



Di testimonianza e resistenza in Tunisia. Incontro con Anna Serlenga e Rabii Brahim

Entriamo e un attore sulla scena ci accoglie salutandoci, chiede se va tutto bene, ripete più e più volte «ça va?», «ça va?». È in piedi al centro del palcoscenico e, da quel punto, inizierà un racconto dei giorni della protesta tunisina del 2011, quella che poi sarebbe stata chiamata rivoluzione, o in Europa “primavera”. Immagini documentarie riprese con videocamere lo-fi si alternano a gesti, la mimica dell'attore non trasfigura, non crea metafore, ma si sovrappone al video, secca, asciutta. Anche la voce, ora naturale ora al microfono, diventa una strategia della testimonianza, strumento per condividere qualcosa con chi non era presente. Sino alle battute finali, dove compaiono una tanica di benzina e fiammiferi. I pensieri inevitabilmente corrono a Mohamed Bouazizi, ragazzo tunisino che a ventisette anni, nel 2011, si diede fuoco esasperato dalle difficilissime condizioni di povertà in cui viveva.

Abbiamo visto Mouvma! Nous, qui avons encore 25 ans all'interno della bella rassegna Latitudini – paesaggi teatrali organizzata dal Teatro Ca' Foscari a Venezia, occasione nella quale abbiamo incontrato Anna Serlenga e Rabii Brahim, fondatori del collettivo Corps Citoyen. Lo spettacolo, per la drammaturgia di Daniel Blanga Gubbay e la regia di Serlenga, in questa ultima versione vedeva in scena lo stesso Brahim. Ne è nata una chiacchierata sul metodo di lavoro di questo atipico gruppo italo-tunisino. Una conversazione che ha inevitabilmente approfondito la situazione teatrale tunisina dal punto di vista di una compagnia indipendente, ma anche alcune questioni legate alla finzione e al racconto della realtà, dal momento che il percorso di Serlenga incrocia la ricerca artistica con l'approfondimento accademico. Serlenga è infatti dottore di ricerca all'università di Palermo e collabora con l'Università di Sfax, oltre a essere autrice della “guida teatrale” dedicata Tunisi edita da [Cue Press](#) nel 2014 (curioso e utilissimo volume - il primo di una collana curata da Andrea Porcheddu – in cui si scommette sull'unione di informazioni storiche, architettoniche e di costume, tipiche delle guide turistiche, con il racconto del contesto teatrale del paese, partendo dalla riscoperta di elementi teatrali del passato per arrivare ad itinerari del presente, cartina geografica della città alla mano)

Anna Serlenga, la tua è un'identità almeno “doppia”, legata a un fare artistico registico ma anche allo studio e alla ricerca accademica. Ci racconti qualcosa del tuo percorso?

Anna Serlenga: Sono arrivata a Tunisi nel 2012, stavo conducendo una tesi di dottorato sul teatro in stato d'eccezione. Partivo da una ricerca fatta a Sarajevo, come relatore avevo Andrea Porcheddu, già da subito nutrivo però un certo interesse per la situazione tunisina, paese molto vicino ma del quale sappiamo poco. Sono andata dunque anche per capire qualcosa della rivoluzione, di quella che veniva chiamata Primavera Araba e che ha avuto il suo punto di origine proprio in Tunisia. Quando sono arrivata era pieno di occidentali come me, ragazzi e ragazze che studiavano, intervistavano, domandavano. Fiorivano le ricerche, anche accademiche: donne e rivoluzione, politica e rivoluzione, moda e rivoluzione... la mia specificità era, appunto, teatro e rivoluzione. In questo fiorire di ricerche le ragioni andavano cercate sicuramente un po' in un modo passeggero, ma anche un interesse reale verso



un processo di cambiamento che in Italia recentemente non si è prodotto, una tensione al mutamento che non ha attraversato l'Europa.

In che modo sei entrata in contatto con la scena locale?

A.S: La realtà teatrale tunisina è legata ai maestri, a nomi consolidati come per esempio quello del maestro Fadel Jaibi, una personalità che a livello di peso culturale potremmo paragonare al nostro Luca Ronconi. La sua carriera si è sviluppata contestando Ben Ali, la risonanza che ha ottenuto dipende anche da questo fattore. Di tutta una scena più giovane e indipendente non si sa quasi nulla, sono partita con questa consapevolezza. Avevo come riferimento l'ISAD, l'Istituto superiore di arti drammatiche. Sono stata invitata a un laboratorio multidisciplinare, con danza teatro e circo, lì conobbi Rabii Brahim e gli altri attori con i quali avremmo in seguito fondato il Collectif Corps Citoyen, ensemble nato nel 2013. In quel laboratorio facevo training e sono anche finita in scena, attività che di solito non mi appartiene. Da quel momento ho iniziato a frequentare la scena artistica, ho conosciuto diverse persone ed è iniziato l'iter che ha portato allo spettacolo *Mouvma! Nous, qui avons encore 25 ans*. Siamo partiti da una domanda: che cosa era successo, davvero, in Tunisia? Quale processo aveva innescato la rivoluzione? Abbiamo iniziato a provare con in mente la necessità di rispondere a tale questione.

Mouvma è un lavoro sui confini fra realtà e rappresentazione, fra testimonianza dei fatti e loro trasfigurazione. Ci raccontate il percorso che vi ha portato allo spettacolo?

A.S: La ricerca è stata da subito portata attorno a un limite, a un confine. Partivamo dalla necessità di un teatro che raccontasse il presente e l'attualità, domandandoci però anche come rielaborare la realtà attraverso il gesto artistico. Nel mio personale percorso di indagine ho trovato una risposta a tale domanda, che è anche una domanda teorica legata ai miei studi, lavorando insieme ad attori e performer che fossero però veri e propri protagonisti, testimoni dei fatti che raccontavano. Una prima versione dello spettacolo è arrivata in semifinale a Scenario 2013. In quel caso mettevamo in scena un confronto fra attori tunisini e interpreti italiani rispetto alle vicende della rivoluzione. Siamo poi giunti alla conclusione che tale "confronto" dovesse svolgersi fra attori tunisini e platea italiana. Non tanto dunque un racconto civile, ma il tentativo di consegnare delle domande. La prospettiva così è diventata chiara: non siamo noi che raccontiamo la storia della rivoluzione tunisina, come se fosse un "oggetto", ma questa rivoluzione è il soggetto stesso, e come tale racconta, interroga gli spettatori.

Rabii Brahim: Da subito il nostro posizionamento è stato chiaro e dichiarato. Eravamo attori nel doppio senso della parola: in teatro eravamo attori che si stavano formando, nella strada eravamo attori in quanto protagonisti delle proteste e dei fatti che hanno portato alla rivoluzione.

In che modo gli accadimenti legati a politica e attualità, nel frattempo, hanno influenzato l'evoluzione dello spettacolo?

R.B: Abbiamo iniziato a lavorare alla fine del 2012. Ora siamo a metà del 2016 ma quelle domande sono ancora vere, pressanti. "Mouvma" significa movimento, anche dal punto di vista politico. Avevamo 25 anni, all'epoca, come recita il sottotitolo. La cosiddetta "rivoluzione" da subito è stata



chiamata *rivoluzione dei giovani*. Eppure, subito dopo il primo scossone, i giovani si sono gradualmente messi di lato, e gli anziani, il potere politico ha ripreso forme simili a prima. È come se fossimo di nuovo al punto di partenza. Cosa dobbiamo fare? Ancora una volta? Abbiamo sbagliato? Ricordiamoci che chi ha preso posizione, chi si è esposto, sono stati i giovani. Eppure oggi i giovani non ci sono. Apparentemente abbiamo creduto troppo in questa parola, “la democrazia”, vale a dire i vecchi al potere. Nello spettacolo ci chiediamo: abbiamo sbagliato o fatto bene? Ci siamo fermati troppo presto?

A.S: Più passa il tempo più le risonanze con una certa tradizione anche teatrale aumentano. Di recente ho acquistato le *Lettere Luterane* di Pasolini, libro che inizia con un discorso sulle responsabilità dei figli. Come nella tragedia classica, nel libro si riflette su una colpa che non può essere solo delegata ai padri ma è anche a carico dei figli. Penso a Samuel Beckett, al primo atto di *Aspettando Godot*, al secondo atto che ripete, manifesta il ritorno di qualcosa che è sempre un po' peggio di prima, e così via. Prendiamo l'attualità tunisina, e i fatti delle rivolte di qualche mese fa a [Kasserine](#), una cittadina dell'interno estremamente povera. Viene da pensare che la situazione odierna sia peggio del periodo antecedente al 2011. Qui sta il limite di cui parlavo prima, noi stiamo in scena, qui ed ora, le domande sono le nostre, il lavoro documentario che abbiamo fatto è il nostro, la ricerca per comprendere l'abbiamo portata avanti in prima persona... c'è stata una negoziazione fra il mio sguardo, da esterna, occidentale, europea, e il loro sguardo di testimoni attivi. Già il punto di partenza, quello di un teatro che parla della rivoluzione, ci esponeva a un rischio. Il tentativo dunque era cercare un codice che parlasse della realtà, trasformandola.

Rabii è in scena da subito, ci accoglie in apparenza senza recitare, ci chiede come stiamo... come nasce questa scelta?

A.S: Il *ça va? ça va?* iniziale deriva da un testo di Ronan Chenau, un drammaturgo francese autore di un bel testo dal titolo *Res Personae*, di cui noi riprendiamo un frammento. L'apertura è dunque ripresa da questo autore, ma è anche un modo per descrivere la situazione tunisina attuale, nella quale ci si chiede sempre “come va”, tutti sorridono e in realtà non va bene nulla. Da lì in poi abbiamo individuato alcuni *pattern* da approfondire, spunti teorici che sono poi divenuti sequenze concrete nella scrittura di scena: la trasmissione del sapere attraverso il gesto, con l'idea di trasmettere qualcosa che deriva dalla strada a qualcuno che non ne sa nulla. Trasmettere come necessità di tendere una mano, capire come darsi da fare. Altro *pattern* è legato all'idea di corpi che si toccano, corpi che tentano di costruire qualcosa che non prende mai forma, contrapposto nella nostra idea a una ricerca del nuovo che in seguito si stabilizza e diventa monumento (una deleuziana storia che si fa monumento, una storia dei morti). Siamo già dunque nei pressi della caduta del sogno, e in effetti la scena successiva è quella della benzina, che replica il gesto di Bouazizi (giovane disoccupato che nel 2011 si diede fuoco a [Sidi Bouzid in Tunisia](#), gesto che è assurdo a simbolo e scaturigine delle così nominate primavere arabe, ndr). Un altro frame viene da *Cosmopolis* di De Lillo, il *Racconto dell'uomo che brucia*, qualcosa che pare la realtà ma è anche finzione. Come prima indicazione di lavoro ci eravamo dati la consegna di non recitare, concetto in realtà molto difficile perché il teatro tunisino è un teatro molto legato al personaggio.



Mi pare che un tale modo di procedere rappresenti una sfida anche per l'attore, per una recitazione anch'essa da situare sui confini...

R.B: In realtà tutto il progetto Corps Citoyen è nato proprio a partire dall'indicazione di *non recitare*. Avevamo a disposizione una tecnica, ma prima di tutto pensavamo che fosse importante fare emergere una verità personale, che non aveva a che fare col personaggio, con la drammaturgia. Riguardava il mettersi in gioco, e questo non può scriverlo nessuno. All'inizio è stato difficile, nella nostra tradizione teatrale il punto di partenza è sempre un testo, anche quando il lavoro è incentrato sull'improvvisazione. In questo specifico lavoro il “fare troppo”, il “gioco” dell'attore potevano rischiare di mettere in secondo piano la verità, tutto doveva stare su ciò che avevamo vissuto, su cosa era successo. Abbiamo indagato materiali legati all'osservazione quotidiana, a piccole cose che avevamo visto e che ci erano accadute, mettendo in qualche modo da parte l'immaginazione creativa dell'attore e le tecniche apprese. Essere attori per noi ha significato mettere al centro il vissuto, l'esperienza, l'umano, provando a usare la “tecnica” per tenere in vita questo sostrato.

A.S: Anche per questo non è possibile, per noi, sostituire gli attori. Lo spettacolo andrebbe riscritto completamente. All'inizio eravamo un gruppo, qui a Venezia abbiamo portato una versione con una sola persona, Rabii, anche per un problema legato a visti che non sono arrivati in tempo. Tale riduzione, per quanto abbia reso le cose complicate, in realtà rispecchia fedelmente il momento che stiamo attraversando, racconta di noi. Da una scrittura per tre persone a una scrittura per un attore solo, evitando però di scivolare nel teatro di denuncia, nell'orazione civile, nella “semplice” narrazione. Siamo sempre sul filo, sui bordi, o almeno questo è il tentativo

Le questioni che descrivi rispecchiano in modo netto molte ricerche teatrali europee e non. Il rapporto fra teatro e realtà, fra attualità e finzione, fra fiction e non-fiction..

A.S: Io ho iniziato a fare teatro con la compagnia Margine Migrante, con la quale abbiamo creato uno spettacolo sul ghetto di Padova in Via Anelli, vicenda tristemente “famosa” (il luogo nel quale l'amministrazione comunale aveva costruito il muro per separare migranti dai cittadini “bene”). Abbiamo lavorato un anno raccogliendo molte interviste, dentro e fuori dal ghetto, cercando di restituire sulla scena una cospicua mole di materiali. Il problema in quel caso era: come tradurre dei materiali biografici raccolti in modo che possano essere incarnati da attori che non hanno vissuto tali esperienze estreme? I frammenti di interviste sono diventati materiale per le improvvisazioni, abbiamo poi scritto testi originali e così è nato lo spettacolo, che però non aveva la forza sperata, credo soprattutto perché gli attori erano troppo estranei alla materia. Al tempo stesso, però, lavorare con i non-professionisti, mettere in scena le persone “vere” non era una strada che volevamo praticare, non volevamo chiedere alle persone di esporsi. In *Mouvma* penso che siamo riusciti a trovare una chiave esatta, come diceva Rabii. Le figure in scena sanno quanto di loro stessi vogliono esporre. Lo scelgono consapevolmente e da parte mia, come regista, non mi è richiesta alcuna particolare tutela. Sono loro che creano i loro limiti e decidono di metterli in scena, sono loro che scelgono cosa vogliono dire di sé e dove vogliono arrivare, non sono io che devo “tirare fuori”.



Pensando ora in generale anche ad altri contesti, si nota come la comunità teatrale spesso non sia composta dalle stesse persone che poi si trovano in piazza a protestare, o impegnate all'interno di movimenti per i diritti e per la democrazia. È stato così anche in Tunisia?

R.B: In Tunisia, almeno all'epoca delle proteste, i giovani che facevano politica e quelli che facevano teatro erano più o meno gli stessi. Si tratta di una sorta di intelligenza che protesta e che per farlo si serve anche dell'arte, del cinema o del teatro. In Tunisia ci sono oggi 12 milioni di persone che fanno politica, mentre prima del 2011 erano 4/5milioni, e dovevano farlo nascosti, rischiavano la tortura, la galera. L'arte era come un rifugio per esprimersi, per dire qualcosa senza rischiare la galera.

A.S: Prima del 2011 si era trovato un modo indiretto per esprimere il pensiero critico, grazie anche al teatro e al suo valore simbolico. C'era comunque una commissione di censura e per andare in scena si doveva ottenere un visto. Dopo il 2011 si è creata una sorta di libertà totale, e questo ovviamente ha fatto anche perdere il valore "positivo" del limite, il codice si è uniformato in un linguaggio quotidiano, meno trasfigurato.

R.B: Paradossalmente è diventato più difficile raccontare gli accadimenti dell'attualità sulla scena. Oggi tutti si esprimono e tutto viene detto, senza limiti. Dunque cosa possiamo ancora dire, e come?

A.S: Sì, questa è la domanda. Oggi possiamo dire tutto, almeno all'apparenza. Possiamo dire però le cose come stanno davvero? Possiamo dire che con la democrazia si è creata una fortissima continuità fra il governo attuale e quello precedente, così invisibile a molti?

Tornando però alla tua domanda e all'affinità con l'Europa, credo ci sia comunque uno scarto forte. In Tunisia i grandi festival di cinema o teatro sono sempre pienissimi. Anche ultimamente, dopo gli attentati nel centro cittadino, le sale erano piene... lo spazio della cultura è vissuto come spazio di resistenza. La cultura è qualcosa che mi riguarda personalmente: si esce nonostante gli attentati. Sarebbe stato lo stesso in Italia, a Milano, a Roma?

Credo che in Europa, un po' ovunque, ci stiamo molto allontanando da un'idea di arte come spazio quotidiano, spazio prossimo alla vita di diverse persone. C'è invece un'arte che spesso si ritrova in piccole cerchie, che suo malgrado parla solo ai suoi "simili". Verrebbe da chiedersi, dunque, come recuperare questa tensione collettiva non elitaria...

A.S: Ti rispondo però con un altro ragionamento. Anche se l'agire politico che ha guidato la rivoluzione tunisina si è decisamente legato a grandi forme ideologiche come resistenza, dignità ecc, in realtà, tutto è rimasto molto individuale e anarchico. Le proteste anche attuali non sono guidate, sono spontanee: io voglio essere lì, esco di casa, decido, ci sono. Anche tra gli artisti non c'è un reale trovarsi per fare comunità, è tutto molto legato all'io. Credo che questo rispecchi in realtà una situazione generale. Ecco perché l'esigenza di fare resistenza attraverso l'arte non può essere solo dichiarata, va portata nel quotidiano, altrimenti c'è qualcosa che non torna. Io credo molto nell'eredità del femminismo europeo e italiano, dove quello che si decide di fare e di vivere è già politica.



Una responsabilità individuale come primo passo per pensieri collettivi...

A.S: C'è però anche qualcosa alla base che a noi manca. In Tunisia il presidente Habib Bourguiba ha fatto un grande lavoro di educazione teso a portare l'arte vicino alla popolazione. In qualsiasi paesino, anche nella più lontana provincia, esiste una "maison de culture" con un teatro disponibile, piccole o grandi sale dove un gruppo giovane può potenzialmente montare il suo spettacolo. Attualmente la maggior parte di queste sono chiuse e in disuso, ma si tratta comunque di un fatto simbolico importante. Il teatro si insegna a scuola, ci sono concorsi annuali per insegnanti. È una materia, non un passatempo pomeridiano. Qui sta la differenza, il teatro si fa a scuola e la percezione delle persone è per forza differente. Il nostro nuovo progetto si chiama *Un matrimonio*, un lavoro sull'estetica delle frontiere. Stiamo conducendo laboratori con giovani tunisini, sulle coste e non solo, incentrati sull'idea di desiderio. Stiamo girando la provincia e ci accorgiamo che moltissimi fanno teatro, o almeno lo considerano una disciplina seria, da prendere con estremo impegno. Vedo molta attenzione, quando proponiamo i nostri laboratori capiamo che il teatro è considerato qualcosa di prossimo, quotidiano.

Eppure in Europa si conosce pochissimo del teatro tunisino attuale, pochi sono gli spettacoli che girano nei festival europei...

A.S: La mobilità è una questione centrale, è molto difficile uscire dal paese, non è automatico. A Tunisi, poi, nello stesso tempo si vede pochissimo teatro europeo. Le grandi produzioni internazionali non arrivano quasi mai, non c'è mercato. Anche per questi motivi, chi fa teatro oggi in Tunisia vive una situazione di crinale, da un lato siamo molto simili all'Europa ma dall'altro abbiamo una tradizione africana alle spalle diversissima. Ovviamente c'è un aspetto positivo in questo limbo, legato a quella che mi piace pensare come un'utopia universalista. Vivere la propria terra, le proprie radici, e riuscire al contempo a toccare gli universali. Credo che questa sia la base per potersi parlare, per trovare una sorta di codice "a metà", spiegare chi siamo, cosa facciamo.

R.B: Fadel Jaibi, a cui prima accennavamo, è stato per tanti anni l'unico esempio. Il suo è un teatro politico brechtiano, di certo un buon teatro. Sulla scena tunisina ci sono molto emulatori, la sua ormai è una tradizione ferma, così forte anche in assenza di alternative. O, peggio, con l'alternativa di un teatro ufficiale classico alto-borghese con fastosi costumi e scenografie.

A.S: La generazione di teatranti di Jaibi è formata da persone che hanno studiato in Francia e sono tornate, dunque in qualche modo si tratta di percorsi comunque già ibridi, incrociati con le avanguardie. Eppure oggi quel modo del teatro di parola si è cristallizzato. Quella della danza, invece, è una frontiera oggi particolarmente viva, ricca, con proposte conosciute anche in Europa, anche se molti dei nostri coreografi non risiedono a Tunisi. Si manifesta qui la ricerca di un'espressività differente, che oltrepassi i limiti della parola. Penso per esempio al lavoro *Sacré Printemps* di Aïcha M'Barek et Hafiz Dhaou.

E a livello produttivo, cosa accade? Come vi muovete voi e in generale una compagnia giovane come la vostra?



R.B: Nella scena artistica tunisina ci sono grosse contraddizioni. La più macroscopica è legata al fatto che il Ministero della cultura è il primo finanziatore della scena artistica e teatrale. Chi è finanziato ha dunque responsabilità sociali, legate alla produzione di opere d'arte, ma al contempo è concorrente l'uno nei confronti dell'altro.

A.S: Anche per questo noi abbiamo scelto la via dell'autoproduzione, cercando finanziamenti non statali. Avremmo avuto la possibilità di invitare la commissione di acquisto, quella che prima conferiva il "visto", ma abbiamo preferito l'indipendenza. La commissione visiona lo spettacolo e lo inserisce in una categoria, comprando una serie di repliche che verranno poi distribuite. Per avere però qualche replica garantita occorre essere molto compiacenti. Quando abbiamo creato *Mouvma* era in carica la commissione di Ennahda, il partito di ispirazione islamica moderata. Con quella commissione non volevamo avere rapporti, abbiamo dunque preferito cercare fondi europei o legati a fondazioni private. In Tunisia il sistema è del tutto centralizzato, costituito da teatri molto grossi finanziati dallo Stato. Noi siamo tra i pochi che non hanno fatto domanda, anche se si tratta di una scelta che continueremo a discutere internamente, anche perché se c'è una legge statale preposta che sostiene la cultura in qualche modo occorre farci i conti. Ci sono comunque nuove realtà indipendenti che stanno nascendo, piccoli spazi indipendenti, vedremo cosa accadrà.