato spazi pubblici rimasti a lungo inaccessibili, e anzi fatto irruzione in luoghi prima d'allora impensabili. Benché ovviamente marginale sulla scena artistica odierna, la canzone impegnata degli anni Settanta-Ottanta continua ad agire come spazio e veicolo anche intergenerazionale di memoria, valori e fede politica.

² Gramsci 2001, Vol. 2: p. 14400 (Q. 11).

³ Ibid.

In queste ultime pagine si vuole dare brevemente conto degli sviluppi della canzone impegnata tunisina al di là del periodo storico indagato in questo libro, e offrire alcuni elementi di riflessione sul ruolo attuale della canzone all'interno del lavoro culturale e memoriale della sinistra, anche alla luce delle nuove opportunità fornite dalle tecnologie digitali.

1. *Sviluppi*

L'arrivo al potere di Ben Ali nel 1987 segna l'inizio di una nuova era per la Tunisia. Dopo una breve promessa di apertura, l'inasprimento della dittatura, la generalizzata depoliticizzazione della società tunisina, l'affermazione di politiche liberiste anche in ambito artistico e culturale, sono fattori che contribuiscono all'indebolimento, de-radicalizzazione o marginalizzazione in spazi sempre più ristretti e chiusi del militantismo e della controcultura a esso associata.

La battuta d'arresto degli anni Novanta non significa comunque una scomparsa della canzone impegnata; essa continua a esistere, magari in diverse forme e modalità e in un contesto politico e culturale decisamente cambiato. Molti gruppi si sciolgono e interrompono il loro percorso artistico a causa dell'inasprirsi della repressione contro gli oppositori politici. Altri continuano ma in spazi sempre più confinati e in condizioni sempre più sfavorevoli. Poche voci nuove emergono e raccolgono l'eredità dei predecessori. Qualche gruppo e artista continua tuttavia a produrre nuove canzoni e a trovare nuove possibilità e nuove strade per esprimersi.

Gli al-Ḥamā'im al-Bīḍ ad esempio continuano a sperimentare e produrre nuova musica. Durante il regime di Ben Ali, il Centro culturale universitario Bouzayane, nel pieno centro di Tunisi, offre loro uno spazio per le prove e per alcuni concerti. Inoltre le Colombe trovano nuovi spazi espressivi nella collaborazione con il teatro (come il Teatro El Hamra) e con il cinema; nel 1996 firmano la colonna sonora di un film tunisino che ha un grande successo di pubblico e riempie le sale cinematografiche, *Essaïda*, di Mohamed Zran. Anche Hedi Guella, Zine Essafi e altri continuano a esibirsi soprattutto nella cornice dei festival estivi. Ad ogni modo, queste partecipazioni a manifestazioni artistiche e a programmi radiofonici e televisivi, rese possibili dagli interventi di funzionari "illuminati", non rappresentano che una vetrina effimera di libertà di creazione e di espressione.

Gruppi come Awlād al-Manājim restano relegati invece agli spazi sindacali e all'università, benché il ruolo politico di quest'ultima sia ormai enormemente ridimensionato. Altri gruppi si sciolgono agli inizi degli anni Novanta. È il caso degli Awlād Bū Makhlūf e di al-Baḥth al-Mūsīqī.

Quest'ultimo in particolare aveva subito un duro colpo per l'arresto di due componenti a causa della loro militanza nelle fila del PCOT. Nel corso del primo decennio del nuovo millennio, il gruppo si riunisce in rare occasioni, nel quadro di manifestazioni culturali ospitate da nuovi spazi privati che portavano avanti progetti culturali d'avanguardia come El Teatro, fondato nel 1987 da Tawfiq Jebali e Zaynab Farhat. Nel 2004 due membri di al-Baḥṭh al-Mūsīqī (Amel Hamrouni e Khemayes Bahri) formano tuttavia un nuovo progetto musicale dal nome 'Uyūn al-Kalām, dal titolo di una nota e amata canzone di Sheikh Imam e Ahmad Fouad Negm. Finisce l'esperienza di Adam Fethi quale paroliere per eccellenza della canzone impegnata tunisina, anche se continua con la sua attività di traduttore, giornalista e poeta; scrive alcune canzoni per il celebre cantante Lotfi Bouchnak.

Decisamente più netta è l'interruzione dell'esperienza della canzone islamista. Dopo una breve parentesi che sembrava propendere per il pluralismo e per l'accettazione di Ennahda sulla scena politica ufficiale, la repressione del movimento islamista diventa feroce. Con la soppressione dell'UGTE e delle attività del movimento studentesco islamista, vengono a mancare tutti gli spazi di creazione e diffusione della canzone impegnata islamista. Si sciogliono i gruppi al-Shams e al-Marḥala, e dopo le apparizioni di 'Ushshāq al-Waṭan al Festival della canzone tunisina al teatro municipale di Tunisi nel 1990 e nel 1991, finisce anche l'esperienza di questo gruppo. Continua a esibirsi come solista il cantante degli 'Ushshāq al-Waṭan, Salah Hmidet, che riesce a distaccarsi dall'eredità islamista del gruppo e vira su tematiche sociali che non contraddicono il nuovo discorso (di facciata) dei diritti umani propugnato dal regime. Nel frattempo sono poche le voci nuove che raccolgono l'eredità della canzone impegnata. Nel solco di questa esperienza si immette il cantautore e compositore Ridha Chmak (Riḍā Shamak), e nasce nel 1999 il gruppo Ajrās (Le campane), guidato dal cantante, liutista e compositore Adel Bouallegue ('Ādil Bū'allāq), che negli anni aveva già preso parte degli al-Ḥamā'im al-Bīḍ.

La rivoluzione e la caduta del regime di Ben Ali hanno aperto uno spazio di libertà di espressione e creazione fino ad allora inimmaginabile nel paese. Ciò ha permesso ai musicisti impegnati della vecchia generazione di sperimentare un inaspettato revival, di conquistare nuovi spazi pubblici, di esibirsi davanti a un pubblico nuovo, più ampio ed eterogeneo che in passato, di accompagnare manifestazioni politiche e comizi elettorali in un paesaggio democratizzato. Al tempo stesso, l'esplosione, anche mediatica, di tante altre forme artistiche e musicali rivoluzionarie e innovative ha naturalmente fatto sì che questa canzone sia rimasta in secondo piano nel nuovo paesaggio artistico alternativo tunisino. Già prima della

rivoluzione, verso la fine del primo decennio del Duemila, emergono esperienze di canzoni che possono dirsi impegnate ma al tempo stesso innovative in termini di strumentazione e sonorità. Tra i nomi più noti si ricordano il cantautore Yasser Jradi (Yāsir Jrādī), prematuramente scomparso nell'agosto 2024, che accompagna con la chitarra i suoi testi in arabo tunisino, tra lo scanzonato e la critica sociale; la cantante Lobna Noomane (Lubna Nu'mān) che interpreta anche poesie impegnate in arabo classico; il gruppo Gulthra Sound System fondato nel 2006 da Halim Yousfi (Ḥalīm Yūsfi), dalle sonorità reggae; Amel Mathlouthi (Amal Mathlūthī), la cui canzone "Kalām al-ḥurra" (Parole di libertà) diventa celebre nel periodo rivoluzionario; e ancora il cantautore Bendirman, che prima della rivoluzione del 2011 reinterpreta la canzone degli al-Baḥṭh al-Mūsīqī "Nekhlat wād el-bey". Figlio "d'arte" (il padre è un anziano leader di el-Āmel el-tūnsī, Mohamed Kilani) Bendirman è anche autore della canzone "Redeyef", scritta in supporto alle proteste della cittadina mineraria nel 2008 durate più di sei mesi e represses nel sangue. Dopo la rivoluzione scrive ancora diversi pezzi di critica politica e sociale, come "Système" e "Ḥbība ciao" (Amore ciao), quest'ultimo sul tema della migrazione e sulle note di "Bella ciao". Anche Badiāa Bouhrizi (Badī'a Būhrīzī, aka Neyssatou) scrive un pezzo toccante sulle rivolte di Redeyef, intitolato con il nome di una delle vittime della polizia, "Ḥafnāwī al-Maghzāwī". Il percorso artistico di Bouhrizi è particolarmente interessante: nel suo repertorio vi sono testi impegnati in arabo tunisino e in arabo classico, talvolta su versi di poesia araba moderna, eseguiti in acustico e accompagnati dalla chitarra; ma anche pezzi in cui prevale la ricerca musicale, la sperimentazione e le sonorità elettroniche. Tutti questi artisti e molti altri hanno trovato ampio spazio e alcuni hanno raggiunto picchi importanti di successo nella scena musicale "rivoluzionata" del post-Ben Ali. Questi sono solo alcuni dei molti artisti che hanno parlato di tematiche sociali e politiche attraverso la musica.

Un discorso a parte andrebbe fatto per il rap, che già nel primo decennio del nuovo millennio emerge come una nuova espressione dalla potentissima carica contestataria. Dopo le rivoluzioni arabe in particolare, il rap si è affermato nel mondo arabo come musica di protesta e rivoluzionaria per eccellenza. Nel 2011 il prestigioso settimanale statunitense *Time* includeva nella lista dei 100 personaggi più influenti dell'anno nel mondo il rapper tunisino El Général, autore della famosa "Ra'īs el-blèd", che attaccava in modo durissimo il presidente Ben Ali, il quale appariva nel clip ufficiale del video. Uscita nel dicembre del 2010 e presto diventata virale grazie a YouTube, questa canzone fu considerata un detonatore delle rivolte ed è diventata un inno indiscusso delle primavere

arabe.⁴ Un'altra hit della scena rap post-rivoluzionaria, emblematica della nuova centralità culturale del ghetto (*hūma*) e della critica socio-politica che si alza dalle voci dei quartieri popolari è “Ḥūmānī”, di Hamzaoui Med Amine e Kafon (2013).⁵ Sebbene il paradigma del rap come musica di protesta sia predominante bisogna comunque ricordare che il panorama dell'hip hop, in Tunisia come altrove, è estremamente vario e non riducibile alla sola funzione contestataria (anzi la sua estrema popolarità ha fatto sì che venisse talvolta utilizzato in supporto al discorso dell'autorità statale).

Le nuove correnti musicali alternative e impegnate si distinguono nettamente da quella della generazione degli anni Settanta-Ottanta per una serie di motivi: in una società radicalmente trasformata, sono cambiate le pratiche di creazione, produzione e circolazione musicale, sono cambiati (e aumentati) gli spazi in cui gli artisti si esibiscono, ma soprattutto è venuto meno il lavoro culturale marcatamente politico che contraddistingueva la canzone impegnata di epoca bourguibista. La rapida apertura e democratizzazione dello spazio pubblico nella Tunisia post-rivoluzionaria ha significato la proliferazione di nuove esperienze politiche, culturali e di attivismo cittadino e associativo totalmente indipendenti, ma ha anche attirato l'interesse di fondi internazionali che hanno inondato il paese di finanziamenti destinati alla realizzazione di progetti culturali, artistici, associativi e di advocacy. In questo effervescente laboratorio politico e culturale che è stata almeno per un decennio la Tunisia post-rivoluzionaria, anche l'impegno artistico e culturale (concettualizzato anche come *artivism*)⁶ si declina dunque in modalità molteplici e segue finalità e interessi diversi. Nonostante i limiti e le problematiche già presenti durante tutto il periodo di cosiddetta “transizione democratica”, la rivoluzione del 2010-11 aveva sicuramente portato a una democratizzazione e apertura dello spazio pubblico, e consentito la visibilizzazione e maggiore partecipazione alla vita politica e culturale di soggettività collettive che erano prima marginali o totalmente negate: è il caso delle donne, che sono oggi decisamente più numerose e protagoniste che in passato; delle periferie urbane, a cui il rap in particolare ha dato voce; delle persone LGBTQ+ e delle minoranze etniche, linguistiche e nazionali, seppure con estreme difficoltà.

⁴ Gana 2013; Thomson 2023.

⁵ Cfr. Barone 2017.

⁶ Su “artivismo” nella regione SWANA si veda ad esempio il numero di *Studi Magrebini* a cura di Borrillo – Soliman 2020.

Nel periodo post-rivoluzionario molti gruppi della canzone impegnata che avevano limitato o completamente interrotto le esibizioni e la produzione di canzoni si sono riuniti e hanno partecipato a numerose manifestazioni culturali e politiche. Hanno rioccupato i palchi delle *maisons de la culture*, in particolare la storica Ibn Rachiq che dal 2011 ha ospitato annualmente un festival della *ughniya badila* dedicato al defunto Hamadi Lajimi (dal 2018 il nome dell'evento è cambiato in Festival della canzone impegnata araba). Si sono ritagliati nuovi spazi anche all'interno della nuova ed imponente Cité de la Culture costruita anch'essa al centro di Tunisi e inaugurata nel 2018. Ma soprattutto hanno per la prima volta animato eventi culturali e manifestazioni politiche nelle strade e nelle piazze. Alcuni di loro hanno suonato in occasione delle presentazioni dei programmi dei partiti nelle tornate elettorali che il paese ha conosciuto dopo il 2011. Non solo gruppi e cantanti di sinistra hanno supportato i candidati del Front Populaire; anche un gruppo come 'Ushshāq al-Waṭan si è ricostituito, con una formazione arricchita di giovani membri, e ha partecipato agli eventi di Ennahda. Al momento della ricerca di campo, il gruppo, sempre guidato da Kacem, si era trasformato e contava anche diversi ragazzi e ragazze. In un album uscito nel 2018, che presenta canzoni degli anni Ottanta riarrangiate e modernizzate, compare la voce di una piccola celebrità della musica pop tunisina, Hamza Fadhlouï (Ḥamza al-Faḍlāwī), tra i finalisti della versione araba dello show televisivo *The Voice* nel 2015.

Nel campo della sinistra sono inoltre nati club musicali dedicati alla canzone impegnata araba e tunisina, indirizzati principalmente ai giovani; questi imparano così a interpretare un patrimonio da preservare perché considerato simbolo di una memoria resistente e vettore di ideali e valori. Anziani della *chanson engagée*, come Ammar Gasmi e Mohsen Ben Hammad, insieme a giovani musicisti politicizzati, hanno così portato avanti un rinnovato progetto di lavoro culturale di stampo progressista. Questi club sono stati ospitati in spazi culturali privati come il teatro Espace Carmen; pubblici come la *maison de la culture* Ibn Rachiq; e comunitari, come l'Espace Mass'art. In quest'ultimo, situato nel quartiere di Bab al-Asal, ha trovato sede per diversi anni il Nādī aḥbā' Shaykh Imām (club dei fan di Sheikh Imam).

La figura di Sheikh Imam continua infatti a occupare un posto di primo piano nella cultura di sinistra sia sindacale che studentesca tunisina. Giovani musicisti e cantanti tunisini reinterpretono e rinnovano il suo

repertorio al pari dei più famosi colleghi egiziani come il gruppo Eskandarella.⁷ I partecipanti al club sono anche invitati ad animare eventi e manifestazioni legate al mondo della sinistra e del sindacato, e di recente sono stati ospiti fissi di un programma alla Radio Nazionale tunisina. Interpretano brani come “Šayyed ušūrak” (Innalza i tuoi palazzi) o “Uyūn al-kalām” (Gli occhi delle parole) accompagnati dalle voci del pubblico in un'atmosfera di palpabile emotività, entusiasmo e solidarietà cameratesca. Da questa esperienza nasce un gruppo come Ankhāb, formato da Omar Benbrahim (‘Umar Bin Ibrāhīm) e Najm Ben Youssef (Najm Ben Yūsif), tra gli animatori del club Sheikh Imam, parte di una generazione che oggi ha tra i 30 e i 40 anni. Sheikh Imam è inoltre celebrato sin dagli anni Duemila, nella ricorrenza della sua scomparsa, da un festival culturale organizzato dall'attivo dipartimento dell'UGTT di Ben Arous (area metropolitana di Tunisi), una manifestazione che unisce nuove e vecchie generazioni di militanti.

La causa palestinese rimane poi un faro della cultura impegnata tunisina: oggi come ieri, giovani e anziani interpreti della canzone impegnata si esibiscono nei centri e nei caffè culturali, nei teatri, talvolta nei bar e in nuovi spazi adibiti all'arte e allo svago, per cantare la loro solidarietà al popolo palestinese. Questa solidarietà si è espressa in maniera particolarmente forte, diffusa e trasversale in questi tempi in cui assistiamo in diretta al genocidio del popolo palestinese. La Palestina continua a essere una causa comune e cruciale per il popolo tunisino, a essere al centro delle lotte, delle rivendicazioni politiche e del rinnovato discorso anticoloniale e anti-sionista che si riflette anche nel campo dell'attivismo culturale, nell'arte impegnata, e nelle pratiche estetiche più varie: dai graffiti, alle proiezioni di film militanti, alla musica e alla creazione di contenuti artistici digitali.⁸

Tuttavia, l'attuale regime di Kais Saied ha inflitto un duro attacco alla società civile tunisina, a partire dal colpo di Stato costituzionale del luglio 2021 e con il progressivo accentramento dei poteri nelle mani del Presidente. La svolta autoritaria ha certamente colpito anche la sfera artistica e culturale del paese: sarà necessario capire se e come le nuove e radicali soggettività politiche e le esperienze artistiche e culturali a esse associate si stanno riarticlando in questa nuova fase.

⁷ Su questo gruppo, tra i più rilevanti della rivoluzione egiziana del 2011, si vedano Said Mostafa – Valassopoulos 2014; e Telmissany 2020.

⁸ Cfr. Carnevale 2025.

2. Memoria

Dalle testimonianze di musicisti e attivisti raccolte sul campo emerge un racconto piuttosto coerente e condiviso della storia e della geografia della canzone impegnata tunisina, punteggiate da eventi e luoghi salienti che ne determinano il percorso e ne modellano gli sviluppi. Le radici della canzone impegnata sono fatte affondare nella storia dell'anticolonialismo arabo e tunisino: tanto nelle steppe aride in cui valorosi combattenti tribali resistono contro il nemico francese, quanto nei caffè delle medine arabe frequentati dagli intellettuali e i letterati del tempo. Si legittima così il proseguimento della lotta per un'autentica emancipazione, per una libertà nazionale non ancora compiuta. È questa incompiutezza che genera disillusione e rabbia contro i regimi postcoloniali divenuti autoritari e anti-popolari.

Questi sentimenti trovano massima espressione nella voce rauca di Sheikh Imam e nella penna tagliente di Ahmad Fouad Negm, che proprio nel 1967, anno della sconfitta araba, suggellano la propria collaborazione artistica, dando linfa vitale alla canzone di protesta araba. La Palestina e il Libano, epicentri della lotta contro il sionismo e, di conseguenza, contro l'imperialismo occidentale nella regione, alimentano e influenzano in modo determinante questa scena con voci, suoni, parole e idee rivoluzionarie. Ancora, Parigi, fondamentale snodo della contestazione e della controcultura giovanile globale, amata e odiata capitale della cultura coloniale e al tempo stesso tra i principali laboratori del pensiero terzomondista, è un importante spazio di produzione culturale tunisina militante negli anni Sessanta e Settanta. Il vicino Marocco è anch'esso fonte di ispirazione, altro luogo simbolico dell'immaginario controculture degli anni Settanta. Si torna poi in Tunisia, nella capitale, nelle facoltà in rivolta, sul palco di Cartagine, nelle *maisons de la culture*, nelle montagne del Nord Ovest, nelle miniere di Gafsa e nelle oasi del Sud. In patria, gli eventi significativi, ricordati come detonatori della militanza e di conseguenza delle espressioni culturali a essa associata, sono le mobilitazioni del 1967, il 1968 tunisino e globale, gli scioperi studenteschi del 1972, lo sciopero generale del 1978, le rivolte del pane del 1983-1984.

A essere rilevante non è tanto l'effettiva partecipazione a questi eventi (molti erano troppo giovani per avere un ricordo di prima mano delle mobilitazioni di fine anni Sessanta): tuttavia queste date sono tappe fondamentali della formazione politica di questi individui, esse definiscono i contorni di un'esperienza -reale o immaginata- collettiva che determina una precisa appartenenza a un gruppo, e quindi a una storia minore del paese. Attraverso questo racconto gli esponenti della controcultura si

allacciano a una lunga storia di lotta e resistenza locale e globale; in questa storia fondano i propri miti, e attraverso di essa legittimano la causa che guidava la propria militanza. Inoltre, attraverso questo racconto essi reclamano oggi il proprio posto nella memoria e nella storiografia del paese.

È fondamentale per l'anziana generazione di attivisti culturali e artisti impegnati tenere vivo il ricordo, preservare la memoria e le sue tracce, trasmetterle ai più giovani, affinché non scompaiano nella moltitudine di voci, parole, immagini e sfide della Tunisia contemporanea. A ciò risponde il lavoro culturale portato avanti ancora oggi nei sindacati e nei centri culturali, le commemorazioni e gli omaggi, la collaborazione con giovani militanti, i progetti rivolti a ragazzi e ragazze. A ciò risponde anche la consistente mole di materiale caricato su piattaforme online e costituito di registrazioni audio e audio-visive, fotografie, testi di canzoni e di poesie, a volte accompagnati da racconti e commenti. Internet, in particolare piattaforme e social media come YouTube e Facebook, ma anche blog e archivi digitali amatoriali hanno sicuramente offerto un nuovo spazio per la rielaborazione, preservazione e trasmissione di questa esperienza, delle storie e delle memorie alternative di cui essa è veicolo:⁹ un archivio fluido, incompleto, precario, eppure una risorsa imprescindibile, per gli stessi attori politici e culturali ma anche per chi voglia fare ricerca su queste storie e memorie. In effetti, l'efficacia, ieri come oggi, della canzone sta anche nella sua riproducibilità e accessibilità, che la rendono uno strumento di lavoro culturale e memoriale, di trasmissione di una storia "altra", seppure sconfitta, di produzione di significato alternativo, di pratica sociale e politica.

Il revival della canzone impegnata e la creazione –benché spesso spontanea— di questi archivi digitali, vanno osservati all'interno di una più ampia cornice, e cioè nell'insieme delle varie attività di riflessione, dibattito, studio e memorialistica che la sinistra comunista e radicale porta oggi avanti in vari ambiti (accademico, associativo, editoriale, artistico).¹⁰ La canzone impegnata è uno degli elementi che contribuiscono alla ricostruzione della storia militante della Tunisia, e che rispondono al bisogno

⁹ Sulle "tecnologie della memoria", sulla memoria come "processo performativo", e sul ruolo dei media digitali come strumenti e spazi di storiografie alternative, si veda ad esempio Solombrino (2018), sul caso palestinese.

¹⁰ In Tunisia sono ancora gli ex-*perspectivistes* ad essere i più attivi e prolifici, soprattutto nella produzione scritta e nell'organizzazione di dibattiti e seminari; si segnala ad esempio una recente pubblicazione su *Oppressions, marge et cultures alternatives*, Amri 2023. Sul lavoro di archiviazione come forma di attivismo e sugli archivi ibridi della sinistra araba più in generale si veda Haugbolle 2020.

di sistematizzare, testimoniare, preservare e dare senso alla memoria dell'opposizione di sinistra, progressista, laica e socialista ai regimi di Bourguiba e Ben Ali.

Come dimostrano i recenti sviluppi della situazione politica nel paese, dalle pesanti sconfitte elettorali, all'incapacità di intercettare l'energia delle nuove soggettività politiche, di farsi voce di nuovi (o vecchi) bisogni, di parlare al popolo e di fornire un'alternativa al populismo autoritario di Kais Saied, la sinistra tunisina è oggi totalmente frammentata e schiacciata. Tuttavia, lo studio di esperienze culturali alternative e impegnate del passato serve a far luce sul ruolo che tali forze politiche hanno svolto nel corso della storia contemporanea del paese, sul loro contributo di lungo periodo a una cultura politica militante e a una tradizione di pratiche estetiche resistenziali tuttora attive. Una tale prospettiva è utile a respingere l'idea di una società tunisina asservita e sottomessa ai regimi autoritari, l'eccezionalismo che spesso caratterizza le narrazioni delle lotte e dei "conflitti" nella regione araba, e a far emergere piuttosto la presenza continua, costante e multiforme del dissenso.

BIBLIOGRAFIA E FONTI

1. Pubblicazioni scientifiche e tesi

- Aadnani, Rachid, 2006, "Beyond Rai: North African Protest Music and Poetry." *World Literature Today*, 80/4, p. 21-26.
- Abaza, Mona, 2013, "Mourning, Narratives and Interactions with the Martyrs through Cairo's Graffiti." *E-International Relations*, 7.
- Abdel-Malek, Kamal, 1990, *A Study of the Vernacular Poetry of Aḥmad Fu'ād Nigm*. Leiden, Brill.
- Albergoni, Gianni, 1990, "Mémoire Gentilice et Histoire Nationale: Figures et Enjeux du Récit d'une Insurrection Bédouine Anticoloniale." *Cahier d'Études Africaines*, 119, p. 299-328.
- Allal, Amin e Karin Benafla, 2011, "Les mouvements protestataires de Gafsa (Tunisie) et Sidi Ifni (Maroc) de 2005 à 2008. Des mobilisations en faveur du réengagement de l'Etat ou contre l'ordre politique?" *Revue Tiers Monde*, 5, p. 27-45.
- Allal, Amin, 2010, "Réformes néolibérales, clientélismes et protestations en situation autoritaire. Les mouvements contestataires dans le bassin minier de Gafsa en Tunisie (2008)". *Politique africaine*, 1/117, p. 107-125.
- Ammairia, Hafnaoui, 1989, "Doléance et Résistance dans le Chant Populaire de la Région de Gafsa (1860-1885)." *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 51, p. 127-136.
- Armbrust, Walter, 2012 "History in Arab Media Studies." In: Sabry, Tarik (a cura di), *Arab Cultural Studies. Mapping the Field*. London - New York, I.B. Tauris, p. 32-54.
- Armbrust, Walter (a cura di), 2000, *Mass Mediations. New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*. Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press.
- Armbrust, Walter, 1996, *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Assmann, Jan, 1997, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino, Einaudi.
- Athamneh, Waed, 2017, *Modern Arabic Poetry: Revolution and Conflict*. Paris, University of Notre Dame Press, p. 7-29.
- Ayachi, Mokhtar, 1992, "L'union générale des étudiants de Tunisie (UGET) et le Néo-Destour devenu 'parti-état' (1952-1956)." In: *Élites et pouvoir dans le monde arabe pendant la période moderne et contemporaine : actes du congrès d'histoire, Tunis, 4-9 décembre 1989*, Tunis, CERES, p. 207-219.

- Ayari, Michaël, 2009, "Tolérance et transgressivité: le jeu à somme nulle des gauchistes et des islamistes tunisiens." *L'Année du Maghreb*, 5, p.183-203.
- Ayari, Michaël, 2017, *Le Prix de l'Engagement Politique dans la Tunisie Autoritaire: Gauchistes et Islamistes sous Bourguiba et Ben Ali*. Paris, IRMC – Karthala.
- Ayeb, Habib, 2011, "Social and Political Geography of the Tunisian Revolution: The Alfa Grass Revolution." *Review of African Political Economy*, 38/129, p. 467-479.
- Barone, Stefano, 2019, "Feeling so Hood. Rap, Lifestyles and the Neighbourhood Imaginary in Tunisia." *British Journal of Middle Eastern Studies*, 46/1, p. 88-103.
- Bayat, Asef, 2007, "Islamism and the Politics of Fun." *Public Culture*, 19/3, p. 433-459.
- Bayat, Asef, 2017, *Revolution without Revolutionaries. Making Sense of the Arab Spring*. Stanford, Stanford University Press.
- Ben Achour, Yadh, 1987, "La réforme des mentalités: Bourguiba et le redressement moral." In: Camau, Michel (a cura di), *Tunisie au présent. Une modernité au-dessus de tout soupçon?* Paris, CNRS, p. 145-159.
- Ben Farhat, Soufiane, 2008, "Des origines à nos jours, le théâtre tunisien, missionnaire et d'avant-garde." *Horizons Maghrébins*, 58, p. 106-114.
- Benaglia, Paola, 1998, "La sperimentazione teatrale tunisina contemporanea: Taoufik Jebali e i suoi percorsi di ricerca." *Annali di Ca' Foscari*, 37/3.
- Bennett, Andy e Ian Rogers, 2016, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. London, Palgrave Macmillan.
- Berg, Carin, 2018, "Anashid in Hizbullah: Movement Identity through Impassioned Ideology." *The Middle East Journal*, 72/3, p. 431-446.
- Bessis, Juliette, 1974, "Le mouvement ouvrier tunisien: de ses origines à l'indépendance." *Le mouvement sociale*, 89, p. 85-108.
- Bessis, Sophie, 1999, "Le féminisme institutionnelle en Tunisie." *Clio. Femmes, Genres, Histoire*, 9.
- Booth, Marilyn, 1987, "Force and Transitivity: Bayram al-Tunisi and a Poetics of Anticolonialism." *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 7, p. 73-111.
- Booth, Marylin, 2001, "Beneath Lies the Rock: Contemporary Egyptian Poetry and the Common Tongue." *World Literature Today*, 75/2, p. 257-266.

- Booth, Marylin, 1992, "Colloquial Arabic Poetry, Politics, and the Press in Modern Egypt." *International Journal of Middle East Studies*, 24/3, p. 419-440.
- Booth, Marylin, 2009, "Exploding into the Seventies: Ahmad Fu'ad Nigm, Sheikh Imam and the Aesthetics of a New Youth Politics." *Cairo Papers in Social Sciences*, 29/2-3.
- Borrillo, Sara e Mounira Soliman, 2020 (a cura di), *Artivism, Culture and Knowledge Production for Egalitarian Citizenship in the Middle East and North Africa post 2011*, Special Dossier, *Studi Magrebini*, 18/2.
- Borrillo, Sara, 2020, "Chouftouhonna Festival: Feminist and Queer Artivism as Transformative Agency for a New Politics of Recognition in Post-Revolutionary Tunisia", *Studi Magrebini*, 18/2, p. 203-230.
- Bosio, Gianni, 1998, *L'intellettuale rovesciato*. Milano, Jaca Book.
- Bouzouita, Kerim, 2013, "Music of Dissent and Revolution." *Middle East Critique*, 22/3, p. 281-292.
- Brace, Richard M., 1964, *Morocco, Algeria, Tunisia*. Englewood Cliff, Prentice Hall.
- Bras, Jean-Philippe, 2004, "L'autre Tunisie de Bourguiba: les ombres du Sud." In: Camau, Michel e Vincent Geisser (a cura di), *Habib Bourguiba. La trace et l'héritage*. Paris, Karthala, p. 295-309.
- Caillé, Patricia, 2020, "Amateur Filmmaking in Tunisia: A Political Film Culture Eliding Contradictions in National Cinema." In: Ginsberg, Terri e Chris Lippard (a cura di), *Cinema of the Arab World. Contemporary Directions in Theory and Practice*. Cham, Palgrave Macmillan, p. 89-123.
- Camau, Michel e Vincent Geisser (a cura di), 2004, *Habib Bourguiba. La trace et l'héritage*. Paris, Karthala.
- Camau, Michel e Vincent Geisser, 2003, *Le Syndrome Autoritaire. Politique en Tunisie de Bourguiba à Ben Ali*. Paris, Presses de Sciences Po.
- Camau, Michel (a cura di), 1987, *Tunisie au présent. Une modernité au-dessus de tout soupçon?* Paris, CNRS.
- Campanini, Massimo, 2005, *Il pensiero islamico contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
- Campanini, Massimo, 2019, "La Naksa del 1967 e la crisi degli intellettuali arabi: la lettura gramsciana di Ibrahim Abu Rabi'." *Materialismo Storico*, 7/ 2.
- Candau, Joël, 2002, *La memoria e l'identità*. Napoli, Ipermedium.
- Candiani, Rosy, 2019, "Dell'identità di Ali Douagi, tra marginalità e avanguardia culturale." *Dialoghi Mediterranei*, 37.

- <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/dell-identita-di-ali-douagi-tra-marginalita-e-avanguardia-culturale/>
- Canova, Giovanni, 1971, "La poesia della resistenza palestinese." *Oriente Moderno*, 51/6-8, p. 583-630.
- Carnevale, Alessia, 2020, "Il movimento gauchista tunisino *Perspectives-El-āmel et-tūnsī*. Stampa clandestina, scritti dal carcere, immaginazione, memorie (1963-1981)." In: Santilli, Anthony ed Enrico Serventi Longhi (a cura di), *Stampa coatta. Giornalismo e pratiche di scrittura in regime di detenzione, confino e internamento*. Roma, All Around, p. 345-365.
- Carnevale, Alessia, 2021a, "The Palm Tree and the Fist. The Use of Popular Imagery in the Tunisian Protest Song of the 1970s-1980s." *British Journal of Middle Eastern Studies*, 48/1, p. 130-152.
- Carnevale, Alessia, 2021b, "Recording another History: Songs, Martyrs, and the Cultural Memory of the Tunisian Left." *Studi Magrebini*, 19/ 2, p. 266-292.
- Carnevale, Alessia, 2025, "Reclaiming Walls and Imaginaries. Palestine Solidarity and Anti-Colonial Aesthetic Practices in Tunisia", *MECAM Papers*, 13.
- Carnevale, Alessia, in corso di pubblicazione, "Lessons from the Left: Islamist Student Activism and Cultural Work in 1980s Tunisia." In: Guazzone, Laura e Rossana Tufaro (a cura di), *Radical Encounters: Islamists and Leftists in the Middle East and North Africa (1960-2010)*. Roma, Sapienza Università Editrice.
- Castelli, Franco, 2009, "Compagni dai campi e dalle officine'. Appunti sul canto sociale e politico in Italia." *Quaderno di Storia Contemporanea*, 46, p. 119-169.
- Chaker, Salem, 1989, "Une tradition de résistance et de lutte: la poésie berbère kabyle. Un parcours poétique." *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 51, p. 11-31.
- Chalcraft, John e Yaseen Noorani (a cura di), 2007, *Counterhegemony in the Colony and Postcolony*. Houndmills, Palgrave Macmillan.
- Chalcraft, John, 2016, *Popular Politics in the Making of the Middle East*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Chalcraft, John e Alessandra Marchi (a cura di), 2021, *Gramsci in the Arab World*. Special Issue, *Middle East Critique*, 30/1.
- Chamekh, Mohamed 2020, "Underground Music in Tunisia: The Case of Awled Al Manajim Under Ben Ali." *Middle East Critique*, 29/4, p. 371-394.

- Chatterjee, Partha, 1993, *The Nation and its Fragments: Colonial and Post-Colonial Histories*. Princeton, Princeton University Press.
- Chegrouch, Tahar, 1983, *Le mouvement étudiant tunisien (1961-1981). Genèse d'une intelligentsia*. Mémoire de D.E.A, Université Paris VII.
- Chelbi, Mustapha, 1985, *Musique et société en Tunisie*. Tunis, Editions Salammbô.
- Chouikha, Larbi e Vincent Geisser, 2010, "Retour sur la révolte du bassin minier. Les cinq leçons politiques d'un conflit social inédit." *L'Année du Maghreb*, 6, p. 415-426.
- Chouikha, Larbi e Eric Gobe, 2015, *Histoire de la Tunisie depuis l'Indépendance*. Paris, La Découverte.
- Chouikha, Larbi, 2010, "Évoquer la mémoire politique dans un contexte autoritaire: 'l'extrême gauche' tunisienne entre mémoire du passé et identité présente." *L'Année du Maghreb*, 6, p. 427-440.
- Christiansen, Samantha e Zachary Scarlett (a cura di), 2013, *The Third World in the Global 1960s*. New York, Berghahn Books.
- Cirese, Alberto M., 1973, *Cultura egemonica e culture subalterne. Rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*. Palermo, Palumbo Editore.
- Cirese, Alberto M., 1976, *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Torino, Einaudi.
- Cirese, Alberto M., 1977, "Gramsci e il folklore come concezione tradizionale del mondo delle classi subalterne." *Problemi*, 49, p. 155-167.
- Ciucci, Alessandra, 2022, *The Voice of the Rural. Music, Poetry, and Masculinity among Migrant Moroccan Men in Umbria*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Corriou, Morgan, 2016, "Cinéphilie et engagement étudiant en Tunisie durant les années 1968." In: Blum, Françoise, Pierre Guidi, e Ophélie Rillon (a cura di), *Étudiants africains en mouvements. Contribution à une histoire des années 68*. Publications de la Sorbonne, p. 137-151.
- Corriou, Morgan, 2018, "À quoi rêvent les cinéphiles tunisiens? 'Efferescence citoyenne' au ciné-club dans le mitan des années 1970." In: Corriou, Morgan e Oualdi M'hamed (a cura di), *Une histoire sociale et culturelle du politique en Algérie et au Maghreb*. Paris, Éditions de la Sorbonne, p. 171-186.
- Dakhli, Leila, 2021, "The Fair Value of Bread: Tunisia, 28 December 1983 – 6 January 1984." *International Review of Social History*, 66, p. 41- 68.

- Davis, Ruth, 1997, "Cultural Policy and the Tunisian Ma'lūf: Redefining a Tradition". *Ethnomusicology*, 41/1, p. 1-21.
- Davis, Diana K., 2007, *Resurrecting the Granary of Rome. Environmental History and French Colonial Expansion in North Africa*. Athens, Ohio University Press.
- Deleuze, Gilles e Felix Guattari, 1975, *Kafka. Per una letteratura minore*. Milano, Feltrinelli.
- Della Valle, Clara e Guendalina Simoncini, 2024, "Shades of Presence in Post-2011 Tunisia: Evolving Political Positions in Feminist and Queer Activism." *Contemporary Politics*, 31/3, p. 479-500.
- Demerdash, Nancy, 2012, "Consuming Revolution: Ethics, Art and Ambivalence in the Arab Spring." *New Middle Eastern Studies*, 2.
- Denisoff, Serge e Mark Levine, 1970, "Generations and Counter-culture. A Study in the Ideology of Music." *Youth and Society*, p. 33-58.
- Denisoff, Serge, 1968, "Protest Movements: Class Consciousness and the Propaganda Song." *The Sociological Quarterly*, 9/2, p. 228-247.
- Dhafer, Najem, 2009, "L'Université tunisienne: entre localisation et internationalisation." *Journal of Higher Education in Africa/Revue de l'enseignement supérieure en Afrique*, 7, 3, p. 87-103.
- Dhifallah, Mohamed, 2004, "Bourguiba et les étudiants: stratégie en mutation (1956-1971)." In: Camau, Michel e Vincent Geisser, *Habib Bourguiba. La trace et l'héritage*. Paris, Karthala, p. 313-324.
- Dhifallah, Mohamed, 2017, "Radicalisation du mouvement étudiant tunisien: du gauchisme à l'islamisme 1963 – 1980." *Revue d'histoire maghrébine*, 44/168, p. 31-45.
- Di-Capua, Yoav, 2012, "Arab Existentialism: An Invisible Chapter in the Intellectual History of Decolonization." *The American Historical Review*, 117/4, p. 1061-1091.
- Dirèche, Karima, Aurelia Dusserre et Nessim Znaien, 2023, *Histoire du Maghreb depuis les indépendances: Etats, sociétés, cultures*. Paris, Armand Colin.
- Djedi, Youcef, 2016, "Le Corpus de Poésie Dite 'Populaire' Comme Matériau de Recherche pour les Sciences Humaines et Sociales." *L'Année du Maghreb*, 14, p. 69 – 81.
- Dot-Pouillard, Nicolas, 2018, "L'appel du Levant: les divisions entre mouvements islamistes et de gauche en Tunisie au miroir du monde arabe." In: Allal, Amin e Vincent Geisser (a cura

- di), *Tunisie. Une démocratisation au-dessus de tout soupçon?* Paris – Tunis, CNRS – Nirvana, p. 139-152.
- Dubouilh, Sandrine, 2014, “Les maisons de la Culture, machines «vertueuses» de la mise en œuvre du projet de démocratisation culturelle” (1959-1968). *Politiques de la culture*. <https://chmcc.hypotheses.org/407>
- El Hamamsy, Walid e Mounira Soliman (a cura di), 2013, *Popular Culture in the Middle East and North Africa. A Postcolonial Outlook*. New York – London, Routledge.
- Elling, Rasmus C. e Sune Haugbolle (a cura di), 2024, *The Fate of Third Worldism in the Middle East: Iran, Palestine and Beyond*. London, Oneworld Academic.
- Elloumi, Mohamed, 2013, “Trois ans après: retour sur les origines rurales de la révolution tunisienne.” *Confluences Méditerranée*, 4/87, p. 193-203.
- Entelis, John P., 1974, “Ideological Change and an Emerging Counter-Culture in Tunisian Politics.” *The Journal of Modern African Studies*, 12/4, p. 543-568.
- Entelis, John P., 2004, “L’héritage contradictoire de Bourguiba: modernisation et intolérance politique.” In: Camau, Michel et Vincent Geisser (a cura di), *Habib Bourguiba, la trace et l’héritage*. Paris, Karthala, p. 223-247.
- Escafré-Dublet, Angéline, 2009, “Les cultures immigrées sont-elles solubles dans les cultures populaires?” *Mouvements*, 57, p. 89-96.
- Fanelli, Antonio, 2015, “Il canto sociale come 'folklore contemporaneo' tra demologia, operaismo e storia orale.” *Lares*, 81/2-3, p. 291-316.
- Fawzi, ‘Isam, 2017, “I meccanismi di egemonia e resistenza nel discorso popolare.” In: Manduchi, Patrizia, Alessandra Marchi e Giuseppe Vacca (a cura di), *Gramsci nel mondo arabo*. Bologna, Il Mulino, p. 139-156 [1991].
- Feltrin, Lorenzo, 2018, *Between the Hammer and the Anvil: The Trade Unions and the 2011 Uprisings in Morocco and Tunisia*, PhD thesis, University of Warwick.
- Ferjani, Hend Malek, 2016, *Le cinéma amateur participant à la construction d’un champ professionnel: le cas de la Fédération Tunisienne des Cinéastes Amateurs (FTCA)*, Mémoire de Master, Université Grenoble Alpes. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01372476/document>
- Gana, Nouri, 2013, “Mapping and Remapping the Tunisian Revolution.” In: Laachir, Karima e Saeed Talajooy (a cura di), *Resistance*

- in Contemporary Middle Eastern Studies*. New York - Oxon, Routledge, p. 207-225.
- Gana, Nouri, 2012, "Rap and Revolt in the Arab World." *Social Text* 113, 30/4, p. 25-53
- Geisser, Vincent, 2015, "Le rôle historique de l'Université tunisienne dans les mouvements anti-dictature (1956-2011)." In: Manduchi, Patrizia (a cura di), *I movimenti giovanili nel mondo arabo mediterraneo. Dalle indipendenze nazionali a oggi*. Roma, Carocci, p. 44-56.
- Gervasio, Gennaro e Patrizia Manduchi, 2021 (a cura di), Gramsci and the Uprising in North Africa. Special Issue, *Journal of North African Studies*, 26/6.
- Gordner, Matt, 2016, "Blogging Bouazizi: The Role of Cyberactivists Before and After Tunisia's Jasmine Revolution." *The Rebel*, 6, p. 54-63.
- Gherib, Bacchar, 2017, *Penser la Transition avec Gramsci. Tunisie (2011-2014)*. Tunis, Diwen.
- Gramsci, Antonio, 1971, *Letteratura e vita nazionale*. Roma, Editori Riuniti.
- Gramsci, Antonio, 2001, *Quaderni del carcere*. 4 voll. A cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi [1975].
- Guazzone, Laura e Daniela Pioppi (a cura di), 2009, *The Arab State and Neo-Liberal Globalization. The Restructuring of State Power in the Middle East*. Reading, Ithaca Press.
- Guazzone, Laura (a cura di), 2015, *Storia ed evoluzione dell'islamismo arabo. I Fratelli Musulmani e gli altri*. Mondadori, Milano.
- Guirguis, Laure (a cura di), 2020, *The Arab Lefts. Histories and Legacies, 1950s-1970s*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Guter, Laurent, 1997, "Université: une histoire de normalisation." *Les Cahiers de l'Orient*, 46, p. 147-164.
- Hall, Stuart e Tony Jefferson, 1976, *Resistance through Rituals. Youth Sub-Cultures in Post-War Britain*. Birmingham, The Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Hall, Stuart, 1988, "Gramsci and Us." In: Id. *Hard Road to Renewal. Thatcherism and the Crisis of the Left*. London, Verso, p. 161-174.
- Hall, Stuart, 2006, "Appunti sulla decostruzione del 'popolare'." In: Id. *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*. A cura di Miguel Mellino. Roma, Meltemi, p. 51-70 [1981, "Notes on Deconstructing 'the Popular'"].
- Hanna, Sami A., 1967, "The Mawwāl in Egyptian Folklore." *The Journal of American Folklore*, 80/316, p. 182-190.
- Haugbolle, Sune, 2017, "The New Arab Left and 1967." *British Journal of Middle Eastern Studies*, 44/4, p. 497-512.

- Haugbolle, Sune, 2020, "Archival Activists and the Hybrid Archives of the Arab Left." In: Della Ratta, Donatella, Kay Dickinson e Sune Haugbolle (a cura di), *The Arab Archive. Mediated Memories and Digital Flows*. Amsterdam, Institute of Network Cultures.
- Hendrickson, Burleigh, 2012, "March 1968: Practicing Transnational Activism from Tunis to Paris." *International Journal of Middle Eastern Studies*, 44/4, p. 755-774.
- Hendrickson, Burleigh, 2017, "Finding Tunisia in the Global 1960s." *Monde(s)*, 11/1, p. 61-78.
- Hendrickson, Burleigh, 2022, *Decolonizing 1968. Transnational Student Activism in Tunis, Paris, and Dakar*. Ithaca - London, Cornell University Press.
- Hibou, Béatrice, 2006, *La force de l'obéissance. Économie politique de la répression en Tunisie*. Paris, La Découverte.
- Hibou, Béatrice, 2009, "Le réformisme, grand récit politique de la Tunisie contemporaine." *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 5/56-4bis, p. 14-39.
- Hibou, Béatrice, entretien avec Sadri Khiari, 2011, "La révolution tunisienne ne vient pas de nulle part." *Politique Africaine*, 121/1, p. 23-34.
- al-Hidār, Na'ima, 1991, *Al-ughniya al-multazima bi-tūnis*. Mémoire de fin d'étude, Université de Tunis.
- Hirschkind, Charles, 2006, *The Ethical Soundscape: Cassette Sermons and Islamic Counterpublic*. New York, Columbia University Press.
- Husni, Ronak, 1995, "Al-Shabbi and his Nature Poetry: Romantic or Revolutionary?" *British Journal of Middle Eastern Studies*, 22/1-2, p. 81-92.
- Iuso, Anna, 2007, "Le cicatrici della mina." In: Clemente, Pietro e Anna Iuso (a cura di), *Il canto del nord*. Roma, CISU, p. 209-232.
- Jacquemond, Richard e Felix Lang (a cura di), 2019, *Culture and Crisis in the Arab World. Art, Practice, and Production in Spaces of Conflict*. London - New York, I. B. Tauris.
- Jacquemond, Richard e Frédéric Lagrange (a cura di), 2020, *Culture Pop en Égypte. Entre mainstream commercial et contestation*. Paris, Riveneuve.
- Kandil, Hazem, 2017, "Islamizzare l'Egitto? Sui limiti delle strategie controegemoniche gramsciane." In: Manduchi, Patrizia, Alessandra Marchi e Giuseppe Vacca (a cura di), *Gramsci nel mondo arabo*. Bologna, Il Mulino, p. 249-289 [2011].
- Khalafallah, Haifa, 1982, "Unofficial Cassette Culture in the Middle East." *Index on Censorship*, 11/5, p. 10-12.

- Kréfa, Abir, 2013, "La quête de l'autonomie littéraire en contexte autoritaire: le cas des écrivains tunisiens." *Sociologie*, 4/4, p. 395-411.
- Kréfa Abir, 2016, "La production culturelle comme continuation du militantisme par d'autres moyens? Éditeurs et écrivains tunisiens sous le régime autoritaire." *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 140, p. 259-282.
- Krichen, Aziz, 1992, *Le syndrome Bourguiba*. Tunis, Cérès.
- Lamloum, Olfa, 1999, "Janvier 84 en Tunisie ou le symbole d'une transition." In: Le Saout, Didier et Marguerite Rollinde (a cura di), *Émeutes et mouvements sociaux au Maghreb. Perspective comparée*. Paris, Karthala, p. 231-241.
- Larif-Béatrix, Asma, 1987, "L'État tutélaire, système politique et espace éthique." In: Camau, Michel (a cura di), *Tunisie au présent. Une modernité au-dessus de tout soupçon?* Paris, CNRS, p. 121-144.
- Le Saout, Didier e Marguerite Rollinde (a cura di), 1999, *Emeutes et mouvements sociaux au Maghreb. Perspective Comparée*. Paris, Karthala.
- Legname, Giovanna, 2009, "La Tunisia e il conflitto israelo-palestinese: dalla visione profetica di Habib Bourguiba all'attentato di Hammam Chott." *Oriente Moderno*, 89/1, p. 13-39.
- Lenge, Laura, 2000, "Resisting the Historical Locations of Tunisian Women Musicians." *Gender & History*, 12/2, p. 336-365.
- Liauzu, Claude, 1996, "Histoire du travail et du mouvement ouvrier au Maghreb." *Oriente Moderno*, 15/4, p. 187-210.
- Liguori, Guido, 2011, "Tre accezioni di 'subalterno' in Gramsci." *Critica marxista*, 6, p. 33-41.
- Mahfoudh, Dorra e Amel Mahfoudh, 2014, "Mobilisations des femmes et mouvement féministe en Tunisie." *Nouvelles Questions Féministes*, 33/2, p. 14-33.
- Manduchi, Patrizia, 2014 (a cura di), *I movimenti giovanili nel mondo arabo mediterraneo. Dalle indipendenze nazionali a oggi*. Roma, Carocci.
- Manduchi, Patrizia, 2017, "Intellettuali, società civile, egemonia nel mondo arabo: la lezione di Gramsci." In: Manduchi, Patrizia, Alessandra Marchi e Giuseppe Vacca (a cura di), *Gramsci nel mondo arabo*. Bologna, Il Mulino, p. 23-47.
- Manduchi, Patrizia, 2019, "Tunisia: un paese precursore della conoscenza di Gramsci nel mondo arabo." In: Manduchi, Patrizia e Alessandra Marchi (a cura di), *A lezione da Gramsci. Democrazia, partecipazione politica, società civile in Tunisia*. Roma, Carocci, p. 13-34.

- Manduchi, Patrizia, Alessandra Marchi e Giuseppe Vacca (a cura di), 2017, *Gramsci nel mondo arabo*. Bologna, Il Mulino.
- Manduchi, Patrizia e Alessandra Marchi (a cura di) 2019, *A lezione da Gramsci. Democrazia, partecipazione politica, società civile in Tunisia*. Roma, Carocci.
- Martin, Jean-François, 2003, *Histoire de la Tunisie contemporaine. De Ferry à Bourguiba 1881-1956*. Paris, L'Harmattan.
- al-Masmūdī, Muḥammad, 2019, "Al-ughniya al-multazima fī tūnis mā ba'd 2011: badīla li-s-sā'ida badīla li-l-badīl." In: Bilkahla, 'Ādil, (a cura di), *Tūnis bayna intikhābāt 2014 wa intikhābāt 2019*. Muntadā al-tafkīr fī al-ḥirāk al-'arabī, Tūnis, p. 77-87.
- Massad, Joseph, 2003, "Liberating Songs: Palestine Put to Music." *Journal of Palestine Studies*, 32/3, p. 21-38.
- Matar, Dina, 2012, "Rethinking the Arab State and Culture. Preliminary Thoughts." In: Sabry, Tarik (a cura di), *Arab Cultural Studies. Mapping the Field*. London – New York, I.B. Tauris, p. 123-136.
- Mbarek Rais, Sonia, 2018, *Le statut du musicien en Tunisie. État des lieux de la politique musicale: approche sociologique*. Paris, L'Harmattan.
- McDonald, David A., 2013, *My Voice Is My Weapon. Music, Nationalism, and the Poetics of Palestinian Resistance*. Durham – London, Duke University Press.
- Melfa, Daniela, 2019, *Rivoluzionari responsabili. Militanti comunisti in Tunisia (1956-93)*. Roma, Carocci.
- Merone, Fabio, 2015, "Islamismo e processi sociali: la Tunisia post-rivoluzionaria." In: Guazzone, Laura (a cura di), *Storia ed evoluzione dell'islamismo arabo. I Fratelli Musulmani e gli altri*. Milano, Mondadori.
- Moore, Clement Henry, 1965, *Tunisia Since Independence. The Dynamics of One-Party Government*. Berkeley – Los Angeles, University of California Press.
- Morra, Salvatore, 2023, *Mālūf. Suoni dal Mediterraneo arabo*. Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.
- Murphy, Emma, 1999, *Economic and Political Change in Tunisia. From Bourguiba to Ben Ali*. London, Palgrave Macmillan.
- Nakhli, Alia, 2016, "La notion de tunisianité dans le discours sur l'art en Tunisie." *IBLA*, 79/218, p. 163-178.
- Noor Al-Deen, Hana, 2005, "The Evolution of Rai Music." *Journal of Black Studies*, 35/5, p. 597-611.

- Nūyūy, Yūsuf, 2012, *Al-ughniya "al-multazima" fī tūnis (2011-1980). Dirāsāt tārīkhiyya, taḥlīliyya mūsīqiyya*, Mémoire de master, Institut Supérieur de Musique de Tunis.
- Omri, Mohamed-Salah, 2010, "Abū'l Qāsim al-Shābbī (1909-1934)." In: Roger Allen (a cura di), *Essays in Arabic Literary Biography, 1850-1950*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, p. 292-303.
- Omri, Mohamed-Salah, 2012, "A Revolution of Dignity and Poetry." *Boundary*, 2, p. 137-165.
- Omri, Mohamed-Salah, 2016, *Confluency (Tarafud) Between Trade Unionism, Culture and Revolution in Tunisia*. Tunis, UGTT Information and Publishing Sector.
- Omri, Mohamed-Salah, 2017, "The Labour Union Movement and 'Alternative' Culture in Tunisia: The Long View of a Long Relationship." In: Lazar, Sian (a cura di), *Where are the Unions? Workers and Social Movements in Latin America, the Middle East and Europe*. London, Zed Books, p. 64-83
- Otterbeck, Jonas, 2016, "The Sunni Discourse on Music." In: Van Nieuwkerk, Karin, Mark Levine and Martin Stokes (a cura di), *Islam and Popular Culture*. Austin, University of Texas Press.
- Otterbeck, Jonas e Johannes Frandsen Skjelbos, 2020, "'Music Version' versus 'Vocals-Only': Islamic Pop Music, Aesthetics, and Ethics." *Popular Music and Society*, 43/1, p. 1-19.
- Paciello, Maria Cristina e Daniela Pioppi, 2018, "Disoccupati, rivoluzionari, estremisti... Una critica al discorso su giovani, lavoro e mobilitazione nel mondo arabo." *Politics. Rivista di Studi Politici*, 10/2, p. 1-19.
- Papi, Stéphan, 2016, "Les fattara du ramadhân au Maghreb ou l'hétéropraxie religieuse au prisme des normes sociales et juridiques." *L'Année du Maghreb*, 14, p. 99-114.
- Pepicelli, Renata, 2017, "Rethinking Gender in Arab Nationalism : Women and the Politics of Modernity in the Making of Nation-States. Cases from Egypt, Tunisia and Algeria." *Oriente Moderno*, 97, p. 201-219.
- Pierrepont-De Cock, Laurence, 2004, "Projet national bourguibien et réalités tunisiennes." In: Camau, Michel e Vincent Geisser (a cura di), *Habib Bourguiba. La trace et l'héritage*. Paris, Karthala, p. 29-37.
- Pieslak, Jonathan, 2017, "A Musicological Perspective on Jihadi *anashid*." In: Hegghammer, Thomas (a cura di), *Jihadi Culture: The Art and Social Practices of Militant Islamists*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 63-81.

- Pontiggia, Stefano, 2017, *Il bacino maledetto. Disuguaglianza, marginalità e potere nella Tunisia postrivoluzionaria*. Verona, Ombrecorte.
- Portelli, Alessandro, 2007, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*. Roma, Donzelli.
- Pouessel, Stéphanie, 2012, "Les marges renaissantes : Amazigh, Juif, Noir. Ce que la révolution a changé dans ce «petit pays homogène par excellence» qu'est la Tunisie." *L'Année du Maghreb*, 8, p. 143-160.
- Puig, Nicolas, 2006, "Sha'bi, 'populaire', usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Egypte." *Civilisations*, 53, p. 23-44.
- Redissi, Hamadi (a cura di), 2023, *Le pouvoir d'un seul*. Diwen, Tunis.
- Rigg, Joshua E., 2025, "Independence Fighters and Flour Sacks: Common Sense, Colonial Subjectivities and Revolutionary Afterlives in Tunisia." *Interventions*.
<https://doi.org/10.1080/1369801X.2025.2504931>
- Ritt-Benmimoun, Veronika, 2009, "Bedouin Women's Poetry in Southern Tunisia." *Estudios de dialectología norteafricana y andalusí*, 13, p. 217-233.
- Rollinde, Marguerite, 1999, "Les émeutes en Tunisie: un défi à l'État?" In: Le Saout, Didier et Marguerite Rollinde (a cura di), *Émeutes et mouvements sociaux au Maghreb. Perspective comparée*. Paris, Karthala, p. 111-126.
- Rousselin, Mathieu, 2018, "A Study in Dispossession: The Political Ecology of Phosphate in Tunisia." *Journal of Political Ecology*, 25, p. 20-39.
- Sabry, Tarik (a cura di), 2012, *Arab Cultural Studies. Mapping the Field*. London – New York, I.B. Tauris.
- Sabry, Tarik, 2010, *Cultural Encounters in the Arab World. On Media, the Modern and the Everyday*. London, I. B. Tauris.
- Sadiki, Larbi, 2002, "Bin Ali's Tunisia: Democracy by Non-Democratic Means." *British Journal of Middle Eastern Studies*, 29/1, p. 57-78.
- Said, Edward, 1998, *Cultura e imperialismo*. Roma, Gamberetti [1993, *Culture and Imperialism*].
- Said Mostafa, Dalia e Anastasia Valassopoulos, 2014, "Popular Protest Music and the 2011 Egyptian Revolution." *Popular Music and Society*, 37/5, p. 638-659.
- Said Mostafa, Dalia, 2001, "Najm wa al-shaykh imām: ṣuʿūd wa uful al-ughniya al-siyāsiyya fī miṣr" (English title: "The Rise and Decline of Political Song in Egypt.") *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 21, p. 128-160.

- Säïd, Rafik, 1970, *La politique culturelle en Tunisie*. Paris, Unesco.
- Saidani, Mounir, 2017, "Post-Revolutionary Tunisian Youth Art: The Effect of Contestation on the Democratization of Art Production and Consumption." In: Oinas, Elina, Henri Onodera e Lena Suurpää (a cura di), *What Politics? Youth and Political Engagement in Africa*. Leiden, Brill, p. 111-121.
- Salloum, Habeeb, 2001, "Sayyed Darwish: The Father of Modern Arab Music." *Al Jadid*, 7/36.
- Schaefer, John, 2012, "Protest Song Marocaine." *Middle East Report*, 263, p. 26-32.
- Shiloah, Amnon, 1997, "Music and Religion in Islam." *Acta Musicologica*, 69/2, p. 143-155.
- Siino, François, 2004, *Science et pouvoir dans la Tunisie contemporaine*. Aix-en-Provence, Karthala.
- Simon, Andrew, 2019, "Censuring Sounds: Tapes, Taste, and the Creation of Egyptian Culture." *International Journal of Middle East Studies*, 51, p. 233-256.
- Simoncini, Guendalina, e Maria Nicola Stragapede, 2025, *Tunisia in rivolta. Femminismi e queerness fra strada e cyberspazio*. Pisa, Astarte.
- Skarzynska-Bochenska, Krystyna, 1984, "La poésie contemporaine de la Tunisie entre la tradition et la modernité." *Rocznik Orientalistyczny*, 43, p. 139-146.
- Solombrino, Olga, 2018, *Arcipelago Palestina. Territori e narrazioni digitali*. Milano, Mimesis.
- Speight, R. Marston, "A Modern Tunisian Poet: Abu al-Qasim al-Shabbi (1909-1934)." *International Journal of Middle East Studies*, 4/2, 1973, p. 178-189.
- Sraieb, Nouredine, 1987, "Élite et société : l'invention de la Tunisie de l'état-dynastie à la nation moderne." In: Camau, Michel, *Tunisie au présent. Une modernité au-dessus de tout soupçon?* Paris, CNRS.
- Sraieb, Nouredine, 1989, "Poésie Populaire et Résistance en Tunisie." *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée*, 51, p. 143-150.
- Stapley, Kathryn, 2006, "Mizwid: An Urban Music with Rural Roots." *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32/2, p. 243-256.
- Stein, Rebecca L. e Ted Swedenburg (a cura di), 2005, *Palestine, Israel, and the Politics of Popular Culture*. Durham – London, Duke University Press.
- Steinhoff, Patricia G., 1976, "Portrait of a Terrorist: An Interview with Kozo Okamoto." *Asian Survey*, 16/ 9, p. 830-845.

- Swedenburg, Ted, 2012, "Egypt's Music of Protest: From Sayyid Darwish to DJ Haha." *Middle East Report*, 265, p.39-43.
- Telmissany, May, 2020, "Les voix de la révolution. La chanson politique égyptienne est-elle 'populaire'?" In Jacquemond, Richard et Frédéric Lagrange (a cura di), *Culture Pop en Égypte. Entre mainstream commercial et contestation*. Paris, Riveneuve.
- Toss, Michele, 2012, *La canzone sociale in Italia e in Francia tra protesta, nazione e rivoluzione (1830-1870)*. Tesi di dottorato, Università di Bologna.
- Traverso, Enzo, 2016, *Left-Wing Melancholia. Marxism, History, and Memory*. New York, Columbia University Press.
- Tripp, Charles, 2013, *The Power and the People. Paths of Resistance in the Middle East*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Tripp, Charles, 2016, "Art, Power and Knowledge: Claiming Public Space in Tunisia." *Middle East Law and Governance*, 8, p. 250-274.
- Valassopoulos, Anastasia (a cura di), 2012, *Arab Cultural Studies*. Special Issue of *Journal for Cultural Research*, 16/2-3.
- Vernin, Zoé, 2017, *Lutter contre les injustices environnementales en Tunisie. Un journal des mobilisations en 2016 et 2017*, Tunis, FTDES.
- Waltz, Susan, 1986, "Islamist Appeal in Tunisia." *Middle East Journal*, 40/4, p. 651-670.
- Williams, Patrick e Erik Hannerz, 2014, "Articulating the 'Counter' in Subculture Studies." *M/C Journal*, 17/6. <https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/912>
- Williams, Raymond 1958, *Culture & Society. 1780-1950*. London, Chatto & Windus.
- Williams, Raymond, 1979a, *La lunga rivoluzione. Variazioni culturali e tradizione democratica in Inghilterra*, Roma, Officina Edizioni [1961, *The Long Revolution*].
- Williams Raymond, 1979b, *Marxismo e letteratura*. Roma, Laterza [1977, *Marxism and Literature*]
- Wolf, Anne, 2017, *Political Islam in Tunisia: The History of Ennahda*. New York, Oxford University Press.
- Yousfi, Héra, 2015, *L'UGTT. Une passion tunisienne. Enquête sur les syndicalistes en révolution 2011-2014*. Tunis, Med Ali - IRMC.
- Zeghidi, Salah, 1997, "L'UGTT: pôle central de la contestation social et politique." In: Ben Romdhane, Mahmoud (a cura di), *Tunisie: mouvements sociaux et modernité*. Paris, Karthala, p. 13-62.

2. *Memoir, testi letterari e divulgativi*

- Abdessamad, Hichem (a cura di), 2019, *Soixante-huit en Tunisie. Le mythe et le patrimoine*. Tunis, Mots Passants.
- Amri, Laroussi (a cura di), 2023, *Al-qama', al-hāmish wa al-thaqāfa al-badīla*. (titre français: *Oppressions, marge et cultures alternatives*). Association Perspectives El-Amel Ettounsi, Tunis.
- Ash-Shābbī, Abū'l-Qāsim, 2008, *I canti della vita*. A cura di Salvatore Mugno. Trapani, Di Girolamo.
- Ben Haj Yahia, Fathi, 2018, *La gamelle et le couffin. Fragments d'une histoire de la gauche au temps de Bourguiba*. Mots Passants, Tunis [2009, *Al-ḥabs kadhdhaab... wa al-ḥay yarūḥ*].
- Chabchoub, Ahmed, 2014, *Bourguiba & moi*. Tunis, La maison tunisienne du livre.
- El Waer, Mouta Amine, 2019, "De quelques représentations du mouvement étudiant en Tunisie depuis 68." In: Abdessamad, Hichem (a cura di), *Soixante-huit en Tunisie. Le mythe et le patrimoine*. Tunis, Mots Passants, p. 119-152.
- Ferjani, Mohamed Chérif, 2015, *Prison et liberté. Parcours d'un opposant de gauche dans la Tunisie indépendante*. Mots Passants, Tunis.
- Ghanmi, Azza, 1993, *Le mouvement féministe tunisien. Témoignage sur l'autonomie et la pluralité du mouvement des femmes (1979-1989)*, Tunis, Chama.
- al-Marzūqī, Muḥammad, 2012, *Al-a'māl al-kāmila*, Vol. 1., *Ma'ārik wa abṭāl*. Tūnis, Dār Muḥammad 'Alī.
- Naccache, Gilbert, 1982, *Cristal*, Tunis, Salammbô,
- Naccache, Gilbert, 2009, *Qu'as-tu fait de ta jeunesse? Itinéraire d'un opposant au régime de Bourguiba (1954-1979), suivi de Récits de prison*. Tunis – Paris, Mots passants – Cerf.
- al-Qāsim, Samīḥ, 1987, *Diwān Samīḥ al-Qāsim*, Bayrūt, Dār al-'awda.
- Saidane, Ali, 2014, *La Saga du Mezoued en Tunisie*. Tunis, Sindibad.
- Tellish, Fītūrī, 1976, *Diwān fītūrī tellish sha'r sha'bī*. A cura di Muḥammad al-Marzūqī, Tūnis, Wizārat al-shu'ūn al-thaqāfiyya.
- Temimi, Abdeljelil (a cura di), 2018, *Al-ughniya al-multazima bi-tūnis wa-Makānatihā fī al-dhākirā al-waṭaniyya* (titre français: *La place de la chanson engagée dans la mémoire nationale*). Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, Tunis.

3. *Annuaire de l'Afrique du Nord*

- Baduel, Pierre-Robert, 1981, "Gafsa comme enjeu." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 19 (1980), p. 485-511.
- Belaid, Sadok, 1987, "Nationalisme, Arabisme et Islamisme dans l'idéologie politique du Maghreb contemporain", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 24 (1985), p. 35-51.
- Ben Dhiaf, Issa, 1979, "Chronique Politique Tunisie." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 17 (1978), p. 513-544.
- Bleuchot, Hervé, 1968, "Chronique sociale et culturelle Tunisie." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 6 (1967), p. 335-346.
- Djedid, Tahar Labib, 1974, "Culture et société en Tunisie." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 12 (1973), p. 19-27.
- Hamzaoui, Salah, 2002, "Champ politique et syndicalisme en Tunisie." *L'Annuaire de l'Afrique du Nord*, 38 (1999), p. 369-380.
- Granai, Georges e Françoise Fanton, 1965, "Chronique sociale et culturelle Tunisie." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 3 (1964), p. 220-230.
- Hadj Ali, Bachir, 1979, "El Anka et la tradition 'chaabi'." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 17 (1978), p. 905-911.
- Khiari, Sadri e Olfa Lamoum, 2000, "Le zaïm et l'artisan ou de Bourguiba à Ben Ali." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 37 (1998), p. 377-395.
- Larif-Béatrix, Asma, 1989, "Chroniques intérieurs: Tunisie." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 26 (1987) p. 647-663.
- Le Tourneau, Roger, 1968, "Chronique politique." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 6 (1967), p. 238-257.
- Lelong, Michel, 1968, "Le resurgissement de la culture nationale en Tunisie." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 6 (1967), p. 21-44.
- Najar, Ridha, 1978, "Le théâtre tunisien en 1977." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 16 (1977), p. 927-940.
- Siino, François, 2004, "L'université tunisienne banalisée. Mise à niveau libérale et dépolitisation." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 40 (2002), p. 187-200.
- Sraieb, Noureddine, 1979, "Chronique sociale et culturelle Tunisie", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 17 (1978), p. 581-591.
- Sraieb, Noureddine, 1982, "Chronique sociale et culturelle Tunisie", *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 20 (1981), p. 749-768.
- Zghal, Abdelkader, 1980, "Le retour du sacré et la nouvelle demande idéologique des jeunes scolarisés. Le cas de la Tunisie." *Annuaire de l'Afrique du Nord*, 18 (1979), p. 41-64.

4. *Materiale d'archivio, quotidiani e periodici a stampa*

15*21 - *Majalla li-l-fikr al-islāmī al-mustaqbalī*, 1982-1991, articoli selezionati. Tunis, Bibliothèque de l'IRMC; Bibliothèque Nationale de Tunisie.

al-ʿĀmil al-tūnisī, 1969-1980, articoli selezionati. Versione digitalizzata a cura di Association Perspectives – Amel Tounsi, 2013.

Dialogue, 1987-1988, articoli selezionati. Tunis, Centre National de Documentation.

Dossier de presse 1956-1996, fasc. 160, *Al-tarbiyya wa al-taʿlīm wa al-thaqāfa wa al-riyāda*, articoli selezionati, documenti selezionati, Tunis, Centre National de Documentation.

Dossier de presse 1956-1996, fasc. 165, *Al-thaqāfa wa al-siyāha wa al-riyāda*, documenti selezionati, Tunis, Centre National de Documentation.

G.E.A.S.T., *Perspectives Tunisiennes – brochures*, 1966-1978, articoli selezionati. Versione digitalizzata a cura di Association Perspectives – Amel Tounsi, 2013.

G.E.A.S.T., *Perspectives Tunisiennes*, 1963-1970, articoli selezionati. Versione digitalizzata a cura di Association Perspectives – Amel Tounsi, 2013.

La Presse, 1977-1978, articoli selezionati. Tunis, Centre National de Documentation.

al-Maʿrifa, 1972-1979, articoli selezionati. Tunis, Centre National de Documentation.

al-Raʿy, 1981-1984, articoli selezionati. Tunis, Centre National de Documentation.

Réalités, 1984-1993, articoli selezionati. Tunis, Bibliothèque de l'IRMC.

al-Ṭarīq al-jadīd, 1981-1983, articoli selezionati. Tunis, Centre National de Documentation.

5. *Articoli su piattaforme online*

BBC News, 2000, “Red Army Guerrillas Arrested.” 18/3/2000. http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/681569.stm [ultimo accesso 17/8/2025].

Belhassine, Olfa, 2020, “Tunisie: la vérité encore introuvable de l'affaire Barakati.” *Justiceinfo*, 7/1/2020, <https://www.justiceinfo.net/fr/tribunaux/tribunaux-nationaux/43470-tunisie-verite-encore-introuvable-affaire-barkati.html> [ultimo accesso 21/8/2025].

- Bin Ḥammūda, Ḥakīm, 2018, "Qaḥwa al-aḥad: wujūh min al-ibdā'. Khālid Ḥamrūnī: rabī' al-ughniya al-badīla." *Al-maghrib*, 5/2/2018. <http://ar.lemaghreb.tn/قضايا-قهوة-الأحد-وجوه-من-الإبداع-17-خالد--25553-وأراء> [ultimo accesso 17/8/2025].
- Bourial, Hatem, 2018, "Il était une fois le Palais des Sociétés françaises." *Webdo*, 16/10/2018. <https://www.webdo.tn/fr/actualite/chroniques/il-etait-une-fois-le-palais-des-societes-francaises/187995/> [ultimo accesso 17/8/2025].
- Camau, Michel e Vincent Geisser, entretien avec Nouredine Ben Khader, 2005, "Hommage à Nouredine Ben Khader." *Nawaat*, 11/2/2005. <https://nawaat.org/2005/02/11/hommage-a-nouredine-ben-khader/> [ultimo accesso 17/8/2025].
- Chapelle, Sophie, Simon Gouin e Nathalie Crubézy, 2015, "La malédiction des phosphates: les dessous de l'agriculture chimique." *Basta!* 22/7/2015. <https://www.bastamag.net/la-malediction-des-phosphates-grand-format>. [ultimo accesso 18/8/2025].
- Human Rights Watch*, 2010, "The Wrong Martyr." 13/4/2010. <https://www.hrw.org/news/2010/04/13/wrong-martyr> [ultimo accesso 17/08/2025].
- Lakhal, Malek, 2022, "The Ghost People and Populism from above: The Kais Said Case." *Arab Reform Initiative*, 23/3/2022. <https://www.arab-reform.net/publication/the-ghost-people-and-populism-from-above-the-kais-saied-case/?tztc=1> [ultimo accesso 17/8/2025].
- Nettl, Bruno, "Maqām", *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/maqam-music> [ultimo accesso 17/8/2025].
- Pommier, Sophie, entretien avec Yadh Ben Achour, 2022, "Tunisie. 'Il reste l'esprit de la revolution.'" *Orient XXI*, 25/02/2022. <https://orientxxi.info/magazine/tunisie-il-reste-l-esprit-de-la-revolution,5403> [ultimo accesso 17/8/2025].
- al-Sāhili, Marwā, 2020, "Qiṣṣat ṭullāb tūnisiyyīn nafāhum al-niḏām ilā al-ṣaḥrā'." *Alarab*, 24/1/2020. <https://alarab.co.uk/قصة-طلاب-تونسيين-نفاهم-النظام-إلى-الصحراء> [ultimo accesso 21/8/2025].
- Thomson, Mike, 2023, "Tunisia's El General: The Rapper Who Helped Bring down Ben Ali." *BBC News*, 20/7/2023.

<https://www.bbc.com/news/world-africa-66221762>
[ultimo accesso 17/8/2025].

6. Filmografia

- al-ʿArdāwī, Jamāl, 2015, *Al-ḥūd al-manjimī. malḥama al-turāb al-aswad*. *Al-Jazeera Documentary*.
<https://www.youtube.com/watch?v=YgheX7f6Oxg&t=98s&pbjreload=101>. [ultimo accesso 18/8/2025].
- Bouزيد, Nouri, 1989, *Sabots en or (Ṣafā'ih min dhahab)*. Tunisia – Francia.
- El Fani, Nadia, 2007, *Ouled Lénin*. Tunisia – Francia.
- al-Mughāzi, Sharīf, 2018, *Imām Tūnis*. *Al-Jazeera Documentary*.
<https://www.youtube.com/watch?v=4JookGzIM4s&t=41s> [ultimo accesso 18/8/2025].
- Zran, Mohamed, 1996, *Essāida (al-Sayyida)*. Tunisia – Francia.

7. Videoclip delle canzoni

Link alle canzoni presenti nel corpus e di quelle citate nel libro, ove disponibili online. Si indica titolo della canzone e interprete/i della versione di cui è fornito il link [ultimo accesso 29/8/2025].

- “Al-isti‘mār”, ‘Ushshāq al-Waṭan
<https://youtu.be/Gk4YAAOkII?si=l1e1BbPB7afxZ5F5>
- “Al-jamīl”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
<https://youtu.be/pmosHpbryNE?si=V331QctscsPikMXy>
- “Aqsamtu ‘alā intiṣār al-shams” (interpreti non identificati)
https://youtu.be/e9N8nXgeX4E?si=P_Ckb3YqeFg4ant5
- “Al-shaykh al-ṣaghīr”, al-Ḥamā'im al-Bīd
<https://youtu.be/RYeCxiLG3RE?si=U99QAWB9ERoUI4Ps>
- “Arā al-nakhal yemshī”, Mohamed Bhar
<https://youtu.be/A6aB2Nmahg4?si=BEPul3Vsb48Rp8r0>
- “Bābūr zammar”, Hedi Guella
<https://youtu.be/uCpZ3JBCVSw?si=0K5vxbtv1QgTjOw0>
- “Baḥḥāra baḥḥāra”, Zine Essafi
<https://youtu.be/Xkw8VFDqouY?si=iC4F0ZSqtK8p9AD>
- “Bint el-bey”, Lazhar Dhawi
<https://youtu.be/bwvovUjYulY?si=hzju7Ic4RyY2SfP->
- “Bint el-gamra”, Zine Essafi
<https://youtu.be/MrxJK3GR4jw?si=KAV9IMfYvynkXR6n>
- “Biṭāqat huwiyya”, Hedi Guella

- <https://youtu.be/e30B6f2yEU?si=DqKLJ19BZ3HwAiO>
 “El-bsīsa”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
- <https://youtu.be/oV9nccC9Gmk?si=LASMG2d7iUhrXqFA>
 “El-fellāga”, Mohamed Bhar
- <https://youtu.be/nmTk2fsTqBs?si=c7sa5bHhJTCykQ0m>
 “El-gamah”, Awlād Bū Makhlūf
- https://www.youtube.com/watch?v=DtvrGsi2dNs&ab_channel=Fādil, Mohamed Bhar
- <https://youtu.be/rr146Y3eL8w?si=ffhG9txp2WUFBjaH>
 “Fannān al-ghalba”, Hamadi Lajimi
- <https://youtu.be/5uQFnUZWqIg?si=iEuOF2EiHbkX80nq>
 “Gamra yā waggāda”, Amel Hamrouni
- <https://youtu.be/fiFwIxXtk3o?si=OPcjaiTA6BlilUO->
 “Gamra yā waggāda”, versione tradizionale
- <https://youtu.be/M54prihavnA?si=GMO2olMPsyBfGjAq>
 “Gīfārā āt”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
- <https://youtu.be/ge5QWFlapuE?si=JE5u7y7VpUg-s1tu>
 “Ḥammām shotṭ”, Zine Essafi
- <https://youtu.be/Ep9eJRegymU?si=32uPTWjPdbmdjpZP>
 “Hilā hilā yā matar”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
- <https://youtu.be/EBPUPAJ0oS4?si=aW9HaaVNLijv37Aj>
 “Hilā hilā yā matar”, Hamza Namira
- <https://youtu.be/IWxLDPX5DOM?si=NGVw7Spp0ESSXTdW>
 “Ḥobbī ytbaddel ytjadded”, Hedi Juini
- <https://youtu.be/NO8e9GZaTHs?si=5GgiVOuUxYvqNG2O>
 “Ilā ṭughāt al-‘ālam, Hedi Guella
- <https://youtu.be/yY1HuUnKGQ8?si=1B5A43NPFBrNS465>
 “Ilayka fī bayrūt”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
- <https://youtu.be/ktY4IFQL2LU?si=lpMMhIHdz-r1KzST>
 “Inti yā warda”, Awlād al-Manājim <https://youtu.be/PtMU-ZaXBDss?si=PSwltvsCqrff7WFm>
- “Jbèl el-kèf el-‘ālīa”, Awlād Bū Makhlūf
- <https://youtu.be/lqMykRjY8WY?si=WCw2jApI3Q9RN-Ac>
 “Kalimāt”, Hamadi Lajimi
- https://www.youtube.com/watch?v=e6GTUd9LBQE&t=240s&ab_channel=
- “Kalimāt”, Sonia Mbarek
- <https://www.youtube.com/watch?v=srpIyUWckqs>
- “Kalimāt”, Zine Essafi
- <https://youtu.be/rOXaOaLPQ?si=wTsBXVSoXAPIKYsO>
 “Khyūṭ el-shams”, al-Shams
- <https://youtu.be/S1lCOzMdhuk?si=aFAQlZCFQT5gMt>
 “Lā mā nṭīg el-dhill”, Zine Essafi

- https://youtu.be/TcttJed_oSk?si=Inxh-uSHOeJNkx-
 “Lan yamurrū”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
<https://youtu.be/Pecg0zVzsGE?si=xpyFMXPOCqgc8srV>
 “Law al-nadā dam‘a skība”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
<https://youtu.be/cizO4guyYZY?si=W6Sjox6gXJvAnB35>
 “Mshāykh dwārnā”, Aṣḥāb al-Kalima
https://www.youtube.com/watch?v=E1xptx2z-vQ&ab_channel
 “Nashīd al-ittiḥād al-‘āmm al-tūnisī li al-shuḡl”, versione ufficiale UGTT
<https://youtu.be/UAqmtmw1xfg?si=G8LA-hgdbBzYFhL>
 “Nashīd al-ittiḥād al-‘āmm li-ṭalbat tūnis”, Awlād al-Manājim
<https://youtu.be/8Z1qJcLXi1s?si=jaziQnGX6oVUfpot>
 “Nashīd al-sha‘b” (o “Ḍaḥāya al-shaqā”), Awlād al-Manājim
https://youtu.be/Mpa7sREVPV?si=hcr_gL0F3YVtM9bf
 “Nejma” + “Nassitīnā” Awlād Bū Makhlūf
<https://youtu.be/3R30-ThnuhU?si=7u9GEGuLefDSZ8BT>
 “Nekhlat wād el-bey”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
<https://youtu.be/fjRgTkKDqkg?si=xm4XDVY5LoUVp4js>
 “Nuḥibbu al-bilād”, Hedi Guella
<https://youtu.be/mkgaECbC0qs?si=Uq9jqABO2N8XPHDN>
 “Qahrazād”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
https://youtu.be/ynODDGh5_7s?si=-hD2uyzfhWbbIZe
 “Qahrazād”, Sheikh Imam
<https://www.youtube.com/watch?v=76zctiVm2S4>
 “Qronfla” (interprete non identificata)
<https://youtu.be/6RVdbBtqABo?si=sxdR2ih1k5G5CjBy>
 “Rjīm Ma‘tūg”, ‘Uyūn al-Kalām
<https://youtu.be/DiYcdF4gkAQ?si=XTaF-CN0hFPV4lZi>
 “Sa’akhudhu wajhī wa arḥal”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
[youtube.com/watch?v=_LX0sGVpO4s&ab_channel=LachhabKamel](https://www.youtube.com/watch?v=_LX0sGVpO4s&ab_channel=LachhabKamel)
 “Ṣabrā”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
<https://youtu.be/vIdj33glPZs?si=kUfoZKZUhiXDUSaz>
 “Sa‘īd māsiḥ al-aḥdhiya”, Mohamed Bhar
https://www.youtube.com/watch?v=6MUj7FKHzoA&ab_channel=
 “Sajjaltu ‘alayki bi-l-dimā’ī”, al-Marḥala
<https://youtu.be/LW-CiaUVFjQ?si=zXSdp4mfCbx81R0g>
 “Sayūladūn”, al-Ḥamā’im al-Bīḍ
<https://youtu.be/7VaHb1ykaou?si=9Ee2Zkz6QInSPN8S>
 “Shahādat faqr”, Awlād al-Manājim
<https://youtu.be/gQWKA7qzYjk?si=G3Jx|Ch5GmAq0rcr>
 “Shams al-hurriya”, Awlād al-Manājim
<https://youtu.be/U1FmXcxlwHA?si=q7mR2HMRxqUeKUdR>
 “Tūnis ḥurra”, Marcel Khalifa
<https://www.youtube.com/watch?v=JVL6kALCBCo>

- “Ūkāmūtū”, al-Ḥamā'im al-Bīd
<https://youtu.be/ybAh6zI72Fc?si=slqd35CosKnL9XDG>
- “Ushshāq al-waṭān”, ‘Ushshāq al-Waṭān
https://youtu.be/6p1_cwNBWQ4?si=DsML3QWBVWCqfHE0
- “Uyūn al-kalām”, Sheikh Imam
<https://youtu.be/RDnnQ2ITg0k?si=5P63DIXyohEzDtG8>
- “Thuwwar yā Amrīka”
https://youtu.be/UBugB2_UFr4?si=oi-3Pat4q2fUuVCq
- “Ya ajmal al-awṭān”, Awlād Bū Makhluḥ
<https://youtu.be/sM3IZ-S4ENQ?si=7cx7Tb2EgpAUv5e3>
- “Yā damūs”, Awlād al-Manājim
<https://youtu.be/hQDXgclMGvg?si=eWSLhnUNKI90IS7Q>
- “Yā ma‘addī l-ayyām”, Lazhar Dhawi
<https://youtu.be/8YmmnTZ0ino?si=ssbHR98q1bzTEMeG>
- “Yā ḥajal”, al-Baḥṭh al-Mūsīqī
<https://youtu.be/3qKvHvHuid4?si=JKJ9bPi8dbYiWC>
- “Yā qārī al-jarīda”, Awlād al-Manājim
<https://www.youtube.com/watch?v=QIiHY66PU1U>
- “Yā shahīd”, Lazhar Dhawi
<https://youtu.be/rxUKh6H5A58?si=EGd0RJHxPljUukM1>
- “Yā waladī”, Sheikh Imam
<https://www.youtube.com/watch?v=BxR74vKbjNg>

8. Interviste

Per ciascun partecipante è riportato il ruolo di pertinenza nell’ambito della ricerca.

Ayari Mouelhi Mostfa, El Kef 1950: musicista, compositore, tra i fondatori degli Awlad Bou Makhlouf.

Azaza Messaoud, Moulares, 1957: corista e parolierie di Awlād al-Manājim e ‘Ushshāq al-Arḍ (anni Settanta-Ottanta).

Azouzi Safouane, Gabes, 1990: figlio di Amal Hamrouni, musicista e attivista.

Bafoun Slim: ex-militante di el-‘Āmel el-tūnsī, poi del PCT, attivista culturale.

Bahloul Brahim, El Kef, 1951: percussionista, prende parte in diverse esperienze di musica impegnata.

Bahri Khmaies, Gabes, 1962: musicista di al-Baḥṭh al-Mūsīqī e dal 2004 di ‘Uyūn al-Kalām, ex-militante del PCOT.

Belaid Habib, Kalaa Kabira, 1950: animatore radiofonico.

Belhadi Habib, Tunisi, 60 anni al momento dell’intervista: ex-militante PCT, attivista culturale.

- Ben Fraj Hechmi, Moknine, 1941: ex-militante di Perspectives, ingegnere del suono, attivista culturale, oggi attivista per i diritti umani.
- Ben Hammad Mohsen, Sfax, 1956: ex-militante di Al-shu'la, oggi di Watad, sindacalista, liutista, promotore di e musicista in diverse esperienze musicali impegnate, negli anni Ottanta membro di al-Karāma.
- Ben Hamadi Bassem: direttore della *maison de culture* di Kebili
- Ben Hlima Ridha, Sfax, 1951: cineasta amatoriale e membro della FTCA, sindacalista.
- Berriche Chedi, Gabes, 23 anni al momento dell'intervista: musicista di Raḥala, membro del Club musicale della canzone impegnata.
- Bhar Mohamed, Ksour Essef, 1957: componente di Imāzīghen (anni Settanta), cantautore, attivista FTCT (Fédération des Tunisiens pour une Citoyenneté des deux Rives di Parigi)
- Bouallegue Adel: musicista di al-Ḥamā'im al-Bīḍ (anni Novanta), oggi di Ajrās.
- Chaabnia Mohamed Ammar, Metlaoui, 1950: poeta popolare, scrittore, ex-direttore *maison de culture* di Metlaoui.
- Chammam Nebrass, Jendouba, 1959: musicista di al-Baḥṭh al-Mūsīqī, ex-militante del PCOT.
- Fethi Adam, Gabes, 1957: poeta, autore di molte canzoni impegnate.
- Garsi Jalal, Tunisi, 1959: musicista di 'Ushshāq al-Waṭan (anni Ottanta).
- Gasmi Ammar, Rades, 1950: musicista di al-Ḥamā'im al-Bīḍ.
- Haddaoui Raouf, El Kef, 1960: musicista, ex-militante di Al-shu'la, poi del Watad.
- Hamrouni Amal, El Hamma, 1961: cantante di al-Baḥṭh al-Mūsīqī e dal 2004 di 'Uyūn al-Kalām, ex-militante del PCOT.
- Hamrouni Khaled, El Hamma, 1959: musicista al-Baḥṭh al-Mūsīqī.
- Hmidet Salah, Ghraiba, 1958: cantante di 'Ushshāq al-Waṭan (anni Ottanta-Novanta).
- Jouhari Ali, Ariana, 67 anni al momento dell'intervista: attivista culturale, promotore dei gruppi 'Ushshāq al-Waṭan e al-Marḥala
- Jradi Yasser, Gabes, 1970-2024: musicista e cantautore impegnato.
- Kacem Chiheb, Sfax, 1959: musicista di 'Ushshāq al-Waṭan.
- Kazdaghli Habib, Hammamet, 1955: storico, ex-militante del PCT.
- Khalfaoui Hicham, Tunisi, 1965: musicista e paroliere di al-Shams al-Mūsīqī.
- Kobbi Elyas, Tunisi, 1963: musicista di al-Ḥamā'im al-Bīḍ.
- Kobbi Zakaria, Tunisi, 1948: musicista di al-Ḥamā'im al-Bīḍ.
- Lajimi Amal, 27 anni al momento dell'intervista: figlia Hamadi Lajimi, ha fatto parte del Club fan di Sheikh Imam.

- Latif Chokri, Nabeul, 1958: ex-militante di el-^ʿĀmel el-tūnsī, ex-direttore della *maison de la culture* Ibn Rachīq, oggi attivista per i diritti umani.
- Louaichi Nizar, Tunisi, 1962: musicista di Marḥala.
- Masmoudi Mohamed, Sfax 1963: musicista di al-Karāma (anni Ottanta), musicologo.
- Mbarek Sonia, Sfax, 1969: cantante, politologa.
- Msalmi Mohamed: responsabile del dipartimento della formazione UGTT.
- Najar Abdellatif, Tunisi, 1966: musicista di al-Shams al-Mūsīqī.
- Rdisi Naceur, El Hamma, 1964: poeta popolare.
- Saidane Ali, Douiret, 1944: poeta popolare, attore, cantante e paroliere di Imāzīghen.
- Saidani Mounir, Makhtar, 1958: ex-militante di Al-shuʿla, sociologo.
- Tebai Ahmed, Tunisi, 1955: musicista di al-Shams al-Mūsīqī.
- Thabti Adel: ex-militante dell'UGTE.
- Toumi Salah, Moulares, 1954: musicista di Awlād al-Manājim.
- An.: funzionario UGTT.

**APPENDICI:
TESTI DELLE CANZONI**

1. BĀBŪR ZAMMAR

Testo: Mouldi Zalila. Musica e interpretazione: Hedi Guella

بابور زمرّ خش البحر
عطي بالظهر
لارض الوطن عز الوكر

بابور زمرّ خش الغريث
سالك طريق
فدا أرض غربة تشيح الريث
عاطي بظهره لوجه الصديق
و قلب الرفيق
وجوه الاهالي طافية صفر
هم و كدر

بابور زمرّ بالصوت عالي
عل الوطن جالي
يحمل شباب عالشعب غالي
فداه اليبدين ترعش تشالي
دمع الأهالي
يلذع و يجرح شبح النظر
حرق الشفر

بابور زمرّ خاشش لبحره
فدا أرض برة
لسماء صافية عاطي ظهره
يحمل شباب من أرض خضراء
لحياة مرة
كما يحمل الواد وقت المطر
عتوق الشجر

بابور زمرّ هج مالوطن

LA NAVE HA FISCHIATO

La nave ha fischiato, ha preso il mare
Ha voltato le spalle
Alla terra della patria, culla adorata

La nave ha fischiato ha preso il largo
Segue la rotta
Verso terra straniera che secca la bocca
Dà le spalle al volto dell'amico
E al cuore del compagno
I volti della sua gente sono spenti e pallidi
Di angoscia e di tristezza

La nave ha fischiato con fragore
In fuga dalla patria
Porta via i giovani cari al popolo
Verso di lei mani tremanti salutano
Le lacrime dei loro cari
Punge e ferisce ciò che appare allo sguardo
Brucia le ciglia

La nave ha fischiato, è nel suo mare
Verso terra lontana
Ai cieli limpidi ha voltato le spalle
Porta via i giovani dalla terra verde
Verso una vita amara
Come il fiume che nei giorni di pioggia strappa via
Le radici degli alberi

La nave ha fischiato ha lasciato la patria

في مثيل سن
 يفص الموج فص الجين
 عل البحر أزرق خلف كفن
 خلّى السفن
 عالشط ترعش خايفة الخطر
 هاج البحر ماج البحر

بابور سافر عل العين غاب
 تحت الضباب
 محشي معبي بخير الشباب
 وسفوه للاجنبي بلا حساب
 مثل الدواب
 الفرق بينه و بين البقر
 جواز السفر

In un anno come questo
Taglia le onde come fossero formaggio
Sul mare azzurro trascina un sudario
Lascia indietro le navi
Che sulla riva tremano di paura per il pericolo
Del mare mosso del mare agitato

La nave è in viaggio, assente alla vista
Nella foschia
Stipata della migliore gioventù
Portata all'estero in massa
Come fosse gregge
Ciò che la distingue dalle vacche
È il passaporto

2. NUḤIBBU AL-BILĀD

Testo: Mohamed Sghaier Awlad Ahmad. Musica e interpretazione Hedi Guella

نحب البلاد
 نحب البلاد
 كما لا يحبّ البلاد أحد
 صباحا مساء
 وقبل الصباح
 وبعد المساء
 ويوم الأحد
 ولو قتلونا
 كما قتلونا
 ولو شرّدونا
 كما شرّدونا
 لعدنا غزاة لهذا البلد
 وعاد إلى أرضنا الشجر
 وعاد إلى ليلنا القمر
 وصاح الشهيد
 سلاما
 سلاما
 على من صمد
 نحبّ البلاد
 نحبّ البلاد
 كما لا يحب البلاد أحد
 ولو قتلونا
 ولو شرّدونا
 لعدنا غزاة
 لنفس البلد

AMIAMO IL PAESE

Amiamo il paese
Amiamo il paese
Come nessun altro ama il paese
La mattina, la sera
E prima della mattina
E dopo la sera
E la domenica
E se ci uccidessero
Come ci uccisero
E se ci scacciassero
Come ci scacciarono
Noi torneremmo a invadere questo paese
E tornerà nella nostra terra l'albero
E tornerà nella nostra notte la luna
E griderà il martire
Pace
Pace
A chi ha resistito
Amiamo il paese
Amiamo il paese
Come nessun altro ama il paese
E se ci uccidessero
E se ci scacciassero
Noi torneremmo a invadere
Lo stesso paese

3. LĀ MĀ NṬĪĠ EL-DHILL

Testo: Ali Saidane. Musica: Imāzīghen. Interpretazione: Imāzīghen, Zine Essafi

لا ما نطيق الذل و لا نحمل كلمة عزارة
 و يا غايب الأحباب
 يضيع الوقت و ما تفيدك من بعد ديارة
 رجليك من الحفا ما طابت
 ظهرك من الحمل ما مل
 تجري وراء السراب تشايط
 من غير ما لقيت الحل
 الأيام الي غدت ما رجعت
 ما راح من العمر ما يعود
 إنهض يا رفيقي و أثبت
 هيهات ما تفيد وعود
 ساعات الظلام قصيرة
 لا بان البرق يشالي
 أمطار الخريف غزيرة
 أيام الربيع تعالي
 و يا غايب الأحباب
 يجينا الربيع و تنجلي على القلب أكاره

NON TOLLERO L'UMILIAZIONE

No, non tollero l'umiliazione e non sopporto i rimproveri
O tu assente ai tuoi cari
Il tempo si perde e nessun consiglio ti sarà più d'aiuto
I tuoi piedi nudi non si sono lacerati
La tua schiena non si è stancata del carico
Corri dietro a un miraggio che cerchi di afferrare
Senza trovare una soluzione
I giorni andati non ritornano
Ciò che è passato della vita non si ripete
Alzati compagno e sii deciso
Ah, le promesse non ti serviranno
Le ore di oscurità sono poche
Quando il fulmine appare
Le piogge d'autunno sono abbondanti
Venite giorni di primavera
E tu, assente ai tuoi cari
La primavera sta arrivando e svaniranno dal cuore i dispiaceri

4. EI-FELLĀGA

Testo e musica: Lazhar Dhawi. Interpretazione: Lazhar Dhawi, Mohamed Bhar

وين الستقلال يا دم الفلاقه
يا شهيد يَنُوح ويناادي على رفاقه
وين الستقلال يا دم الفلاقه

ايه بلادي ضاعت
ايه بلادي تباعت
ايه اللي خا نوها
ايه راحوباعوها

يارصاصة حره في الجبل العالي
في الجبل العالي
طلقها مجاهد ناره حراقه
ناره حراقه
سكب الدم الغالي باع روحه لبلاده
ومات المجاهد ياحسره و بلادي ضاعت
ناري ناري يا ناري
على بلادي ضاعت

قالو الإستعمار من ستة وخمسين قالو
سيب لنا الدار وصبحنا حرين قالو
جينا لباب الدار نلقوها ثعابين
جلادة اشرار سالكين سكاكين
حازو علينا الدار وماليه جا عو
ناري ناري يا ناري
على بلادي ضاعت

لازم يا رفاق الاستقلال يتم لازم
وضيابة ع الشمس نغسلها بادم لازم
للحرية اشواط كي تسري وتعم
تهدي للنضال والنضال لازم

I FELLAGA

Dov'è l'indipendenza, o sangue dei fellaga?
Un martire piange e chiama i suoi compagni
Dov'è l'indipendenza, o sangue dei fellaga?

Ah, paese mio perduto
Ah, paese mio venduto
Ah, quelli che ti hanno tradito
Ah, sono andati a venderti

O proiettili liberi sull'alta montagna
Li ha sparati un combattente il suo fuoco è bruciante
Ha versato sangue prezioso ha dato la sua anima per il suo paese
È morto ahimè il combattente e il mio paese è perduto
Povero, povero il mio paese perduto

Dissero: il colonialismo è finito dal Cinquantasei, dissero
Lasciarono casa nostra e diventammo liberi, dissero
Arrivammo alla porta e trovammo serpenti
Malvagi aguzzini sfoderavano coltelli
Hanno preso la nostra casa e i proprietari rimasero digiuni
Povero, povero il mio paese perduto

È dovere o compagni portare a compimento l'indipendenza
E lavare via la nebbia dal sole col sangue
Per far avanzare la libertà, che quando arriva permea ogni cosa
Ci guida verso la lotta e la lotta è un dovere

5. YĀ MA'ADDĪ L-AYYĀM

Testo, musica e interpretazione: Lazhar Dhawi

يا معدّي ليام كيف تعدّيهم
 كي يظلم لغمام كيف تصوّيهم
 صابر والفقر لجام مسكاتو يد يهم
 بايع عمرك خدام والخدمة ليهم

وليلة وما ننساهش والبرق يشالي
 كمبونة بيـاش ديمـا في بالي
 يمّا خويا ما جاش وقعد لتالي
 قولّي يا بيـاش وين نلاقيهم

يا معدّي لوجاع بيست عروقك
 في المينة زعزاع تحفرها حفرة
 وفي الصّقع الذبّاح لا من ينوبك
 وفي المقطع ذراع يقطع الحجرة
 قولّي ها لوجاع كيف نداويهم

يا معدّي لهموم وانت مرّاجي
 الدّنيا هذي بالوجه ووجهك مغبر
 صابر ترجى لغيوم وقتاش تفا جي
 وكي تطيح م السلوم لا من يجبر
 والذرية جياع من تيعشّيهم

يا معدّي النغام في قصور المرمر
 في هبوب الأنسام ناصب شرّاعك
 في كسوة حكام طواس تتمختر
 في فلوس الخدام لعبت أصباعك
 كي يثورو الجياع من تيهديهم

TU CHE PASSI IL TEMPO

Tu che passi il tempo, come lo passi?
Quando le nuvole diventano scure, come lo illumini?
Paziente, la povertà ti fa tacere, le loro mani ti tengono
Hai venduto la tua vita lavorando, al loro servizio

Una notte, non la dimentico, il fulmine illumina
I camion di Bayash¹ sempre nella mia mente
Mamma, mio fratello non è tornato, è rimasto indietro
Dimmi Bayash, dove li trovo?

Tu che passi il dolore, le tue vene sono secche
Nella miniera un'esplosione scava una fossa
Nel freddo che sgozza, nessuno può aiutarti
Nelle cave le braccia spezzano pietre
Dimmi dolore, come guarisci?

Tu che passi la preoccupazione, sei un muratore
La vita è apparenza, e il tuo viso è coperto di polvere
Paziente, aspetti che le nuvole, ti facciano una sorpresa
E se cadi dalle scale, nessuno ti cura
I bambini hanno fame, chi darà loro da mangiare

Tu che passi le melodie, nei palazzi di marmo
Nel soffio di brezze hai issato la vela
Nel vestito dei potenti cammini come un pavone
Nei soldi degli operai hai messo le mani
Quando gli affamati si rivoltano, chi potrà calmarli?

¹Wad Bayash, nella regione di Gafsa, nel 1973 fu teatro di un tragico incidente stradale in cui morirono cinquanta alunni.

أزرق زارق من الضيم يشلع لغمامه
طالع ينفخ ع الغيم يسوقه قدّامه
باله خديّه دموع يمسح بأكمامه
ساطعة ويقول الصّوت شمس الخدّامة
طالبك ضوي ليّام للأضويهم

L'azzurro si leva dall'ingiustizia, squarcia la tristezza
Sorge e soffia sulle nuvole, e avanza
Guance bagnate di lacrime, le asciuga con le maniche
Il sole allo zenit, e dice la voce: sole dei lavoratori
Ti chiedo di illuminare i giorni, Signora illuminati

6. YĀ SHAHĪD

Testo, musica e interpretazione: Lazhar Dhawi

غنّيها يا شعبي الباسل للبحر اللّي ما ينسى
 غنّي وقول دمك يا فاضل فاح خميرة في الخبزة
 غنّي وقول دمك يا فاضل
 فاح خميرة في الخبزة
 يا شهيد... يا شهيد
 يا شهيد... الخبزة رجعت
 يا شهيد الخبزة... ثور
 طالعة من قبرك وردة
 تنادي الشعب يجيك يزور
 دمّي يا ميمة وردي
 صور خبزة ع الكياس
 عن شعبي صدري لقيتو
 نقبوه البوب والحراس
 واللّي قتلني أنا ريته
 متخفي وسط البالاص
 ينخز في ذراع العساسة
 صبّو فيّ غلّ رصاص
 دفنوني في ليلة ظلمة
 وجنازة ما فيها ناس
 بن غذاهم والدغباجي
 كي تلاقو بين الوديان
 يتمشّو والدم سواقي
 من قبلي للدندان
 وقالو هذا دم الفاضل
 ساح وعطّي كلّ مكان
 يصرخ ويشاور ع الخبزة
 رفعوها رجال الديوان
 وناري انا ع القمح الباجي

O MARTIRE

Cantala, o mio popolo valoroso, al mare che non dimentica
 Canta e di' "il tuo sangue o Fadhel² è come lievito nel pane"
 O martire, o martire
 O martire, il pane è tornato
 O martire del pane, rivoltati
 Dalla tua tomba è spuntata una rosa
 Che esorta il popolo a venire a trovarti
 Il mio sangue, mammina, è la mia rosa
 Disegna il pane sulla via
 Del mio popolo il mio petto si è fatto scudo
 Le guardie l'hanno crivellato
 Ma il mio assassino io l'ho visto
 Nascosto dentro al palazzo
 Incitava con le braccia le sentinelle
 Che hanno scaricato il loro odio di piombo
 Mi hanno inumato in una notte scura
 Al funerale non c'era nessuno
 Ben Ghdahem³ e Daghbaji⁴
 Quando si incontrarono tra i wadi
 Camminando con le scarpe sporche di sangue
 Da Kebili a Denden⁵
 Dissero: questo è il sangue di Fadhel
 Che è scorso e ha coperto tutti i luoghi
 Grida e protesta contro il prezzo del pane
 Aumentato dagli uomini del governo
 Io l'ho visto il grano di Beja⁶

² Fadhel Sassi, Tunisi, 1959- Tunisi, 1984: leader del movimento studentesco, ucciso dalla polizia durante le rivolte del pane del gennaio 1984.

³ Ali Ben Ghedahem: Sbeitla, 1814- La Goulette, 1867, leader della rivolta popolare contro il potere beilicale del 1864.

⁴ Mohamed Daghbaji: El Hamma, 1885- El Hamma, 1921 *fellāga*, simbolo della lotta popolare contro l'occupazione francese.

⁵ Kebili e Denden: località rispettivamente al Sud e al Nord (vicino Tunisi) del paese.

⁶ Beja: regione del Nord Ovest, ricca di risorse agricole.

في مخازنكم يارومان
 راويها الوردة من دمك
 فاحت في هبّ التّسمات
 طارت ريحتها عند أمك
 صاحت ما تقولوشي مات
 لاش تقولو مات الفاضل
 ما تقولوشي الفاضل مات
 الفاضل في قمحك يا سبولة
 في الزيتوننة وفي النخلات
 الفاضل معزوم على قفصة
 نادولو جبال الفسفاط
 الفاضل يا نوار اللوزة
 فاتح في غريق القرّات
 شعاع الثور في ليلة دمسة
 سربة في حلق البايات
 ماشي واحد راجع خمسة
 ساير في طريق الحياة
 هو نايم توة يصحى
 كيف تناديلو الهزّات

Nei vostri granai, o Romani!
La rosa che hai irrigato col tuo sangue
Diffonde il suo profumo nell'aria
Il suo odore è giunto a tua madre
Ha gridato: non dite che è morto!
Perché dite che Fadhel è morto?
Non dite che Fadhel è morto!
Fadhel è nel grano una spiga
Negli olivi e nelle palme
Fadhel è in cammino per Gafsa
L'han chiamato le montagne di fosfato
Fadhel è fiore di mandorlo
Che fiorisce nel freddo profondo
Scia luminosa nella notte scura
Spina nella gola dei bey
Parte uno tornano in cinque
In cammino sulla strada della vita
Ora dorme, si sveglierà
Al richiamo del terremoto

7. BINT EL-BEY

Testo, musica, interpretazione: Lazhar Dhawi

لالالالال
 بنت البي طلّت من الشرفة وقالت كولوا القاتو
 شكلاطة ولا ياغرطة ياحليلي ماتنوعو
 لالالالال
 سيدي البي نازل من الغرفة وقال شنو اللي عملتوا
 نعمة ربي وسط في الزبلة هذا ربي مايجبوا
 لازم قال الخبزة تغلى جوعو توه تتربو
 لالالالال
 سيدي البي ما عندي زبلة والبوبال مانعرفو
 البوبال في بالي طيارة علاش الزبلة تمسخو
 انا كرشي هي الزبلة فيها الخبز نلوحو
 لالالالال
 لاعندي لا سكاكن لا فراشط لا بانولا لافابو
 ميلادي عيد ويتعدا لا فكرني لا تفكرتو
 لاعصيدة في نهار المولد لا وسكي في الريفبون
 طول عمري عايش كيف هكه في الجبل الأحمر
 بنت البي طلّت من الشرفة وقالت كولوا القاتو
 شكلاطة ولا يوغرطة ياحليلي ماتنوعو
 لالالالال
 ولدي عداها الدراسة لاكراسة لا ستيلو
 مطرود وطالع يتكيف من الصغرة ما علمتو
 يطلع في الكيران مرسكي ما طبعولو تسكرتو
 طالب ربي يلقي قسموا وقت اللي يحل الميترو
 وين الدقلة وين السيشة وينو الموبر عالخيشة
 ويني درصاف على عيشة
 يادادا ثماش دشيشة خلينا من الارتيشو

LA FIGLIA DEL BEY

No no no no

La figlia del bey si affacciò dal balcone e disse "mangiate una torta
O la cioccolata, o uno yogurt trallallà, cambiate un po'!"

No no no no

Il signor bey uscì dalla stanza e disse "Che avete combinato?
La grazia del Signore nell'immondizia, al Signore questo non piace
Bisogna aumentare il prezzo del pane! Affamati sarete più disciplinati"

No no no no

Signor bey, io non ho immondizia e non so cos'è *la poubelle*
La poubelle pensavo fosse un aereo, perché sporcate l'immondizia?
La mia pancia è l'immondizia, l'ho gettato qui il pane

No no no no

Non ho né coltelli né forchette né bagno né lavandino
Il mio compleanno passa senza che me ne ricordi, né lui si ricorda di me
Non mangio la *'ašida* per la festa del *mūled*⁷ né whisky a Capodanno
Ho passato la mia vita così a Jbel Ahmar⁸

La figlia del bey si affacciò dal balcone e disse "mangiate una torta
O la cioccolata, o uno yogurt trallallà, cambiate un po'!"

No no no no

Mio figlio andava a scuola senza quaderno e senza una penna
L'hanno espulso e ha preso a fumare, da piccolo non gli ho insegnato
niente

Sale sugli autobus senza timbrare il biglietto

Spera che Dio sia dalla sua parte quando aprono le porte della metro
C'è chi mangia datteri, e chi pulisce con panni di seta
C'è Dorsaf e c'è Aisha⁹

Madre mia, non abbiamo neanche la zuppa, lascia perdere i carciofi!

⁷ La *'ašida* è un dessert tradizionalmente consumato durante la festività del *ma-wlid* (*mūled* in tunisino), celebrazione della nascita del profeta Muhammad.

⁸ Quartiere ancora oggi molto povero di Tunisi, nacque come agglomerato spontaneo fatto di abitazioni di fortuna.

⁹ Entrambi nomi di donna, il primo è utilizzato dalle classi sociali più agiate, il secondo è tipicamente popolare.

8. YĀ DAMŪS

Testo: Messaoud Azaza, Mohamed Ajal. Musica: Salah Toumi. Interpretazione:
Awlād al-Manājim

[intro] عام 73، ماضي ساعتين والطقس خريف
كانت أم العرايس تعج بصفوف طويلة
فيها الروس منكسة جبينة
الوجوه صفر أباري وحفر
ساق في البر وساق في القبر
الناس شايحة لايحة وريحة الموت فايحة
العيون غارقة ساهمة سارحة
آش ثم، الجبل جاه الماء
طرائت واطنان
غرقت الخدمة مات علي، وعمار، وبلقاسم، وسليمان
القربان مكفاشو زاد كمل ثلاثة في نفس الساعة
ونفس اليوم باش اشبع وارتاح
وخلى اليتامى تنوح في البيوت

قصتنا معاك يا داموس طويله
وغرايبك فانت الف ليله وليله
آثار خلتها جديده وقديمه
الباله والفاس شاهدين علينا
والرأيه والفاقو حازنين علينا
ملو من ايدينا ملو من ايدينا

ياداموس قداش ادّيت
شبابنا عليه قضيت
ياما عمال كدوا فيك
ليالي مع نهار والنار شاعله فيك

هاداده اليوم جيتك نبكي
نبكي ونزوك بالصوت العالي

O GALLERIA

[intro] Anno 1973, ore due, clima autunnale
Moularès era gremita di lunghe file
In esse teste chine
Facce livide, segnate, scavate
Un piede sulla terra e uno nella fossa
Gente smunta e smorta, mentre l'odore della morte si espandeva
Occhi affossati, assenti, persi
Che è successo, è arrivata l'acqua alla montagna
A tonnellate
Sono annegati i lavoratori, sono morti Ali, Ammar, Belgacem,
Slimane
Ma il sacrificio non bastava, ce ne vollero altri tre, nella stessa ora
Nello stesso giorno, perché si saziasse e si riposasse
Lasciando gli orfani piangere nelle case

La nostra storia insieme a te, galleria, è lunga
Le tue bizzarrie oltrepassano quelle de *Le mille e una notte*
Delle tracce abbiamo lasciato dentro di te, nuove e antiche
La pala e l'accetta sono i nostri testimoni
E le rotaie e i vagoni sono tristi per noi
Sono stanchi delle nostre mani, stanchi delle nostre mani

O galleria, quanti te ne sei presi
I nostri giovani te li sei portati via
Quanti operai sgobbano dentro di te
Giorno o notte che sia, la luce è sempre accesa dentro di te

O mamma, oggi vengo da te e piango
Piango e singhiozzo a voce alta

وينو علي وينو عمار
وينو بلقاسم وينو سليمان

هاذي لميمه تبكي وتتوَّح
وهاذي لوخيه تندب وتصيح
على اخيها راح وما رجع للدار
جابوه شلامه معبي الميسان

ياما عبينا وياما فرّ غنا
وياما فسفاط منك خرّ جنا
ياما عبينا وياما فرّ غنا
وما لحقنا منك كان الدمار
خلّيتنا مخماخ في عديله
لا فرق بيّنا وبين الفار
خلّيت بيوتنا للظلمه
ويتمت اصغارنا بالجمله
داموس اه يا ظلام الليل
العمال تاريخ يغنيه الجيل
وبيهم يسطع قمر الليل

Dov'è Ali, dov'è Ammar
Dov'è Belgacem, dov'è Slimane?

Questa mamma piange e si dispera
E questa sorella si strappa il viso e grida
Per suo fratello che è uscito e non è più tornato a casa
Hanno riportato il suo corpo in un fagotto

Quanto abbiamo riempito e quanto abbiamo svuotato
Quanto fosfato abbiamo estratto da te
Quanto abbiamo riempito e quanto abbiamo svuotato
Ci hai dato in cambio solo desolazione
Ci hai lasciato smangiucchiare dalle conserve
Tra noi e i topi nessuna differenza
Hai lasciato le nostre case nell'oscurità
In un attimo hai reso orfani i nostri figli
Galleria, o tenebre della notte
Gli operai sono la storia cantata dalla nuova generazione
Grazie a loro la luna illuminerà la notte

9. SHAHĀDAT FAQR

Testo: Abdelaziz Dhawi. Musica: Salah Toumi. Interpretazione: Awlād al-Manājim

يَلِي
يَلِي ما تعرفشي حالي
و تجهلها الأحوال
أهبط
أهبط من قصرك العالي
و اسمع ما ينقال
عندي شهادة فقر
المهنة بطال و
أمي ثقلي وليدي عرس
كيف برشة رجال
كيفاش آيمة نعرس
و مكسوبي صندال
و لا عندي دار و لا كسوة و لا كتاف و لا مال
حتي لبسي روبا فيكا
في القهوة مسال
حكموا عليا نبقى عازب
عندي شهادة فقر
و المهنة بطال
أمي ثقلي وليدي عرس
كيف برسة رخال
باش نعرس آيمة
و مكسوبي صندال
حتي لبسي روبا فيكا
في القهوة وليدك مسال
حكموا عليا نبقى عازب

UN DIPLOMA DI POVERTÀ

Tu

Tu che non conosci la mia situazione

E che ignori la mia condizione

Scendi

Scendi dal tuo alto palazzo

E ascolta ciò che ho da dire

Ho un diploma di povertà

Disoccupato di professione

Mia madre mi dice "figlio mio, sposati

Come fanno tanti uomini"

Come mi sposo mamma

Ho solo un paio di sandali

Non ho una casa, né un abito

Non ho una raccomandazione, né soldi

I vestiti che porto sono di seconda mano

Ho i debiti al caffè

Mi hanno condannato a restare scapolo

Ho un diploma di povertà

Disoccupato di professione

Mia madre mi dice "figlio mio, sposati

Come fanno tanti uomini"

Con cosa mi sposo mamma

Ho solo un paio di sandali

I vestiti che porto sono di seconda mano

Tuo figlio ha i debiti al caffè

Mi hanno condannato a restare scapolo

10. NASHĪD AL-SHA‘B

Testo: Ahmadu Abd al-Qader. Musica. Salah Toumi. Interpretazione: Awlād al-Manājim

ضحايا الشقاء
يا ضحايا الفساد
يعم الفساد جميع البلاد
نهوضا لنقطع حكم الفساد
و نقضي على الظلم و العابثين
فماذا نقول و ماذا نريد؟
نريد الحياة بلا ظالمين
عملنا الكثير صنعنا المحال
و كل الجهود و كل الثمار
تعود مكاسب للمترفين
لقد حرق الحقد اكبادنا
وتأقت إلى العدل آمالنا
ففي كل قلب تثور الدماء
و في كل نفس يفيض الظلام
ستقتحم الشوك اقدامنا
و نهدم عرش الطغاة اللئام
فماذا نقول و ماذا نريد؟
فماذا نقول و ماذا نريد؟
نريد الحياة بلا ظالمين
نهوضا لنكسر قيد اللصوص
نهوضا لنكسر قيد اللصوص
وندفع راياتنا للأمام
وندفع راياتنا للأمام
لنطلع وجه الصباح الجديد
ونهدم بالعنف عش الظلام
لنطلع وجه الصباح الجديد
ونهدم بالعنف عش الظلام
ونهدم بالعنف عش الظلام

L'INNO DEL POPOLO

Vittime della miseria
O vittime della corruzione
La corruzione invade tutto il paese
Solleviamoci per spezzare il dominio della corruzione
E mettiamo fine all'ingiustizia e ai predatori
Cosa diciamo, cosa vogliamo?
Vogliamo una vita senza oppressori
Abbiamo fatto tanto, costruito l'impossibile
E tutti gli sforzi e tutti i risultati
Vanno a profitto della gente agiata
L'odio ha bruciato i nostri figli¹⁰
La nostra speranza desidera giustizia
In ogni cuore il sangue ribolle
In ogni anima l'ingiustizia trabocca
I nostri piedi supereranno le spine
E distruggeremo il trono dei vili tiranni
Cosa diciamo, cosa vogliamo?
Vogliamo una vita senza oppressori
Solleviamoci per rompere le catene dei ladri
Facciamo avanzare la nostra bandiera
Per far apparire il volto di un giorno nuovo
Distruggiamo con forza il nido delle tenebre
Per far apparire il volto di un giorno nuovo
Distruggiamo con forza il nido delle tenebre

¹⁰ *Akbād*: letteralmente i reni.

11. NASHĪD AL-ITTIHĀD

Testo: Adam Fethi. Musica: Salah Toumi. Interpretazione: Awlād al-Manājim

رغم عصف الألم
 رغم قيد ودم
 رغم لفح اللظى
 بين حلم وهم
 نجمة الاتحاد
 في جبين البلاد
 نحن نرسمها
 حرة كالعلم
 إننا طلبة
 لا حياد
 لا حياد
 لا حياد

إننا طلبة
 وبذور الحقول
 ننفذ الأتربة
 عن نشيد العقول
 ومع الكادحين
 ضد قهر السنين
 أبدا لن يلين
 ساعد وقلم
 إننا طلبة
 لا حياد

يا خطي الفاضل
 يا أماني فلاح
 يا وصايا نبيل
 في دروب الكفاح
 أبدا لن يضيع
 دمكم لن يضيع

L'INNO DELL'UNIONE

Nonostante la raffica di dolore
Nonostante le catene e il sangue
Nonostante il soffio ardente
Tra sogno e angoscia
La stella dell'Unione
Sulla fronte del paese
La disegniamo
Libera come la bandiera
Noi siamo studenti!
No alla neutralità!

Noi siamo studenti
I semi dei campi
Scuotiamo via la polvere
Dall'inno delle menti
E con i lavoratori
Contro la coercizione degli anni
Mai si piegheranno
Le braccia e la penna
Noi siamo studenti!
No alla neutralità!

O passi di Fadhel¹¹
O aspirazioni del contadino
O testamenti di Nabil¹²
Sui sentieri della lotta
Mai sarà vano
Il vostro sangue mai sarà vano

¹¹ Fadhel Sassi, 1959-1984: leader del movimento studentesco, ucciso dalla polizia durante le rivolte del pane del gennaio 1984.

¹² Nabil Barakati, 1961-1987: sindacalista e militante del *Parti Communiste des Ouvriers de Tunisie* morto sotto tortura poliziesca.

وسنبنني الربيع
فوق هذي القمم
إننا طلبية
لا حياد

نحن نرعى الزهور
ونحب الجمال
ونريد الطيور
حررة في الأعمال
وإذا ما الربيع
لم يكن للجميع
قسما لن نطيع
غير صوت الحمم
إننا طلبية
لا حياد

شمسنا يا رفاق
لا تحب الظلام
دربنا يا رفاق
دائما للأمام
خطوة صاعدة
جبهة صامدة
قبضة واحدة
كي نهذ الظلم
إننا طلبية
لا حياد

E costruiremo la primavera
Sopra queste cime
Noi siamo studenti!
No alla neutralità!

Noi ci nutriamo di fiori
E amiamo la bellezza
Vogliamo gli uccelli
Liberi nei cieli
E se la primavera
Non sarà per tutti
Giuriamo che non obbediremo
Se non alla voce della lava
Noi siamo studenti!
No alla neutralità!

Il nostro sole o compagni
Non ama le tenebre
Il nostro cammino o compagni
È sempre in avanti
Un passo in salita
Un fronte solido
Un pugno unito
Per distruggere l'oppressione
Noi siamo studenti!
No alla neutralità!

12. INTI YĀ WARDA

Testo: Ammar Omrani. Musica: Salah Toumi. Interpretazione: Awlād al-Manājim

انت يا وردة انت يا فلة
يالي عشتي الظلم أجيال
تخدم سيدي و تخدم للا
حياتك عذاب و اذلال

قوم أوضع ايدك في ايدي
نوقف في صف العمال
نناضل و نصارع و نكافح
حتى نحطم الاستغلال
لا تخاف السجن و لا منفى
لا تعذيب و لا اعتقال
دم الشهيد يخلينا
بالوحدة نحطم الأغلال

نحننا اللي بنينا و علينا
نحننا اللي عطينا ما خذينا
نحننا اللي قهرنا المحال
نحننا الورد اللي فتح زهرو
نحننا عصارة الأجيال

TU ROSA

Tu rosa, tu gelsomino,
Tu che hai vissuto nell'ingiustizia da generazioni
Lavori signore, lavori signora
La tua vita è tormento e umiliazione

Alzati e dammi la mano
Stiamo dalla parte degli operai
Militiamo, combattiamo, resistiamo
Finché non distruggeremo lo sfruttamento
Non temere la prigione né l'esilio
Né la tortura né l'arresto
Il sangue del martire ci dà
L'unione con cui spezziamo le catene

Siamo noi ad aver costruito, ad aver innalzato
Siamo noi ad aver dato senza ricevere
Siamo noi ad aver superato l'impossibile
Siamo il fiore che sboccia
Siamo il meglio delle generazioni

13. JBÈL EL-KÈF EL-ĀLĪA

Testo: Bahri Rahali. Musica: Mostafa Mouelhi Ayari. Interpretazione: Awlād Bū Makhlūf

جبال الكاف العالية منك يا جبال انشوف
 انشوف السبولة مالية و فيك ما نحس بخوف
 فيك عديت شبابي فيك قاسيت عذابي
 نسيمك للعليل دواء و نسيمك لاو لادك داء
 نشوف القلوب القاسية و عباد لا خير لا معروف
 نشوف الذيوب الضارية بصورة الانسان تطوف

و على المادة المائلة عمال تتعد بالألوف
 أفكار وجيوب خالية تتذوق في المالوف

يا رب يا رب الأرباب ما في الخواطر تزيده
 بلادي تولي قدح زيت و جبالها تولي عصيدة
 بلادي تولي قدح زيت و رجالها تولي حصيدة
 مال الدنيا نا فديت ركبتي منها التنهيدة
 لا واحد منكم لقيت يفرز راسه من ايده
 كل واحد قدام البيت ينصب لوخيو في مكيدة

ALTE MONTAGNE DEL KEF

Alte montagne del Kef, da te o montagne vedo
Vedo la spiga ricolma e qui non ho paura
Qui ho passato la giovinezza, qui ho sofferto i miei tormenti
Il tuo odore è medicina per il malato e per i tuoi figli è malattia
Vedo i cuori induriti, né bontà né cortesia dalle persone
Vedo passare lupi feroci dall'aspetto di esseri umani

Sui muretti inclinati i lavoratori si contano a migliaia
Pensieri e tasche vuote, assaggiano l'ordinario

O Signore, o Signore dei Signori, alle mie preoccupazioni ne aggiungi altre
Il mio paese diventa un piattino d'olio, le sue montagne *'aṣīda*
Il mio paese diventa un piattino d'olio, i suoi uomini campo di grano
Non ne posso più di questa vita, mi dà angoscia
Non ne ho trovato uno tra voi che distingue la testa dalla mano
Ciascuno davanti la sua casa prepara una trappola per suo fratello

14. EL-GAMAḤ

Testo: Najet Adouani. Musica: Mostafa Mouelhi Ayari. Interpretazione: Awlād
Bū Makhlūf

القمح في المنادر قالو صابة
 وثمة نصيب للسلب يا نهابة
 زرعناه و حصدناه و انتم هزوا
 للوسق في البابور ما تتلذوا
 مطار للفيران فاتح باب
 زرعناه حصدناه و بالعرق سقيناه
 و انتوما شربتوا الخير يا خوانة
 بعنوا شقانا و بالخاصة شقانا
 لا قمح لا زيتون في حصتنا
 لا فكروا لا حكروا لا قيموا حالتنا
 هزوه في البابور و هدوه لصديقتهم
 اذا عيطوا هي تحز غلبتهم

IL GRANO

Il grano nelle aie dicono è in abbondanza
Una parte è destinata al saccheggio o ladri
L'abbiamo seminato e l'abbiamo raccolto e voi lo prendete
Per caricarlo sulla nave ma nessuno vi obbliga
Le porte dell'aeroporto sono aperte ai topi
L'abbiamo seminato e l'abbiamo raccolto, l'abbiamo annaffiato col sudore
E voi ne bevete il frutto o traditori
Avete venduto la nostra miseria, la nostra misera povertà
A noi non spettano né grano né olive
Non hanno pensato, non hanno considerato, non hanno valutato la
nostra condizione
L'hanno messo sulla nave e l'hanno regalato alla loro amica
Se gridano aiuto lei corre in loro soccorso

15. YĀ AJMAL AL-AWṬĀN

Testo: Mohamed Sghaier Awlad Ahmad. Musica: Mostafa Mouelhi Ayari.

Interpretazione: Awlād Bū Makhlūf

يا أجمل الأوطان يا وطني
يا كامل الأحزان يا بلدي
ربيت شعبيت بحيل واحد
شعبا من الأيتام في الصحراء يحتدم
جندا من السراق في قرطاج يغتلم
ان بهذا الليل كالويل المحمل بالشذى
لا الرعد يثنيني على أعتابها و لا حتى الغوى
اني كثير بينها اني لها
كل الوجوه الصفرا شيتي
كل الوجوه الصفر وجه واحد
وجهي أنا

LA PIÙ BELLA TRA LE PATRIE

Sei la più bella tra le patrie, o patria mia
Sei il più pieno di tristezza, o paese mio
Hai allevato due paesi in una sola generazione
Un popolo di orfani nel deserto brucia
Un esercito di ladri a Cartagine approfitta
Io sto in questa notte come una distruzione carica di odore
Non c'è tuono che mi impedisce di entrare né tentazione
Io sono tanti tra di lei e a lei appartengo
Tutti i volti pallidi sono miei fratelli
Tutti i volti pallidi sono un volto solo
Il mio volto

16. NEJMA

Testo: Bahri Rahali. Musica: Mostafa Mouelhi. Interpretazione: Awlād Bū
Makhlūf

آش غربك يا نجمة
 واش بعدك عالعين وانت غرامي
 آش سكتك يا نعمة
 يا ساكنة في القلب وين تنامي
 اليوم كي غنينا
 لا غير نجمة في السماء حيننا
 بين النجوم الساهرة حنيتي
 بقلوبنا شفناك تضوي علينا
 يا غالبية على عيني
 سطور المحبة مصورة على جبيني
 هذي المدينة بحورها غارقة
 و فراقنا الكتوب راتو عيني

NEJMA

Cosa ti ha mandato via, o Nejma¹³
Cosa ti ha allontanato dai miei occhi, mio adorato
Cosa ha spento la tua melodia
Tu che vivi nel mio cuore, dove dormi?
Oggi quando abbiamo cantato
Non c'era che una stella in cielo a cui abbiamo reso omaggio
Tra le stelle della sera ci manchi
Coi nostri cuori ti vediamo su di noi illumini
Prezioso agli occhi miei
Linee d'amore sono scritte sulla mia fronte
I mari di questa città fanno annegare
La nostra separazione è un destino che i miei occhi hanno visto

¹³ Nejma, che vuol dire "stella" in dialetto tunisino, è in questa canzone il diminutivo di Nejm al-Din, amico del gruppo scomparso da ragazzo, a cui la canzone è dedicata.

17. MSHĀYKH DWĀRNĀ

Testo, musica e interpretazione: Aṣḥāb al-Kalima

مشايخ دوارنا فيهم الفكر يحير
 دزونا في بير
 لاربحنا في عقابهم لا فيهم خير
 الربح ماثماش كان خسارة
 في الظلام مشينا رانا طبنا
 واحد لمنا وحنطنا في شكاراة
 ولاخر عصر الحنطل و ميتنا شربنا
 وخذونا حق موش بصارة
 ذقنا العطب وزاد تعينا
 لاجار فارح باللي إنزاد لجاره
 الحلو عديناه رانا شبنا
 مشايخ دوارنا ما عندهمش إحساس
 كبسوا علينا الكبسة رمونا في الأحباس
 عملوا معانا المنكر عملو شي كبير
 الخو يحفر لخواه يرميه في زرداب
 يرقى على اكتافه يمعهسه معسان
 الولد ينكر بوه يقفل في وجهها الباب
 صاروا جميع الناس يعيشو في بهتان
 نحكيو على دوارنا والزمان معكوس
 صار فيه الفار ينقز على القطوس
 شفت النعجة النايفة تعقر في الذيب
 بعيني شفت الصيد هارب من التيبب
 مشايخ دوارنا الناس الظلام
 ياكلو في خيرنا عام وراء عام
 فينا قمح السرس فينا قمح الدير
 رحل قمح الدير فرغت المطامير
 شاح العرق في جبيننا قعدنا للشر
 يا عيد إتقي مولاك لاتتجبر
 راهوا الكبر في طبع الإنسان مرض
 لافرق بين المأمور واللي يأمر

GLI ANZIANI DEL NOSTRO VILLAGGIO

Gli anziani del nostro villaggio, di loro diffidiamo
 Ci hanno spinto in un pozzo
 Nessun guadagno seguendoli, niente di buono in loro
 Non c'è guadagno, solo perdite
 Abbiamo camminato nelle tenebre, siamo sfiniti
 Uno ci ha presi e ci ha messi nel sacco
 L'altro ha spremuto la coloquintide¹⁴ e ci ha fatto bere il suo succo
 Ci hanno tolto il nostro diritto, non per furbizia
 Abbiamo assaporato la sconfitta, siamo stanchi
 Il vicino non si felicita per la nascita del figlio del suo vicino
 I bei tempi sono passati, abbiamo i capelli bianchi
 Gli anziani del villaggio non hanno sentimenti
 Ci hanno arrestato e gettato in prigione
 Ci hanno fatto cose atroci, cose gravi
 Il fratello complotta contro suo fratello, lo getta in una grotta
 Monta sulle sue spalle e lo calpesta
 Il figlio ripudia suo padre, gli sbatte la porta in faccia
 Ormai tutti vivono nella menzogna
 Parliamo del nostro villaggio, il mondo s'è capovolto
 Ora il topo rincorre il gatto
 Ho visto una pecora azzannare un lupo
 Con i miei occhi ho visto un leone fuggire da un'upupa
 Anziani del nostro villaggio, gli oppressori
 Mangiano le nostre risorse anno dopo anno
 Dov'è il grano di Sers, dov'è il grano del Dir¹⁵
 È finito il grano del Dir, sono stati svuotati i granai
 Si è seccato il sudore sulle nostre fronti, siamo rimasti affamati
 Tu essere umano, abbi timore del tuo Signore, non essere arrogante
 La vanità umana è una malattia
 Non vi è differenza tra il suddito e chi comanda il mondo

¹⁴ Pianta simile ad un cocomero, dal sapore amarissimo, purgante drastico e in grandi quantità tossico.

¹⁵ Località nella regione del Kef.

الدنيا وحياتها لعبة حظ
وينا فرعون اللي طغى و تجبر
قال أنا رب السماء و الأرض
وينا الفاطمي قائده جوهر
اللي قهرو الناس بإسم الفرض
حكم القروان وبنى القاهرة متسيطر
الملوك ركعت بين يديه قبلت الأرض
وينهم البايات و محلات العسكر
مشات عظامهم سوست تحت تراب الأرض

La sua vita è un gioco d'azzardo
Dov'è il faraone che tiranneggiava e con arroganza
Diceva sono io il Signore del cielo e della terra?
Dove sono i fatimidi e il loro condottiero Jawhar¹⁶
Che sottomise le genti nel nome della legge
Governò Qayrawan e fondò il Cairo dominando
I re si prostravano ai suoi piedi e baciavano la terra
Dove sono i bey e i loro eserciti
Le loro ossa stanno marcendo sottoterra

¹⁶ Jawhar al-Siqilli, conquistò il Nord Africa a capo dell'esercito fatimide.

18. EL-BSĪSA

Testo: Belgacem Yakoubi. Musica: Nebrass Chammam. Interpretazione:
al-Baḥth al-Mūsīqī

خوذ البسيصة و التمر يا مذنوني
و الفين عشرينات توّه جوني
خوذ الصوارد خوذ غير ديرني في بالك
بالعلم يا مذنوني ما يطيحوك مهالك
خليك مالضياع لا تتخدع مغرور
في املاكهم صنّاع و ايامهم في قصور

خوذ كتبك يا ولدي زيد قرّب بحذاي
في القلب و انت و الدموع في عيوني
تمنيت عرسك و العروس بجنبك

ريخ هات حزام
نرقص ما تردوني نغني ما تردوني
مبروك يا لحباب يا عمته و يا خالة
يا عامل الداموس و يا عامل الزبالة

العمدة يجري يجري العمدة بين ايديه أوراق
وينه ولدك هاتهولي يتكلم عل حق أجداده
يا عمدة ما تهزهولي و لآلي قاري و زيادة
وينه ولدك هاتهولي متهوم بحبه لبلاده
يا عمدة ما تهزهولي و لآلي واعي و زيادة
الحُرّاس ثلاثة جاوه هزوه الطالب هزّوه
يا سالبين الحراير نا اليوم بالدمع عرسي
كيف البسيصة صراير ضمننتها حرصي
ردّو علي ضنايا نا اليوم نفديه و نبيع عليه خرصي

LA BSISA

Prendi la bsisa¹⁷ e i datteri bambino mio
 E i duemila a monete che ho appena ricevuto
 Prendi i soldi, prendili, e non dimenticarti di me
 Con la conoscenza bambino mio, non prenderai cattive strade
 Lascia stare gli sviati, non cedere all'arroganza
 Fra i loro beni hanno operai, e loro vivono nei palazzi
 Prendi i tuoi libri figlio mio, avvicinati a me
 Tu sei nel cuore e nei miei occhi lacrime

Ho sperato in un matrimonio e in una sposa per te
 Danza muovi le anche
 Ballo non mi fermate canto non mi fermate
 Auguri ai cari e alle zie
 E al minatore e allo spazzino

Il sindaco corre corre il sindaco
 Corre il sindaco con dei fogli tra le mani
 Dov'è tuo figlio? Portamelo ch  parla dei diritti degli antenati
 O sindaco non prenderlo, sta diventando un bravo studente
 Dov'è tuo figlio? Portamelo,   accusato di amore per il suo paese
 O sindaco non prenderlo, sta diventando una persona consapevole
 Tre guardie arrivarono e si presero lo studente, se lo presero
 O rapinatori di donne libere, oggi   un matrimonio di lacrime
 Ho messo la bsisa nella cesta con tanta attenzione
 Ridatemi mio figlio, oggi mi sacrifico e vendo i miei orecchini per lui

¹⁷ Bs sa: alimento tipico del Nord Africa, a base di farina di grano o orzo, frutta secca e olio

19. GAMRA YĀ WAGGĀDA

Testo: Touhamy Chayeb. Musica: Khemayes Bahri. Interpretazione: al-Baḥṭh al-Mūsīqī

قمره يا وقادة الفقري وين بلاده
 قمره قالت ريته وين مشيت لقبته
 يخدم من صبحيته ما شبعش أولاده
 قمره ليلة خمسة نكيلك بالهمسة
 شعبي غابت شمسه و الا طال رقاده
 قمره ليلة عشرة ضوي هاك الدشرة
 خللي تبان الحشرة اللي تاكل في زاده
 قمره قولي لا لا للناس الدجالة
 ضوي على البطالة و خدامة و كدادة
 قمره قالت بكيت من كثرة ما ريت
 عمري ما حسيت في سماكم بسعادة
 يبين درب أندادي ضوي ليل بلادي
 خلي يغني الحادي و يسمعنا أنشاده

O LUNA BRILLANTE

O luna brillante, dov'è il paese del povero?
 La luna ha detto "l'ho visto, dovunque io sia andata l'ho trovato,
 Lavora da mattina a sera e non sfama i suoi figli"
 Luna della quinta notte te lo dico sussurrando
 Il mio popolo, il suo sole si è assentato, o sta ancora dormendo?
 Luna della decima notte illumina questo villaggio
 Mostraci l'insetto che mangia le nostre provviste
 Luna di' no agli impostori
 Illumina i disoccupati, i lavoratori, chi si ammazza di fatica
 La luna ha detto "ho pianto per quante ne ho viste
 Nel vostro cielo non ho mai provato felicità"
 Fa' luce sul mio paese e mostra il cammino alla mia generazione
 Lascia cantare lo *ḥādī*¹⁸ così che possiamo ascoltare le sue melodie

¹⁸ Colui che canta ai cammelli in carovana per incitarli a camminare.

20. NEKHLAT WĀD EL-BEY

Testo: Adam Fethi. Musica: Nebrass Chammam. Interpretazione: al-Baḥṭh al-Mūsīqī

يا نخلة واد البي
ردي خبر النجوم
هي تعوم في الضي
ونا في العرق نعوم

لا يعجبكشي ضحك الافام
والانياب تحت الشفايف
ولا يعجبكشي زين الكلام
والفعل مذموم نايف
ويا داخل الواد عوام
ما تدخل الواد خايف
مهما زهت للبايات أيام
هم أمس واحنا اليوم

قال الخروف ليلة للذيب
يا ما بايات في الخواطر
مثل الشعر في الصغر يشيب
وفي الشيب يجبر خواطر
مهما تعدى بي على حبيب
الصبر للثار قناطر
وجمع التمر من قبل ما يطيب
زي حرث في أمطر يوم

مليت بالود كاسي
وبليت ريق الاحباب
وحلفت أنا نقص راسي
لو ذل فوق الاعتاب
وناديت يا حر ناسي
الشعب غلاب غلاب

PALMA DI WAD EL-BEY

O palma di Wad el-Bey
Portami notizie dalle stelle
Lei nuota nella luce
E io nel sudore nuoto

Non farti sedurre dai sorrisi sulle bocche
I canini sono dietro le labbra
Non farti sedurre dalle parole gentili
Le azioni sono malvagie
Tu che entri nel wadi per nuotare
Non aver paura
Il tempo dei bey è finito
Loro sono il passato e noi siamo il presente

Disse la pecora al lupo
Ah, quanti bey son passati
I capelli diventano bianchi nell'infanzia
E nella vecchiaia le preoccupazioni diventano più tollerabili
Quante volte i bey hanno oppresso la mia amata
Ma la volontà è un ponte per la vendetta
Raccogliere il frutto prima che sia maturo
È come arare nei giorni piovosi

Ho riempito di affetto il mio bicchiere
E ho dissetato i miei cari
E ho giurato di tagliarmi la testa
Piuttosto che chinarla
E ho chiamato la mia gente libera
Il popolo trionferà, trionferà

تزلزل الجبال الرواسي
وما يهون شعبي يوم

Potranno sparire le montagne possenti
Ma non sparirà il mio popolo

21. HĪLĀ HĪLĀ YĀ MAṬAR

Testo: Adam Fethi. Musica: Nebrass Chamam. Interpretazione: al-Baḥṭh al-Mūsīqī

هـيـلا هـيـلا يـا مـطـر
اـغـسـلـى اـورـاق الشـجـر
هـيـلا هـيـلا يـا مـطـر
اـغـسـلـى اـورـاق الشـجـر
الـحـلم مـثـل الـورـد يـكـبـر
وـالـهـلال يـصـبـح قـمـر

اـدخـلـى بـيـوت القـصـب
واـسـقـى از هـار الغـضـب
وـخـبـرى دـمـعـة بـلاـدى
ان مـاسـحـها حـضـر
هـيـلا هـيـلا يـا مـطـر
اـغـسـلـى اـورـاق الشـجـر

قـطـرة قـطـرة عـلى الدـروـب
غـنى لـعـطـش القـلـوب
وـمـتـخـافـى السـحـاب يـا حـرة
الـصـفـو مـن بـعد الكـدر

ضـمـينـى وـبـلى لى رـيـقى
وـغـطـى بـلـحـافـك رـفـيـقى
مـهـما عـثـرنـى طـرـيـقى
الـمـسـيرـة تـسـتـمـر

SCENDI PIOGGIA

Scendi pioggia, scendi
Lava le foglie degli alberi
Il sogno come la rosa cresce
E la mezzaluna diventa luna piena

Entra nelle case di paglia
E annaffia i fiori di rabbia
Informa le lacrime del mio paese
Che è tempo di asciugarle

Vieni giù dalle montagne
Bussa alle porte della speranza
Nella tenda della vittoria imminente
La Verde¹⁹ intreccia i suoi capelli

Goccia a goccia lungo il cammino
Canta per i cuori assetati
E non avere paura delle nuvole o Verde
La calma viene dopo la tempesta

Abbracciami e dissetami
E copri il mio compagno con la tua coperta
Non importa quante volte cadrò lungo la strada
Il cammino continua

¹⁹ Al-Khadra: comune appellativo della Tunisia.

22. LAN YAMURRŪ

Testo: Abdel-Jabbar Eleuch. Musica: Nebrass Chammam. Interpretazione: al-Baḥth al-Mūsīqī

لن يمروا
 دمي اتحد الآن بالشهداء
 لن يمروا
 وشرعت صدري لأحمي الجدار
 لن يمروا
 وان عبروا فعلي جثتي لا خيار

أظل هنا واقفا كالجبل
 أغني
 وأرسم وجه الوطن العنيد
 بدمي
 وأنحت من الكبريائي النهار
 لا خيار لا خيار

قبضتي والرفاق هنا
 نخلة شامخة كالمنار
 وهذي العيون العاشقة
 تضئ الظلام كشعلة نار
 قبضة واحدة لا تكل
 وتربة المصنع الآن حبلى بجمر وقل
 نشنق الخوف بالاغنيات
 ونبني ونبني برغم الدمار
 فلا القلب كف عن النبض
 ولا الحير جف من الرفض
 ولا العشق كل برغم الحصار
 لا خيار لا خيار لا خيار

NON PASSERANNO

Non passeranno
Il mio sangue si unisce a quello dei martiri
Non passeranno
Ho aperto le braccia per proteggere il muro
Non passeranno
E se passeranno sarà sul mio cadavere, non c'è altra scelta

Resto qui, in piedi come una montagna
Canto
E disegno il volto della mia patria inflessibile
Con il mio sangue
E scolpisco con la mia fierezza il giorno
Non c'è altra scelta
Il mio pugno e i compagni
Una palma orgogliosa come un faro
Questi sono gli occhi dell'amante
Illumina l'oscurità come una fiamma di fuoco

Un solo pugno che non conosce fatica
Il terreno della fabbrica è ora gravido di brace e gelsomino
Impicchiamo la paura con le canzoni
E coltiviamo nella morte il grano della vita
E costruiamo nonostante la distruzione
Il cuore non ha smesso di battere
E l'inchiostro non si è seccato nel rifiuto
Né tutto l'amore, nonostante l'assedio
Non c'è altra scelta

23. RJĪM MA‘TŪG

Testo: Belgacem Yakoubi. Musica: Khemayes Bahri. Interpretazione: al-Baḥth al-Mūsīqī

ذوق المنفى المنفى ذوق
يا مسافر شور الجنديّة
و مقيل في رجيم معتوق
باسم المدرج و الكلية
ذوق الليل في ليل المنفى
ذوق السهر بغير دروس
يا مشجر كثنان الصحراء
سجل للتاريخ و غوص
اكتب فوق الرمل جوابك
الريح تهز لاصحابك
شهد النار يزيد اعصابك
عصيان القلب المحروم

RJIM MAATOUG

Assapora l'esilio, l'esilio assapora
Tu che sei in viaggio nell'esercito
E fai una pennichella a Rjim Maatoug²⁰
In nome dell'anfiteatro e della facoltà
Assapora la notte nella notte dell'esilio
Assapora le serate senza studiare
Tu che pianti alberi sulle dune del Sahara
Registra per la storia e tuffati
Scrivi sulla sabbia la tua risposta
Il vento la porterà ai tuoi compagni
Lo sfavillio del fuoco aumenta la tua rabbia
La disobbedienza nel cuore diseredato

²⁰ Località desertica nel sud tunisino, nota per la caserma militare in cui venivano inviati a fare servizio gli studenti e i giovani che si opponevano al regime bourguibista.

24. YĀ ḤAJAL²¹

Musica: Fratelli Rahbani; Interpretazione: al-Baḥth al-Mūsīqī

ياحجل طليت م العلامي
يا حجل طليت م الجبل
خبر الرفاق على حالي
خبر الرفاق يا حجل

يا حجل بكتبك ع الجوانح
كلام لرفاقي ياللي رايح
دم الابرياء راهو سايح
والثورة لازمها تشتعل

يا حجل ياسايل عل حالي
انايا سجين الموالي
والسجن حصين سورو عالي
والخفارة تدور يا حجل

كنت بحلم ببلدنا حرة
تاج الحرية مرصع درة
والرفاق اللي تسجنوا مرة
عادوا للنضال والعمل

مزار عنا الخضرا يا رفاقي
تستنى في يوم التلاقي
نحضنها بالشوق اللي باقي
ونولعها ثورة يا حجل

²¹ Il testo è un riadattamento da parte del movimento studentesco del brano dei fratelli Rahbani interpretato da Fairuz, “Yā ḥajal Ṣannīn” (1964). Nelle versioni dal vivo post-2011 che si trovano online, il testo è nuovamente parzialmente alterato.

O PERNICE

O pernice che spunti nel cielo
O pernice che spunti dalla montagna
Porta mie notizie ai compagni
Porta mie notizie o pernice

O pernice scrivo sulle tue ali
Delle parole per i compagni, tu che parti
Il sangue degli innocenti scorre
La rivoluzione bisogna accenderla

O pernice, mi chiedi come va
Io sono un prigioniero Mawali
La prigione è inespugnabile, i suoi muri alti
E le guardie fanno la ronda

Stavo sognando il nostro paese libero
La corona della libertà era intarsiata di perle
E i compagni che furono imprigionati
Erano tornati alla lotta e al lavoro

I nostri campi verdi o compagni
Aspettano il giorno dell'incontro
La abbracciamo con la nostalgia che rimane
E la incitiamo alla rivoluzione

25. LAW AL-NADĀ DAM'Ā SKĪBA

Testo: Adam Fethi. Musica: Khaled Hamrouni. Interpretazione: al-Baħth al-Mūsīqī

لو الندى دمة سكية
تكوني إنت نبض القلوب
يا أمي يا أختي يا حبيبة
يا رفيقة العمر والدروب

الخضرا أم عيون جمر
والشامة عربية
الساق حافية على الإبر
وتغني للحرية
مليون خضرا اليوم تعيش
تحت السياط ما تتحنيش
احنا سندها
وإيدنا في إيدها
نرجع الأرض السلية

جميلة نواره الجزائر
وشرارة الندقية
تُحضن حمامها في المجامر
وتغني للحرية
مليون جميلة اليوم تعيش
تحت السياط ما تتحنيش
احنا سندها
وإيدنا في إيدها
نرجع الأرض السلية

دلال موال البلاد
والنغمة فدائية
الكف ثابت ع الزناد
وتغني للحرية

SE LA RUGIADA É UNA LACRIMA VERSATA

Se la rugiada è una lacrima versata
 Tu sei il battito dei cuori
 O madre, o sorella, o amata
 O compagna nella vita e nel cammino

La Verde ha gli occhi di brace
 E il neo arabo della bellezza
 I piedi nudi sugli aghi
 E canta per la libertà
 Un milione di Verdi oggi vive
 Sotto la frusta e non si inchina
 Le sosteniamo
 E mano nella mano
 Ci riprendiamo la terra sottratta

Jamila²² fiore dell'Algeria
 Jamila scintilla di fucile
 Alleva una colomba nella sua pupilla
 E canta per la libertà
 Un milione di Jamila oggi vive
 Sotto la frusta e non si inchina
 Le sosteniamo
 E mano nella mano
 Ci riprendiamo la terra sottratta

Dalal²³ è il *mawwāl* del paese
 E la melodia è militante
 La sua mano è ferma sul grilletto
 E canta per la libertà

²² Jamila Bouhired: Algeri, 1935 -, combattente del Fronte di Liberazione Nazionale algerino.

²³ Dalal al-Maghribi: Beirut, 1959 – Tel Aviv, 1979, combattente palestinese.

مليون خضرا اليوم تعيش
تحت السياط ما تتحنيش
احنا سندها
وإيدنا في إيدها
نرجع الأرض السلبية

Un milione di Dalal oggi vive
Sotto la frusta e non si inchina
Le sosteniamo
E mano nella mano
Ci riprendiamo la terra sottratta

26. AL-JAMĪL

Testo: Adam Fethi. Musica: Nebrass Chamam. Interpretazione: al-Baḥṭh al-Mūsīqī

الجميل ماله حزين
والأسى في عيونه ذائب
والصباح على كتفه ليل
والنسيم من خده سايب

أخذوا حبيبه وعذبه
وسكنوه الزنانات
قالوا له انس الهوى اللي راح
انس النضال والتضحيات
صبرك دليل يا جميل
ترجع على نوره المراكب
والصبر لو يصبح غضب
لازم يرجع الغايب

نفوا حبيبه وكان ينادي
يا ظلم فين أمشي
الأرض لحمي وترابها
فارش عليه رمشي
اضو القناديل يا جميل
يرجع على نورها اللي غايب
المنفى هاتين إذا الوطن
ساكن قلوب الحبايب

قتلوا حبيبه وكفوه
سموه شهيد من غير شهود
نصبوا له تمثال في السحاب
وهدوا له باقات الورود
اشف الغليل يا جميل
واصنع بدم الشهيد عجائب

LA BELLA

La bella perché è triste
La sofferenza si è sciolta nei suoi occhi
Il mattino sulle sue spalle è notte
E la brezza cola sulla sua guancia
Hanno preso il suo amore e l'hanno torturato
L'hanno gettato in una cella
Gli hanno detto dimentica l'amore passato
Dimentica la lotta e i sacrifici
La tua pazienza è un segno o bella
Torneranno le barche seguendo la sua luce
E la pazienza se diventa rabbia
Farà tornare l'assente
Hanno esiliato il suo amore che diceva
O tirannia dove vado?
La mia carne è il suolo della terra
Su di essa ho fatto delle mie ciglia giaciglio
Accendi le lampade o bella
Ritournerà l'assente seguendo la loro luce
L'esilio è più lieve quando la patria
Dimora nei cuori degli amanti
Hanno ammazzato il suo amore e l'hanno avvolto nel sudario
L'hanno chiamato martire senza un testimone
Gli hanno eretto una statua sulle nuvole
E gli hanno regalato mazzi di fiori
Cura il tuo rancore o bella
E con il sangue del martire costruisci meraviglie

وامسح دموعك لو تسيل
قصر اللي خانك يصبح خرايب

E asciuga le tue lacrime
Il castello che ti ha tradito sarà ridotto in macerie

27. GĪFĀRĀ ĀT

Testo: Muhammad Abdurrahim. Musica: Chokri Hamrouni. Interpretazione: al-Baḥṭh al-Mūsīqī

يا شعبي السابح في ماء الفقر
 بين عرائض التنديد والخمر
 من عمق الأرض اغنيك لحني
 من جرح الأرض يأتيك صوتي
 سماسرة التاريخ باعوا الوطن
 واقتسموا ما بينهم ثمنه
 أكلوا حتى التخمة
 ووزّعوا الخسارة على كل فم
 وفي شرخ الحزن من محجر الدمع رفيق
 رفيق يغني
 قيفارا مات قيفارا مات²⁴
 اخر خبر ف الراديوها
 و في الكنايس والجوامع
 و في الحوار في الشوارع
 و ع القهاوي و ع البار
 جيفارا مات قيفارا مات
 واتمد حبل الدردشه والتعليقات
 اه لو يغني وتغنون ونغني
 قيفارا آت قيفارا آت
 قيفارا قيفارا
 يدق أرحام القهر بمطارق النصر
 أراه املا في عيون الاطفال
 قيفارا
 أراه وشما على سواعد العمال
 قيفارا
 فلتعلن القصور

²⁴ I sette versi seguenti, fino a "al-ta'liqāt" sono presi dalla canzone scritta da Ahmed Fuad Negm e interpretata da Sheikh Imam, dal titolo "Gīfārā māt".

GUEVARA È ARRIVATO

O popolo che nuoti nell'acqua della povertà
Tra dichiarazioni di biasimo e il vino
Dal profondo della terra la tua canzone è la mia melodia
Dalla ferita della terra ti arriva la mia voce
I sensali della storia hanno venduto la patria
E si sono spartiti il profitto
Hanno mangiato fino alla nausea
E hanno distribuito le perdite su tutte le bocche
Nella crepa della tristezza, dalla fonte delle lacrime
Un compagno canta
Canta, canta
Guevara è morto
Guevara è morto
Ultima notizia alle radio
Nelle chiese e nelle moschee
Nei quartieri e nelle strade
Nei caffè e nei bar
Guevara è morto
Si diffondono le voci e i commenti
Guevara è morto
Guevara è morto
Oh, e se cantasse
E se cantaste
E se cantassimo
Cantassimo, cantassimo
Guevara è arrivato
Guevara è arrivato
Guevara Guevara
E colpisce le viscere dell'oppressione
Con i martelli della vittoria
Vedo la speranza negli occhi dei bambini
Guevara
Vedo il tatuaggio sulle braccia dei lavoratori
Che i palazzi annuncino

ولتعلن الصوامع
والمعسكرات
حالة الطوارئ القصوى
ولتستعد لحرب قادمة
مع الريح مع الشمس
قيفارا قيفارا آت

Che i silos annuncino
E gli accampamenti militari
Stato di massima emergenza
E si preparino alla prossima guerra
Con il vento, con il sole
Guevara, Guevara è arrivato

28. ṢABRĀ

Testo: Mahmoud Darwish. Musica: Khaled Hamrouni. Interpretazione: al-Baḥth al-Mūsiqī

صبراً - فتاة نائمة
 رحل الرجال إلى الرحيل
 والحرب نامت بين ليلتين صغيرتين،
 وقدمت بيروت طاعتها وصارت عاصمته
 ليل طويلاً
 يرصد الأحلام في صبراً،
 وصبراً - نائمة
 تغني نصفها المفقود بين البحر والحرب الأخيرة:
 لم ترحلون
 وتتركون نساءكم في بطن ليل من حديد؟
 لم ترحلون
 وتعلقون مساءكم
 فوق المخيم والنشيد؟
 كم مرة سئسفرون
 وإلى متى سئسفرون
 ولأي حلم؟
 وإذا رجعتم ذات يوم
 فلأي منفى ترجعون،
 لأي منفى ترجعون؟
 رحلوا وما قالوا
 شيئاً عن العودة
 ذبلوا وما مالوا
 عن جمرة الوردة!
 عادوا وما عادوا
 لبداية الرحلة
 والعمر أولاد
 هربوا من القبلة
 لا، ليس لي منفى
 لأقول: لي وطن

SABRA

Sabra, l'incrocio di due strade su un corpo
E Sabra non è nessuno
Sabra è l'identità della nostra epoca per sempre
Sabra, una ragazza dormiente
Gli uomini sono partiti
La guerra ha dormito per due brevi notti
Beirut si è sottomessa ed è diventata capitale
Una lunga notte
Osservando i sogni a Sabra
E Sabra dorme
Sabra canta la sua metà perduta tra il mare e l'ultima guerra
Perché ve ne andate
E lasciate le donne nel bel mezzo di una notte di ferro?
Perché partite
E appendete le vostre sere
Sopra i campi profughi e l'inno?
Quante volte partirete?
Fino a quando partirete?
E per quale sogno?
Se ritornerete un giorno
Per quale esilio ritornerete?
Per quale esilio ritornerete?
Sono andati via e non hanno detto niente
Sul loro ritorno
Appassiti e inclinati
Dalla brace della rosa
Sono ritornati senza ritornare
All'inizio del loro viaggio
E l'età è come ragazzi
Che scappano da un bacio
No, io non ho un esilio
Per cui io possa dire: ho una patria

29. ILAYKA FĪ BAYRŪT²⁵

Testo: Samih al-Qasim - Musica e interpretazione: Al-Baḥṭh al-Mūsīqī

أخي الغالي
 أخي الغالي لماذا أنت لا تأتي إلى بيروت
 وتترك جرحك الممقوت
 وتنسى وجهك المغموس في الوحل
 وتنسى عيشة الذل
 وبيتك لم يكن أجمل من بيتي
 فحقلك لم يكن أرحب من حقلتي
 لماذا أنت لا تأتي إلى بيروت
 لماذا أنت لا تأتي إلى بيروت

إليك هناك في بيروت
 إليك هناك حيث تموت
 كزنبقة بلا جذر
 كنهر ضيع المنبع
 كأغنية بلا مطلع
 كعاصفة بلا عمر

إليك إليك
 إليك هناك حيث تموت

إليك هناك في بيروت
 إليك هناك حيث تموت
 كالشمس الخريفية
 بأكفان حريرية

إليك هناك يا جرحي ويا عاري
 ويا ساكب ماء الوجه في ناري

²⁵ Versi tratti dalla poesia "Ilayka hunāk ḥaythu tamūt" ("A te lì dove morirai"), presente nel *Diwān Samīḥ al-Qāsim*, Bayrūt, Dār al-‘awda 1987, pp. 464-469; originariamente apparsa nella raccolta *Damī ‘alā kaffī*, del 1967.

A TE LÌ A BEIRUT

Fratello mio caro
Fratello caro, perché non vieni a Beirut
E lasci la tua orribile ferita
E abbandoni il tuo volto immerso nel fango
E dimentichi questa vita di umiliazioni
Il tuo terreno non era più ampio del mio
E la tua casa non era più bella della mia
Perché non vieni a Beirut?
Perché non vieni a Beirut?

A te lì a Beirut
A te lì dove morirai
Come un giglio senza radici
Come un fiume che ha smarrito la sorgente
Come una canzone senza preludio
Come una tempesta senza età

A te lì, a te lì
A te lì dove morirai

A te lì a Beirut
A te lì dove morirai
Come il sole autunnale
In sudari di seta

A te lì, mia ferita, mia vergogna
A te che versi la mia dignità sul mio fuoco

إليك
إليك من قلبي المقاوم جائعا عاري
تحياتي و أشواقي
ولعنة بيتك الباقي

A te
A te dal mio cuore resistente, affamato e nudo
A te i miei saluti e i miei auguri
E che sia maledetta la tua casa che resta!

30. QAHRAZĀD²⁶

Testo: Adam Fethi. Musica: Sheikh Imam. Interpretazione: Sheikh Imam, al-Baḥṭh al-Mūsīqī

عاد المعاد يا قهرزاد
 وفتح يناير على البلاد
 عيدك سعيد وكل عام
 إنت البحار وانا سندباد

يا شعب خضرا يا نغم
 يا برتقال فرحة وألم
 يا رغيف عجينه طين ودم
 يا نبضة النور في الفؤاد
 قهرك يزيد، غضبك يزيد
 أملك يزيد، أملك يزيد
 ومهما عليك شبكوا الحديد
 نارك محال تصبح رماد

يا ساكنة أهات الحفاة
 لما الشتا يكسي الحارات
 يا زارعة في خدود البنات
 فصل الندى وعصر الحصاد
 امتى يعود قمر الوعود
 وحبك يسود يمحي الحدود
 وغيم العرق يسقي الورود
 وحلمك طريق ورفيق وزاد

وصفوا قيود إيدك سوار
 وسكت المباح قالوا حوار
 وكم شهريار، وكم سمسيار
 فتحوا عليك نار المزاد

²⁶ Il titolo è un gioco di parole: è un richiamo alla protagonista de *Le mille e una notte*, Shehrazad; allo stesso tempo è formata dalle parole *qahr* (sopraffazione, oppressione, coercizione), e *zāda* (aumentare).

QAHRAZAD – L'OPPRESSIONE È AUMENTATA

Ci risiamo Qahrazad
 Gennaio si schiude al paese
 Tanti auguri e che ogni anno
 Tu sia i mari ed io Sindibad

O popolo della Verde o melodia
 O arance di gioia e di dolore
 O pane impastato con argilla e sangue
 O battito di luce nell'anima
 La tua oppressione aumenta, la tua rabbia aumenta
 Il tuo dolore aumenta, la tua speranza aumenta
 Per quanto ti stringano le inferriate
 Il tuo fuoco non diventerà mai cenere

Tu che abiti nei gemiti della gente scalza
 Quando l'inverno copre i quartieri
 Tu che semini sulle guance delle ragazze
 La stagione della rugiada e il periodo della raccolta
 Quando ritornerà la luna delle promesse
 E prevarrà il tuo amore cancellando i confini
 E nuvole cariche di sudore annaffieranno i fiori
 Il tuo sogno è strada, compagno e provviste

Descrivono le catene ai tuoi polsi come bracciali
 E il silenzio concesso lo chiamano dialogo²⁷
 E quanti Shahriyar, e quanti sensali
 Ti hanno gettato nel fuoco dell'asta

²⁷ *Sikit al-mubāḥ*: il silenzio concesso. È ancora una volta un richiamo a *Le mille e una notte*, in cui ogni storia si conclude con la frase "Shehrazad tacque dalla parola concessa".

وانا اللي راح بي المراح
 دربي حصى وعشي رياح
 أحلف بنسمات الصباح
 جمرة هواك أطيب وساد

يا همسة الليل للسهارى
 يا حبة من طينة غيفارا
 يا كل بيت فيها حيارى
 يا كل صحرا وكل واد
 طيرك يغني على السطوح
 يقول يا نوار الجروح
 عطر الكفاح حتما يفوح
 ينزع عليك ثوب الحداد

Ed io sono colui che se n'è andato via
Il mio cammino è una strada sterrata e il mio nido i venti
Giuro sulle brezze del mattino
La brace della tua passione è il miglior cuscino

O sussurro nelle notti di chi non dorme
O granello della stessa materia di Guevara
In ogni casa la gente è confusa
In ogni deserto in ogni wadi
Il tuo uccello canta sui tetti
E dice: o fiori delle ferite
Il profumo della lotta inesorabile si spande
E ti toglie di dosso il vestito del lutto

31. SA'ĪD MĀSIḤ AL-AḤḌHIYA

Testo, musica e interpretazione: Mohamed Bhar

يدور في الشوارع
 يدور في الشوارع ويقفات من الطريق
 ماسح الأحذية
 ماسح الأحذية
 وهم أصحاب المعامل يَشِيدون المعامل
 ويُصبحون وزراء
 وزراء
 وزراء
 وتبقى أنت تمسح
 وتمسح
 وتمسح
 حتى يمسخوك
 حتى يمسخوك
 ما ذنبك يا سعيد
 ما ذنبك
 أن تكون ماسحا
 ما ذنبك
 وأن تُصيبك رصاصة طائشة
 فتموت
 فتموت
 ولن تبكيك سوى أمك عجوز طيبة
 اسمها
 اسمها
 اسمها خضراء
 ويحملوك على الأكتاف رفاقك
 بعد أن يلقوك
 بعد أن يلقوك الرداء
 أنا لن أنساك يا سعيد
 ولن تنساك خضراء

SAID IL LUSTRASCARPE

Cammina per le strade
 Cammina per le strade e vive della strada
 Il lustrascarpe
 Il lustrascarpe
 E loro sono i padroni delle fabbriche, erigono fabbriche
 E diventano ministri
 Ministri
 Ministri
 E tu continui a strofinare
 E strofini
 E strofini
 Finché loro non strofinano te²⁸
 Strofinano te
 Qual è il tuo peccato Said?
 Qual è il tuo peccato?
 Per essere un lustrascarpe
 Qual è il tuo peccato?
 E per essere colpito da una pallottola vagante
 E morire
 E morire
 E non ti ha pianto che tua madre, buona vecchia
 Il suo nome
 Il suo nome
 Il suo nome è Verde
 Ti hanno portato sulle spalle i tuoi compagni
 Dopo averti avvolto
 Dopo averti avvolto nel lenzuolo
 Io non ti dimentico Said
 E non ti dimentica la Verde

²⁸ *Yamsaḥūka*, da *masaḥa*, "strofinare", e quindi "lustrare" (le scarpe), ma anche "cancellare", e quindi nel contesto di questo verso "eliminare", "uccidere".

32. FĀḌIL

Testo, musica e interpretazione: Mohamed Bhar

هذا الشهر متى يرحل
 ينهمر الرصاص في كلّ الشوارع
 ولمن يريد شهيد هذا فاضل هذا سعيد
 هذا القهر متى يرحل
 يسيل الدم في كل المزارع
 ولمن يريد شهيد هذا فاضل هذا سعيد
 القلب على اليسار والنار تشتعل
 وفاضل يصرخ، يصرخ لا للفرار
 تستقرّ الرصاصة في القلب العاشق
 في القلب العاشق ويسقط القرنفل
 سينتهي الحزن وينتهي البكاء
 ويُزهر الأمل ولحن الوفاء
 لفاضل غنّوا كلّ الغناء
 وازرعوا القرنفل على الشرفات
 أقسم أقسم أقسم بدمائك الطاهرة
 أقسم أقسم أقسم وبقلبك الجريح
 أقسم أقسم أقسم أنني سأثار
 أنني سأثار أنني سأثار

FADHEL

Questo mese, quando finirà?
Piovono proiettili su ogni strada
E a chi cerca un martire, ecco Fadhel, ecco Said
Questa oppressione, quando finirà?
Scorre il sangue in ogni campo
E a chi cerca un martire, ecco Fadhel, ecco Said
Il cuore a sinistra, il fuoco divampa
E Fadhel grida, grida "no alla fuga"
E si ferma il proiettile nel cuore amante
Nel cuore amante, e cade il garofano
Finirà la tristezza, e finirà il pianto
Fiorirà la speranza, e la melodia della lealtà
Per Fadhel cantate tutte le canzoni
E piantate i garofani sui balconi
Giuro, giuro, giuro sul tuo sangue puro
Giuro, giuro, giuro sul tuo cuore ferito
Giuro, giuro, giuro che mi vendicherò
Che mi vendicherò, che mi vendicherò

33. ARĀ AL-NAKHAL YEMSHĪ

Testo: Tahar Hammami. Musica e interpretazione: Mohammad Bhar

أرى النخل يمشي في الشوارع
 مرفوع الجبهة فارع
 يتحدّى و يصارع
 هل رأيتم ذات يوم
 سعف النخيل على السبيل
 هل رأيتم نخل واحة فوق ساحة
 وجريحا ينزع الحبة من صدره ويلمّ جراحه
 نكس الخروع أوراقه وطوى العنصل أعناقه
 أرى النخل يمشي
 وسط العتمة يمشي وسط الهجمة يمشي وسط الزحمة يمشي
 مشدود الهدب إلى الشمس موعود الصّابة
 أيها الناسي صوابه أيها المبدّل بالوهم ثيابه
 النّخل لا يبكي النّخل يغني
 مع العصافير والأطفال مع مياه البحر
 مع قمح الجبال مع البرق
 مع الخريف الهادر مع الشتاء
 أرى النخل يمشي في الشوارع بحديد المعامل
 وحصيد المزارع وورغم الليالي
 وورغم المواجه أرى النخل عالي
 ولا يتراجع

HO VISTO LE PALME CAMMINARE

Ho visto le palme camminare per le strade
A testa alta
Sfidano e lottano
Avete visto un giorno
Le foglie delle palme sul cammino
Avete visto le palme dell'oasi sulla piazza
E un ferito che leva un seme dal suo petto e richiude le sue ferite
Il ricino richiude le sue foglie e la drimia piega il suo collo
Ho visto le palme camminare
Camminano al buio
Camminano durante l'assalto
Camminano tra la folla
Le ciglia attratte dal sole promessa d'abbondanza
O tu che hai perso la ragione, che hai scambiato il tuo abito per l'illusione
Le palme non piangono, le palme cantano
Con gli uccelli, con i bambini, con l'acqua del mare
Col grano delle montagne, con il lampo
Con l'autunno tempestoso, con l'inverno
Vedo le palme camminare per le strade
Con il ferro delle fabbriche, con il raccolto dei campi
E nonostante le notti, e nonostante i dolori
Vedo le palme alte
E non tornano indietro

34. AQSAMTU 'ALĀ INTIṢĀR AL-SHAMS²⁹

Testo: Mokhtar Laghmani. Musica: Mohamed Bhar, Nejib Mselmeni.

Interpretazione: Mohamed Bhar, al-Karāma

الشمس الغاربة في الأفوق
 الغارق نصفها في البحر
 الشمس مصفرة الشفق
 الذابلة المثقلة بالنوم
 الشمس الخجلى كالعادة تنحني للقهر
 و تنهزم حتى هذا اليوم!
 الشمس تعود لتنام على حقدھا
 مع انهمار الليل
 الشمس التي تَكْرُكُ على سير
 وبيضها يُفَقِّس على الخيل!
 أقسمت بالبدلات الزرقاء
 مسودة بالمازوط والصدید
 أقسمت بالمطارق
 تحت العضلات
 تسوي الحديد
 أقسمت بالسنايل
 أقسمت بالمناجل
 سنة الصابه
 أقسمت بالخمّاس
 يمنح الأرض شبابه
 أقسمت بزيتون الساحل
 بتمر الجريد
 أقسمت بالشتاء في جندوبة
 بالصيف في مدينين
 أقسمت بالعمّال والفلاحين
 أقسمت بالمازقري وبالنازحين
 أقسمت بالجبل الأحمر والملّسين

²⁹ Poesia pubblicata nella raccolta postuma di Mokhtar Laghmani *Aqsamtu 'alā intiṣār al-shams*, 1978.

HO GIURATO SULLA VITTORIA DEL SOLE

Il sole discende nell'orizzonte
 Immerso per metà nel mare
 Il sole pallido al crepuscolo
 Fiacco, sonnolento
 Il sole timido come sempre, piegato, oppresso,
 Ancora oggi sconfitto!
 Il sole torna a dormire sul suo odio
 Quando cala la notte!
 Il sole che si accovaccia su un segreto
 E le sue uova si schiudono ai cavalli
 Ho giurato sulle tute blu
 Annerite dal catrame e dalla ruggine
 Ho giurato sui martelli
 Sui muscoli
 Che forgiavano il ferro
 Ho giurato sulle spighe di grano
 Ho giurato sulle falci
 Della buona raccolta
 Ho giurato sul bracciante³⁰
 Che dona la sua giovinezza alla terra
 Ho giurato sugli ulivi del Sahel
 Sui datteri del Jerid
 Ho giurato sull'inverno di Jendouba
 E sull'estate di Medenine
 Ho giurato sugli operai e sui contadini
 Ho giurato sugli stranieri³¹ e sugli emigranti
 Ho giurato su Jbel Ahmar e su Malassine³²

³⁰ *Al-khammās*: il "bracciante", colui che riceve un quinto della raccolta della terra su cui lavora.

³¹ *Mezgrī*, calco dal francese: *les immigrés*.

³² Quartieri popolari di Tunisi, sorti come baraccopoli spontanee.

هذه الشمس المصفرة خجلا
يشرق وجهها ذات صباح بدم جديد
تملأنا أملا
وتملأ قلوب الأشقياء والعبيد

Questo sole pallido di vergogna
Risorgerà una mattina con sangue nuovo
Ci riempirà di speranza
E riempirà i cuori dei miserabili e degli schiavi

35. AL-SHAYKH AL-ŞAGHĪR

Testo: Adam Fethi. Musica: Chedly Khomsy. Interpretazione: al-Hamā'im al-Bīd

إن شخت كالجذع يوما
و غادرني الطيور
فقد مشيت طريقي
ولم تعقني الصخور

قد يهجر الورد كفي
ولا يرى أدمعي
فالورد يطلب عمرا
والعمر ليس معي
وقد تمر القوافل
يوما على أضلعي
مددتها كالثنايا
وصغت منها الجسور

سيملؤون السلالا
ليرحلوا بالقليل
وأكتفي بالقليل
لأصنع المستحيل
كم عاش غيري طويلا
من أجل حلم ضئيل
وعشت من أجل غيري
عيش المحب الجسور

كل المحبين راض
بين الجفا والنوى
وقلب من كان مثلي
ظمان مهما ارتوى
خذي دمي يا سواقي
خذ مهجتي يا هوى

IL VECCHIO GIOVANE

Quando sarò vecchio come un tronco
E mi abbandoneranno gli uccelli
Avrò percorso la mia strada
E non mi avranno fermato le rocce

Forse le rose lasceranno il mio palmo
E non vedranno le mie lacrime
Le rose chiedono l'età
Ed io non ho età
Forse passeranno le carovane
Un giorno sulle mie costole
Le allungherò come un sentiero
E ne farò dei ponti

Loro riempiranno le loro ceste
Per un breve viaggio
Io mi farò bastare il poco
Per costruire l'impossibile
Quanto a lungo vivono
Per un futile sogno
Io ho vissuto per gli altri
Una vita da amante coraggioso

Tutti gli amanti vivono
Tra indifferenza e distanza
E i cuori come il mio
Non si dissetano mai
Prendi il mio sangue o corrente
Prendi la mia gioia o passione

لا بأس إن شاب شعري
فلي شباب الشعور

والآن يا أصدقائي
حطت بي الطائفة
ودار عمري كخط
ليكمل الدائرة
قولوا لمن جاء بعدي
كل الخطى عابرة
قد خضت بحر حياتي
ولم أخف أن يثور

Non importa se i miei capelli sono diventati bianchi
La mia giovinezza è nei sentimenti

E ora amici miei
Il mio aereo è atterrato
Come una linea la mia vita
Ha disegnato un cerchio
Dite a chi verrà dopo di me
Che ogni orma è effimera
Ho già preso il largo nel mare della mia vita
E non ho avuto paura delle onde

36. AḤZĀN AL-ḤAMĀ'IM AL-BĪD³³

Testo: Mokhtar Laghmani. Musica e interpretazione: al-Hamā'im al-Bīd

ها هي الأرض تسود من اليبس
و ها هي الحمائم البيض ترحل
تمد أعناقها نحو الشمس
و قد تصل و قد لا تصل

مرت الأعر بعد الأعر
نشفت بحار
إنبسطت جبال تحت الزلزال
و تحت الإعصار
تغير وجه القمر
و مازال الشعراء الغاؤون
يقولون ما لا يشعرون
و يهيمون
في وادي الخبز و السكر

لا تستلق
تململ في البيضة
حطم القشرة
أزح عن صدرك هذي الصخرة
و صفق بجناحك في الهواء الطلق

ها هي الحمائم تساقط تحت خيوط الشمس مجرحة
مهيبضة الأجنحة
و ها هي ذي منتوفة الريش
برغم الزيف تعيش

³³ Poesia pubblicata nella raccolta postuma di Mokhtar Laghmani *Aqsamtu 'alā intiṣār al-shams*, 1978.

LA TRISTEZZA DELLE COLOMBE BIANCHE

Ecco che la terra annerisce per la siccità
Ed ecco le colombe bianche che partono
Allungano i colli verso il sole
Forse arriveranno o forse no

Sono passati secoli dopo secoli
Si sono asciugati i mari
E appiattite montagne sotto i terremoti
E sotto le tempeste
È cambiato il volto della luna
E continuano i poeti traviati³⁴
A dire cose che non sentono
E vagano
Nelle vallate di pane e zucchero

Non ti sdraiare
Agitati nell'uovo
Rompi il guscio
Libera il tuo petto da questo macigno
E sbatti le ali nell'aria aperta

Ecco le colombe bianche cadono sotto i raggi del sole, ferite
Le ali deboli
Eccole, non hanno più piume
Nonostante la falsificazione vivono

³⁴ Riferimento coranico, sura dei poeti, 224-226.

لا تقف
لا تشنق في منقارك الفكرة
بلغ صوتك لا تخف
واسلك المسالك الوعرة

ها هي الحمام البيض تعود
تجتاز الليالي السود
تعدت جدار اليأس
و على جباهها غرر حمر
من نار الشمس

Non ti fermare
Non strangolare col tuo becco il pensiero
Fai sentire la tua voce non aver paura
E segui il cammino impervio

Ecco le colombe bianche ritornano
Attraversano le notti nere³⁵
Oltrepassano il muro della disperazione
Sulle loro fronti il marchio rosso
Del fuoco solare

³⁵ Nel calendario contadino tunisino, con *layālī al-sūd* si indica il periodo che va dal 14 gennaio al 2 febbraio, caratterizzato da giorni freddi e notti tiepide.

37. ŪKĀMŪTŪ³⁶

Testo: Mokhtar Laghmani. Musica e interpretazione: al-Hamā'im al-Bīd

وكاموتو
 أحبك يا أوكاموتو
 أحبك يا أخي الإنسان
 ولست أخي في الدين
 ولست بقارئ القرآن
 ولست من خير أمة قد أخرجت للناس
 فحين حبول البركان
 تذوب جميع الأجناس
 وتسقط كل الأديان
 سقطت كل التيجان
 مات أبطال الروم
 و مات أبطال اليونان
 و مات عنبرة
 وعلي بن السلطان
 مات جميع الأبطال
 و مازال الإنسان

³⁶ Kozo Okamoto: combattente dell'Armata Rossa Giapponese, responsabile dell'attentato all'aeroporto di Lod, Israele nel 1972, a sostegno del Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina. Poesia pubblicata nella raccolta postuma di Mokhtar Laghmani *Aqsamtu 'alā intiṣār al-shams*, 1978.

OKAMOTO

Okamoto
Ti amo Okamoto!
Ti amo fratello dell'Essere umano
Non sei fratello nella religione
E non hai letto il Corano
E non sei parte della "Nazione migliore di tutti i tempi"
Ma quando il vulcano concepisce
Fonde tutte le nazionalità
Fa tacere tutte le religioni
Dissolve tutti i regni
Sono morti gli eroi di Roma
Sono morti gli eroi della Grecia
Sono morti Antar e Ali Ben Sultan
Sono morti tutti gli eroi
E non resta che l'Essere umano

38. SAYŪLADŪN³⁷

Testo: Mahmoud Darwish. Musica: Chedly Khomsy. Interpretazione: al-Hamā'im al-Bīd

هل تعرفون القتلى جميع
و الذين سيولدون

سيولدون تحت الشجر
و سيولدون تحت المطر
و سيولدون من الحجر
و سيولدون من الشضايا
يولدون من المرايا
يولدون من الزوايا

سيولدون من الهزائم
يولدون من الخواتم
يولدون من البراعم
ويولدون من البدايات
يولدون من الحكايات
يولدون بلا نهاية

سيولدون و يكبرون
يكبرون و يقتلون
ويولدون و يولدون

³⁷ Versi tratti dalla poesia "Bayrūt" di Mahmoud Darwish.

NASCERANNO

Li conoscete tutti i morti?
E quelli che nasceranno

Nasceranno sotto gli alberi
E nasceranno sotto la pioggia
E nasceranno dalle pietre
E nasceranno dalle schegge
Nasceranno dagli specchi
Nasceranno dagli angoli

Nasceranno dalle sconfitte
Nasceranno dalle fedi nuziali
Nasceranno dai germogli
E nasceranno dall'inizio
Nasceranno dal racconto
E nasceranno senza fine

Nasceranno e cresceranno
Nasceranno e li uccideranno
Nasceranno e nasceranno

39. FANNĀN AL-GHALBA

Testo: Ali Douaji. Musica e interpretazione: Hamadi Lajimi

عاش يتمنى في عنبة مات جابولو عنقود
ماتسعد فنان الغلبة كان من تحت اللحد

ما يسعد ينظم في الأغاني يتغزل في زينة حليلة
ما يباتش في ليلة يفرحشي مرة بتبسيمة
عدى حياتو في الجنة و الغابة و كيدو باش يشري ليمة
يرثي ويمدح في الأكابر يهني بسطاش مولود
ما سمعتش قالولو شاعر إلا من تحت اللحد

عاش يتمنى في عنبة مات جابولو عنقود
ماتسعد فنان الغلبة كان من تحت اللحد

عدى حياتو في الأعراس هو في دخليتو حزين
موسيقى رقيق الإحساس حساسو معلق بوترين
قناع يفاك لابس و ظهرو مثقل بالدين
يأكل في السيكة و الجهركاء و لباسو من الأصبعين
ما بين قصيدة و أدوارو بين تقسيم ناي و عود
ما يتسمى موسيقار إلا من تحت اللحد

عاش يتمنى في عنبة مات جابولو عنقود
ماتسعد فنان الغلبة كان من تحت اللحد

مثل أوديب و هملات و قيسر حتى عمرو قاصر
بيدل بالسته كسوات ويروح عريان و حاسر
لخرين تريح آلافات و هو في الصفقة جاسر
عايش في الأنفيتياتر يطلع على المسرح
مات عريان و بلا زاد و مات كإنو مولود
ما يسمع شكر النقد إلا من تحت اللحد

IL POVERO ARTISTA

Visse desiderando un acino, morì che gli portarono un grappolo
Non un po' di gioia per il povero artista, se non nella tomba

Ciò che lo rende felice è comporre elogi per la bellezza di Halima
Non una notte di sonno tranquillo, non un sorriso che gli dia gioia
Trascorre la vita tra paradiso e foresta, ma non può comprarsi un limone
Compiange e tesse le lodi agli illustri, si felicita per i nascituri
Non li ho sentiti chiamarlo poeta, se non quando era nella tomba

Visse desiderando un acino, morì che gli portarono un grappolo
Non un po' di gioia per il povero artista, se non nella tomba

Trascorre la sua vita tra cerimonie nuziali, ma nel suo intimo è triste
Musicista dai sentimenti fini, i suoi sentimenti sono appesi a due corde
La sua maschera dice va tutto bene, ma la sua schiena è carica di debiti
Si nutre di *sīka* e di *jaharkā'* e si veste di *aṣba'īn*³⁸
Tra una poesia e delle strofe, tra un assolo di *nay* e di *oud*
Non lo chiameranno Maestro, se non quando sarà nella tomba

Visse desiderando un acino, morì che gli portarono un grappolo
Non un po' di gioia per il povero artista, se non nella tomba

Come Edipo, Amleto e Cesare, anche la sua vita è stata breve
Cambia sei vestiti di scena, ma rientra straccione e miserabile
Gli altri guadagnano a migliaia, ma lui negli affari è perdente
Vive nell'anfiteatro e sale sul palco
Morì miserabile e senza un soldo, morì com'era nato

Visse desiderando un acino, morì che gli portarono un grappolo
Non un po' di gioia per il povero artista, se non nella tomba

³⁸ Tipi di *maqāmāt* nella tradizione musicale araba.

يعمل تصويرة يعرضها ما يراها إنسان
 نفسو تعرضك تقربها نفس رقيقة متع فنان
 و يا مصعبها و يا ممرضها الخدمة تخلدها الأزمان
 يعيش تاعب ياسر فقري يكيدو شريان الألوان
 عاش مجهول في أوانو مات للشهرة الدود
 ما يسمع شكران ألوانو إلا من تحت اللحود

عاش يتمنى في عنبة مات جابولو عنقود
 ماتسعد فنان الغلبة كان من تحت اللحود

Ha dipinto un quadro e lo ha esposto, ma nessuno l'ha guardato
Se ti avvicini alla sua anima ti accorgi che è delicata, di artista
Tante difficoltà, tanto dolore, ma il tempo renderà la sua opera eterna
Vive stanco e poverissimo, non riesce neanche a comprarsi colori
Visse sconosciuto nella sua epoca, morì celebre, ormai verme
Nessun complimento per i suoi colori, se non quando fu nella tomba

Visse desiderando un acino, morì che gli portarono un grappolo
Non un po' di gioia per il povero artista, se non nella tomba

40. KALIMĀT

Testo: Munawwar Smadah. Musica e interpretazione: Hamadi Lajimi

عندما كنت صغيرا كنت أحب الكلمات
كنت طفلا أعب الحرف و ألهو الكلمات
كنت أصواتا بلا معنى وراء الكلمات
و تخطيت سنينا عثرتها الكلمات

أركض الأحلام و الأوهام خلف الكلمات
و وراء الزمن الهارب أعدو الكلمات
و سمعت الناس يصغون لصوت الكلمات
فتكلمت و لكن لم أفدها الكلمات

ليس بالهزل و لا بالجهل خوض الكلمات
و تألمت كثيرا في جراح الكلمات
و سفحت العمر دمعا من عيون الكلمات
صلبوها ثم جاؤوا ورثوها الكلمات

فصدور الناس قد كانت قبور الكلمات
يستجبرون بها منها و أين الكلمات

قل لمن همهم في الناس و خاف الكلمات
إنما أنت شفاه ضمنت للكلمات
و نداء حائر في الصوت بح الكلمات
أدك الصمت فهلا قلت بعض الكلمات

أو تخشى الناس و الحق سجين الكلمات
أو تخشى الناس و الحق رهين الكلمات

حيوان أنت لا تفقه لولا الكلمات
و نبات أو جماد أنت لولا الكلمات

PAROLE

Quando ero piccolo amavo le parole
Ero un bambino, giocavo con le lettere, mi divertivo con le parole
Ero voci senza significato dietro alle parole
Ho attraversato gli anni inciampando sulle parole

Cavalcavo sogni e illusioni con le parole
E dietro al tempo che fugge inseguivo le parole
E sentivo la gente che prestava attenzione alla voce delle parole
Ed io ho parlato ma non sono state utili le parole

Non per scherzo né per ignoranza mi sono immerso nelle parole
E mi sono tormentato per le ferite delle parole
E ho versato per tutta la vita lacrime dagli occhi delle parole
Le hanno crocifisse, poi sono venuti e hanno compianto le parole

E i cuori della gente erano le tombe delle parole
In esse cercano protezione da esse, dove sono le parole

Di' a colui che mormora alla gente e teme le parole
Tu non sei che labbra assetate di parole
E un appello confuso dalla voce roca le parole
Il silenzio ti ha fatto male, potevi almeno dire qualche parola

O temi la gente e la verità è prigioniera delle parole
O temi la gente e la verità è ostaggio delle parole

Un animale saresti, non capiresti nulla senza le parole
Un vegetale o un minerale saresti, senza le parole

ما الذي ترجوه من دنياك غير الكلمات
أنت إنسان لدى الناس رسول الكلمات

فتكلم و تألم ولتمت في الكلمات
و إذا ما عشت فيهم فلتكن للكلمات
شاهد أنت عليهم و عليك الكلمات

يهدر الشاعر في الناس و تحيا الكلمات
و يموتون بلا ذكرى و تبقى... الكلمات

Cosa speri che sia la tua vita senza le parole
Tu sei un essere umano, tra la gente messaggero delle parole

Parla, soffri, muori pure per le parole
E se vivi in loro allora sii delle parole
Testimone tu per loro e per te le parole

Ringhia il poeta alla gente, evviva le parole
Moriranno senza lasciare traccia e rimarranno ... le parole

41. QRONFLA

Testo, Musica, Interpretazione: Hamadi Lajimi

في قلبو غناية
ومليونين حكاية
في يدوا ماعندو
قرنفلة في قرنو
في عينيه حمامة شافها في منامة
على فمو تبسيمة
قرنفلة في قرنو

في ذاكرتو الحنة
وعروسة تستنا
مشات وماستناتو
قرنفلة في قرنو ويغني

في شوارع المدينة تعلمنا كلام ياسلام مايقنعشي
في شوارع المدينة شبعنا أحلام واوهام ماتشبعشي
في شوارع المدينة عشنا أيام كما حمام من صياد مسمام مانمنعشي

في قلبو بلدان
فيها قلوب حنان
للقلب اللي شايع
قرنفلة في قرنو
في عينيه نظرة
وصاحب مات من الحسرة
ما قالش غير كلمة
قرنفلة في قرنو و
في ذاكرتو شبابو حرقة و كاس شرابو
كذبو اللي امنهم
قرنفلة في قرنو ويغني

GAROFANO

Nel suo cuore una canzone
E un milione di storie
Nelle sue mani niente
E un garofano dietro l'orecchio
Nei suoi occhi una colomba, l'ha vista in sogno
Sulla sua bocca un sorriso
Un garofano dietro l'orecchio

Nel suo ricordo l'henné
E una sposa ad attenderlo
È andata via senza aspettarlo
Un garofano dietro l'orecchio, e canta

Nelle strade della medina abbiamo imparato parole che non convincono
Nelle strade della medina ci saziammo di sogni
Ma le illusioni non saziano
Nelle strade della medina abbiamo vissuto giorni
Come colombi che non possono salvarsi dal cacciatore

Nel suo cuore paesi
In essi cuori di tenerezza
Al cuore inaridito
Un garofano dietro l'orecchio
Uno sguardo nei suoi occhi
Un amico è morto di pena
Non ha detto una sola parola
Un garofano dietro l'orecchio
Nella sua memoria la sua giovinezza, bruciata dal vino
Quelli a cui ha creduto hanno mentito

42. BINT EL-GAMRA

Testo: Hamadi Lajimi. Musica: Hamadi Lajimi, Chedly Khomsy. Interpretazione:
Zine Essafi

بنت القمره عشقتني و أنا غريب
ما تعرفش اللي في بلاد الغربه الحبّ صعيب
بنت القمره عشقتني
بنت القمره عشقتني و أنا غريب

شجره تمنيتك في قلبي
فروعها تظلل علقبي
عروقتها تنبت من قلبي
شجرة شجرة
شجرة يا حوته تمنيتك
شجرة تغدّيني تمنيتك
شجرة تظللني تمنيتك
شجرة شجرة
شجره تمنيتك في قلبي
لكن في بلاد الغربه تموت الأمنيات

القمره قالت لاش تحبّو
متعذب في غربه قلبو
متوحّش و زمانو غلبو
القمره القمره
قالت بنت القمره نحبو
متعذب في غربه قلبو
متوحّش و زمانو غلبو
القمره القمره
قالت بنت القمره نحبو
لكن في بلاد الغربه الحبّ زمانو فات

LA FIGLIA DELLA LUNA

Figlia della luna, ti sei innamorata di me, e io sono straniero
Non lo sai che nel paese dell'esilio l'amore è difficile
Figlia della luna, ti sei innamorata di me
Figlia della luna, ti sei innamorata di me, e io sono straniero

Albero ti ho desiderato nel mio cuore
I suoi rami fanno ombra sul mio cuore
Le sue foglie spuntano dal mio cuore
Un albero, un albero
Un albero, o bella, ti ho desiderato
Un albero che mi nutre ti ho desiderato
Un albero che mi fa ombra ti ho desiderato
Un albero, un albero
Un albero ti ho desiderato nel mio cuore
Ma nel paese dell'esilio muoiono i desideri

La luna disse: perché lo ami?
Tormentato nell'esilio è il suo cuore
Ha nostalgia e la vita lo ha sconfitto
La luna, la luna
Disse la figlia della luna: lo amo
Tormentato nell'esilio è il suo cuore
Ha nostalgia e la vita lo ha sconfitto
Disse la figlia della luna: lo amo
Ma nel paese dell'esilio
Il tempo dell'amore è finito

43. BAḤḤĀRA BAḤḤĀRA

Testo: Adam Fethi. Musica: Chedly Khomsy. Interpretazione: Zine Essafi

بحارة بحارة
في مراكب سيارة
والموج العالي
دنيا دوارة

أوه
يا ملح البحار
أوه
يا رفيق الأسفار
قل لطيور الريح تعالي
شقي بينا الموج العالي
رحلة لحظة ولا ليالي
ونرجع للمنارة

أوه
يا ملح البحار
أوه
يا رفيق الأسفار
نرمي الشبكة ونستناها
ونرمي هم القلب معاها
ونحلف لو ترقص في ماها
نعطيها لبشارة

أوه
يا ملح البحار
أوه
يا رفيق الأسفار
موجة تشد موجة تطيح
موجة تسكت موجة تصيح
واحنا نتدفي في الريح

MARINAI

Marinari marinai
Sulle barche che vanno
E le onde alte
La vita gira

Uh
O sale dei mari
Uh
O compagno di viaggio
Di' agli uccelli del vento di venire
Conducici tra le onde alte
Il viaggio è un momento o notti
E torniamo al faro

Uh
O sale dei mari
Uh
O compagno di viaggio
Butto la rete e aspetto
E con lei butto le preoccupazioni del mio cuore
E giuro che se danza nella sua acqua
Avrà una ricompensa

Un'onda sale un'onda scende
Un'onda tace un'onda grida
E noi ci scaldiamo nel vento

بغناية ونوارة

أوه

يا ملح البحار

أوه

يا رفيق الأسفار

بحر الدنيا بحر كبير

واحنا مراكب فيه نسير

وكل واحد يطلع بالخير

اللي تشده الصنارة

Con una canzone e un fiore

Il mare della vita è un grande mare
E noi siamo come barche che procedono
E ognuno resta con ciò
Che la sua lenza ha preso

44. ḤAMMĀM SHOTṬ³⁹

Testo: Adam Fethi. Musica: Chedly Khomsy. Interpretazione: Zine Essafi

طير يا حمام، شق الغمام
سلم على حمام الشط
خط بحبر الدم كلام
خلي الموج ما يمحي الخط

غصن الليل كان جبل غسيل
ممدود بين البحر وبينني
عليه وداع من غير مناديل
وأحلام ترسي وتغطيني

وفجأة رصاص وفجأة بارود
وفجأة رعود نجمة داوود
أه يا ريت دمعي ما يجود
وناري في قلبي ما تنام

زعمة ش حسوا زعمة ش قاسوا
لما مد الموت انفاسه
المنفي بين أهله وناسه
والظامي وهارب من كاسه

قالوا لاش في النار بردنا
ولاش مراكبنا تبعدنا
ولمتى نستنى توحدنا
ضربة غادر وسط ظلام

طير وقل لي ما تبكيش

³⁹ Cittadina nei pressi di Tunisi, fu bersaglio di un raid israeliano nel 1985 diretto contro il quartiere generale dell'OLP che vi si era stabilito.

HAMMAM-CHOTT

Vola colomba, fendi le nubi
Saluta Hammam-Chott
Traccia con inchiostro di sangue parole
Non lasciare che le onde cancellino la linea

Il ramo della notte era un filo per il bucato
Teso tra il mare e me
Per lui un addio senza fazzoletti
Sogni gettano l'ancora e mi coprono

E all'improvviso proiettili, e all'improvviso polvere da sparo
E all'improvviso i tuoni della stella di David
Oh, come vorrei non avere lacrime
E che il fuoco nel mio cuore non si addormentasse

Chissà cos'hanno sentito, chissà cos'hanno passato
Quando la morte spande i suoi respiri
L'esiliato è in mezzo alla sua gente e al suo popolo
L'assetato fugge dal suo bicchiere

Dissero, perché nel fuoco ci raffreddiamo?
Perché le nostre barche ci portano lontano?
Fino a quando aspetteremo che il colpo del traditore
Ci renda uniti in mezzo alle tenebre?

Vola e dimmi non piangere

خلي طير ليام يعيش
الدمعة تكبر، تطفي شمعة
والعين لو تبكي ما تغنيش

طير وقل لي طير وجنح
لا تبكي عليهم لا تنوح
خيل الموت ملزومها تروح
وملزومنا نمشي لقدام

Lascia vivere l'uccello dei giorni
Le lacrime aumentano, spengono la candela
E gli occhi che piangono non cantano

Vola e dimmi, vola alto
Non piangere per loro, non disperare
I cavalli della morte sono destinati a rientrare
E noi siamo destinati ad andare avanti

45. 'USHSHĀQ AL-WAṬĀN

Testo: 'Ushshāq al-Waṭān. Musica e interpretazione: 'Ushshāq al-Waṭān

في كل هبة من أرضك يا وطني
 في كل شبر من ثراك الطيب
 في كل نعمة أسمع لحني
 عشاق الوطن ... عشاق الوطن
 العشق أنت لحن العشق يا وطني
 فيك الضعيف يُهاني
 ما بات حر في أمان
 عشاق الوطن ... عشاق الوطن
 تغزوك أفكار أنت يا وطني تُؤلمني
 تنهشك الأشرار تُبكييني أنت يا وطني
 و لكن العشق باقٍ لكن العشق باق
 في كل الأوطان
 عشاق الوطن ... عشاق الوطن

AMANTI DELLA PATRIA

In ogni granello della tua terra o patria
In ogni palmo di terreno fertile
In ogni suono sento la mia melodia
Amanti della patria! Amanti della patria!
L'amore tu sei la melodia dell'amore o patria
In te il debole è umiliato
Non dorme tranquillo l'uomo libero
Amanti della patria! Amanti della patria!
O patria tu mi ferisci, idee ti invadono
O patria tu mi fai piangere, i malvagi ti sbranano
Ma l'amore resta, l'amore resta
In tutte le patrie
Amanti della patria! Amanti della patria!

46. AL-GHĀRA

Testo: Fethi al-Gasmi. Musica e interpretazione: 'Ushshāq al-Waṭan

ذاك الصباح
 يوم الجراح
 في حيننا المسكون بالفرح المباح
 صلب الشهيد فما يداوينا النواح
 من تحت أنقاض العمارة
 بين أكوام الحجارة
 أبصرت عيني الحزينة
 شارة النصر المبيّنة
 بين هاتيك الرمال
 عند بحر ما يزال
 يذكر أطوار غارة
 سلّبت منا العذارى
 سائر في الدرب أقسم يا وطن
 لست أرجو غير حبك كلالن
 أنا قد عشقتك في السريرة و العلن
 أنا قد كفرت بمن لدارك قد رهن
 من حالف الأعداء أو قبض الثمن

IL RAID

Quella mattina
Il giorno delle ferite
Nel nostro quartiere abitato dalla gioia concessa
Il martire è stato crocifisso e non guariscono i pianti
Sotto le rovine degli edifici
Tra i cumuli di pietre
I miei occhi tristi hanno visto
Il segno chiaro della vittoria
In queste sabbie
Presso un mare che ancora
Ricorda le tappe del raid
Hanno rapito le nostre vergini
Camminando sul sentiero giuro, o patria
L'unica cosa che chiedo è il tuo amore
Ti ho adorato nell'intimo e in pubblico
Non ho creduto a chi ha ipotecato la tua casa
Chi si è alleato con i nemici o ha riscosso il prezzo

47. ṬARĪQ AL-NAṢR

Testo: Bahri Arfaoui. Musica e interpretazione: 'Ushshāq al-Waṭan

ينازلون الموت بالحجارة
و يخرجون للرصاص بالهتاف
و ينبئون في خرائب المدينة
يعششون في الجراح
في السجون في المساجد
في الحقول في المصانع
في الكليات كالخطاف
في البيوت في الشوارع
في الأحياء في المزارع
يرددون إننا هنا لا نخاف

LA STRADA DELLA VITTORIA

Sfidano la morte con le pietre
Affrontano le pallottole con gli slogan
Spuntano dalle macerie della città
Si annidano nelle ferite
Nelle prigioni, nelle moschee
Nei campi, nelle fabbriche
Nelle facoltà come le rondini
Nelle case, nelle strade
Nei quartieri, nelle fattorie
Ripetono: siamo qui e non abbiamo paura

48. AL-ISTI‘MĀR

Testo, musica e interpretazione: ‘Ushshāq al-Waṭan

هم جاو من كل مكان سرقوا شمسنا و القمره
كلاو الحوتة عامت فلايكهم في بحرنا و الموج شاهد

الاستعمار في وطني يلعب شطرنج
للعدل للحرية قال كش مات

و الشعوب تقاوم في البنج
لا يا استعمار الطرح مافات

يا شعب لا تكون شبكة و تضحك ع الغربال
إصح و قطع خيوط الظلمة
كون ليك همة و كسر الأغلال
و أرفع صوتك عالي ما يفيد سكات

نور الوطن من بعيد ينادي
ناضل مع الأحرار جاهد الغزاة
لا تنخل بالدم طعم النصر آت

IL COLONIALISMO

Sono giunti da ogni dove, ci hanno rubato il sole e la luna
Hanno mangiato il nostro pesce, le loro navi hanno solcato il nostro
mare e l'onda ne è testimone

Il colonialismo nella mia patria gioca a scacchi
Alla giustizia e alla libertà ha detto scacco matto

Ma i popoli resistono all'anestesia
No, colonialismo, la partita non è finita

O popolo, non essere una rete
Tu che ridi del setaccio
Alzati e taglia i fili dell'oscurità
Abbi coraggio e spezza le catene
Alza la tua voce, il silenzio non serve a niente
La luce della patria chiama da lontano
Lotta insieme agli uomini liberi, battiti contro gli invasori
Non risparmiare il tuo sangue, il sapore della vittoria sta arrivando

49. SAJJALTU 'ALAYKI BI-DIMĀ'Ī

Testo, musica e interpretazione: al-Marḥala

سجلت عليك بدمائي
 كلمات الرفض فلن تنسي
 خلدت عليك بصماتي
 خضبت حبالك من كاسي
 لن تنضب قط شراييني
 الشمس تشرق من أمسي
 فأنا ما زلت كما كنت
 في القبر أذود عن الشمس
 جيل الأحرار سيذكروني
 يستوحي الثورة من رأسي
 فأنا إنسان
 لن أن أرضى أن أعيش بلا حس

HO REGISTRATO SU DI TE CON IL MIO SANGUE

Ho registrato su di te con il mio sangue
Parole di rifiuto che non dimenticherai
Ho impresso le mie impronte su di te
Ho insanguinato le tue corde dal mio bicchiere
Non si prosciugheranno le mie vene
Il sole sorge al mio passato
E io sono ancora lo stesso
Dalla tomba difendo il sole
La generazione dei liberi mi ricorderà
Prenderà da me ispirazione per la rivoluzione
Io sono un essere umano
Non accetterò di vivere senza sentimento

50. KHYŪṬ EL-SHAMS

Testo: Hicham Khalfaoui. Musica: Omar Buthur. Interpretazione: al-Shams

خيوط الشمس دايمات المد
 والحصادة ما تتحد بعد
 يسلم يما رحمك اللي يمد
 بالرجالة زنودي ما تتر د
 سدي يما بيديك الملاح
 نجمة حمراء و هليل الذباح
 أنا وليدك تحتهم نرتاح
 هوما الخيمة الواسعة ولمراح
 سدي يما و رصي عالخاللة
 و لا تخلي فلة للبدالة
 ياما ركبو الشمس والعدالة
 شرقي وغربي.. ناصيين دلالة
 نادي يما لصبايا الكل
 يغزلولك الخيوط بمغزال
 في المسيرة يد وحدة الكل
 يخف الكيل يتوزع الحمل

I FILI DEL SOLE

I fili del sole continuano a stendersi
E i raccoglitori sono tanti che non si contano
Che sia sano, mamma, il tuo ventre che offre
Uomini dalle braccia che non desistono
Tessi mamma con le tue belle dita
Una stella rossa e una mezzaluna sottile
Io tuo figlio sotto di esse riposo
Sono la tenda ampia e lo spiazzo
Tessi mamma e batti bene sul telaio
Non lasciare fessure agli opportunisti
Quante volte hanno cavalcato il sole e la giustizia
A destra e a manca sono già pronti alla vendita
Chiama mamma tutte le giovani donne
Per filare i fili con il fuso
In cammino tutti insieme una sola mano
Si alleggerisce il carico e si distribuisce il peso