

Daniela Potenza

**PRESENTI, COME A TAHRIR. DONNE, TEATRO E RIVOLUZIONE
NELL'EGITTO CONTEMPORANEO**

**BEING THERE, LIKE IN TAHRIR. WOMEN, DRAMA AND
REVOLUTION IN CONTEMPORARY EGYPT**

ABSTRACT. Il presente articolo si basa su due caratteristiche della rivoluzione egiziana del 2011 per affermare l'importanza della presenza dei corpi delle donne nel teatro egiziano contemporaneo. Le rivolte di piazza Tahrir, infatti, hanno visto da una parte una vasta partecipazione femminile che ha caratterizzato le manifestazioni e, dall'altra, una stretta correlazione con la scena teatrale, che ha agito da incentivo per le rivolte. Attraverso lo studio di recenti performance di Nora Amin, Dalia Basiouny, Laila Soliman e Sara Shaarawi, si dimostrerà che, a partire dal 2011, la presenza delle donne nella scena teatrale egiziana è più che mai un atto politico.

PAROLE CHIAVE: Teatro egiziano. Nora Amin. Dalia Basiouny. Laila Soliman. Sara Shaarawi.

ABSTRACT. Based upon two aspects of 2011 Egyptian revolution, this article aims at proving the importance of the presence of women's bodies in contemporary Egyptian drama. Since the last Egyptian revolution was characterized by the presence of women, as well as by a close connection to the theatre, which has served as a stimulus to the revolts. Since 2011, the presence of women in the Egyptian drama is more than ever a political act, as shown through the study of recent performances by Nora Amin, Dalia Basiouny, Laila Soliman and Sara Shaarawi.

KEYWORDS: Egyptian drama. Nora Amin. Dalia Basiouny. Laila Soliman. Sara Shaarawi.

Il teatro egiziano ha una lunga tradizione di artiste donne. Sara Enany e Nehad Selaiha hanno individuato nel teatro egiziano di creazione femminile tre fasi che vanno dalla prima opera teatrale araba scritta da una donna (nel 1922) fino al 2010¹. L'ultima fase, che inizia negli anni Novanta, si distingue per la presenza della “woman playwright/director” al contempo scrittrice e regista, che coincide con lo sviluppo di tematiche femministe: il patriarcato, la libertà di credo e di pensiero, la posizione tradizionale delle donne nelle società arabe e gli immaginari comuni sul ruolo delle donne². Nel marzo 2019, Nora Amin lamentava la mancanza, negli ultimi anni, di un teatro femminista arabo nei teatri statali³. In effetti, le opere qui prese in esame sono state tutte scritte, messe in scena e recitate da donne egiziane. Le autrici sono sia scrittrici che registe delle opere, che sono state rappresentate sia in Egitto, in teatri non statali, che all'estero, suscitando l'interesse della critica locale ed estera⁴.

¹ Nehad Selaiha e Sarah Enany, “Women Playwrights in Egypt”, *Theatre Journal*, vol. 62, no. 4, 2010, pp. 627–643. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41000804 [ultimo accesso 1/07/2020].

² *Ibidem*, p. 260.

³ Nora Amin, “Necessary questions: On representation and role of women in Egypt’s theatre”, *Ahram online*, 27/03/2019, <http://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/35/328952/Arts--Culture/Stage--Street/Necessary-questions-On-representation-and-role-of-.aspx> [ultimo accesso 1/07/2020].

⁴ Per essere precisi, nella scrittura delle opere, Laila Soliman collabora con il marito Ruud Geliens e Sara Shaarawi scrive le sue opere in inglese, non avendo come obiettivo la rappresentazione in Egitto.

Donne e rivoluzione, rivoluzione e teatro

Prima di entrare nel merito delle opere, è necessario approfondire il contesto in cui queste opere hanno visto la luce, considerando in particolare due binomi: il binomio “donne e rivoluzione” e il binomio “rivoluzione e teatro”.

Nelle proteste egiziane del 2011, e poi anche nelle seguenti, c'è stata un'ampia partecipazione delle donne, che rivendicavano il loro ruolo di cittadine all'interno della società in mutamento, portando avanti anche istanze femministe. Sherine Hafez ha raccolto delle testimonianze sul campo nel suo studio intitolato *Women of the Midan: The Untold Stories of Egypt's Revolutionaries*⁵, in cui dimostra come le donne furono al centro del processo rivoluzionario della primavera araba. Le donne non solo protestarono nelle strade del Cairo, ma chiesero la democrazia, la giustizia sociale e la rinegoziazione di una serie di strutture socioculturali che le hanno represses e disciplinate. Alla base di tale indagine c'è la tesi che il corpo sessuato («*gendered body*») sia un punto di intersezione tra la sociopolitica, la cultura e la storia e che lo studio del corpo nei contesti di protesta e rivoluzione serva a capire le trasformazioni neoliberali in Egitto, ma anche le forme di violenza, dissenso e identità di genere nella regione.

⁵ Sherine Hafez, *Women of the Midan: The Untold Stories of Egypt's Revolutionaries*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2019.

Hafez cita lo slogan di una manifestante a Tahrir: «La rivoluzione non passerà attraverso i corpi delle donne. La rivoluzione passerà con i corpi delle donne. No al terrorismo sessuale». E sottolinea come, in poche parole, la manifestante abbia colto le politiche di genere di un'intera rivoluzione:

Mentre i corpi delle donne sono iscritti nell'ideologia nazionale come soggetti emblematici della protezione dello stato, di rimando essi legittimano lo stato come potere governante. Questo trattamento dei corpi delle donne come superfici per razionalizzare i sistemi di potere è indicato come «terrorismo sessuale» nel cartello della manifestante⁶.

Tenendo in mente l'importanza della presenza dei corpi femminili nelle proteste rivoluzionarie egiziane, passiamo ora a considerare invece il ruolo del teatro all'interno della rivoluzione, valutandone due aspetti. Innanzitutto, è interessante sottolineare che, durante le proteste, Piazza Tahrir sia stata, per molti versi, un grande palcoscenico. Questa è la tesi di Heba El-Abbadi e Sally Hammouda che, basandosi sul Teatro dell'Oppresso di Augusto Boal, vedono nei diciotto giorni di dimostrazioni di Piazza Tahrir iniziati il 25 gennaio 2011 una negoziazione che ha permesso ai «spect-actors» (attori/spettatori) di distruggere il monologo «opprimente» e stabilire un dialogo al suo posto⁷.

⁶ Sherine Hafez, *Women of the Midan: The Untold Stories of Egypt's Revolutionaries*, cit., p. 133.

⁷ Heba El-Abbadi and Sally Hammouda, *From Spectators to "Spect-Actors". All Tahrir's a Stage*, in *Rewriting Narratives in Egyptian Theatre. Translation, Performance, Politics*, edited by Sirku Aaltonen, Areeg Ibrahim, Routledge, New York, 2016, chap. 9.

È forse ancora più importante rilevare come, al Cairo, il teatro sia servito come continuazione della protesta. Nasreen Hussein considera le performance contemporanee alle proteste di Tahrir come opere di Teatro Documentario, evidenziando come il teatro potesse estendere la battaglia della strada, occupando una posizione al confine tra lo spazio della performance e lo spazio pubblico, attuando una relazione dialogica tra performance e pubblico, compartecipanti attivi in una comunità in divenire⁸.

È evidente quindi che, durante la rivoluzione egiziana del 2011, ci sia stato un avvicinamento tra il teatro e la sfera pubblica tale da far confondere il confine tra performance e rivoluzione. È chiaro anche che la presenza di corpi femminili durante la rivoluzione abbia avuto una valenza importante e dirompente. Ci sembra quindi possibile che il teatro egiziano post-2011 creato da donne e che mette in scena dei corpi di donne si collochi all'interno di questi due fenomeni.

Dire: documentare e denunciare

Le opere prese in considerazione in questo articolo hanno tutte una caratteristica comune: portano in scena dei fatti ignorati dalla società. Questi

⁸ Nasreen Hussein, *Gestures of Resistance between the Street and the Theatre: Documentary Theatre in Egypt and Laila Soliman's No Time for Art*, «Contemporary Theatre Review», XXV/3, 2015.

fatti non solo sono portati alla luce in quella che emerge come una denuncia, ma le modalità in cui vengono presentati segnalano una volontà, da parte delle autrici, di mostrare gli eventi in una maniera quanto più possibile obiettiva. Le autrici si collocano allora in opposizione alle precedenti narrazioni, che si rivelano, invece, narrazioni parziali e limitate.

Tale posizione è estremamente chiara in *ZigZig* (2016), pièce della regista teatrale e scrittrice Laila Soliman (Layla Sulaymān)⁹ che mette in scena la storia di quattordici donne egiziane violentate da soldati britannici nel 1919 in un villaggio non lontano da Giza chiamato Nazlat al-Šūbak che denunciarono il fatto in un tribunale militare inglese e che la storiografia ha dimenticato di menzionare nella narrazione delle insurrezioni antibritanniche. L'opera si compone di quattordici scene. Quattro attrici leggono documenti ufficiali, raccontano, commentano, cantano canzoni storiche e interpretano sia alcune

⁹ Laila Soliman vive e lavora al Cairo. Si dice «interessata soprattutto a un teatro indipendente, socialmente e politicamente consapevole, e al ruolo dell'arte come strumento capace di dar potere all'individuo e a far emergere modalità espressive che sono ignorate oppure soffocate» (Traduzione mia dal blog dell'artista, <http://lailasoliman.blogspot.com/> [consultato il 20/06/2020]). Tutte le traduzioni sono mie. Altre opere dell'artista affrontano, anche più da vicino, questioni femministe. Citiamo a tal proposito *My body belongs to me* (*Il mio corpo mi appartiene*), creata insieme al marito Ruud Gielens e a un gruppo di donne soprattutto sudanesi nel corso di diversi anni e attualmente rappresentata in Germania nell'ambito del festival Theaterformen, che combatte le mutilazioni genitali femminili, e *Blu Bra Day* (*Il giorno del reggiseno blu*, dicembre 2011), performance che ricorda la donna che fu trascinata in strada, presa a calci in petto e spogliata dai militari per cui si vide il reggiseno blu che indossava sotto il velo. La pièce racconta la storia della donna denunciando la violenza dei militari.

delle donne violentate, sia i soldati che le interrogarono, mostrando le contraddizioni tra la narrazione degli eventi riprodotta dal resoconto del tribunale inglese e il possibile svolgimento dei fatti. Una quinta attrice suona il violino.

Lo stesso titolo, *ZigZig*, termine dello slang militare americano della Seconda Guerra Mondiale che indica la copulazione, è riportato in lingua originale e segnala l'attenzione dell'autrice verso i travisamenti di senso e la pregnanza delle parole. Gli atti del processo, tutti esclusivamente in lingua inglese, vengono proiettati, letti e commentati, in arabo, in una sorta di teatro documentario che, mettendo in rilievo la parzialità delle fonti, tenta di ricostruire la verità.

Costituendosi come un processo attivo di interpretazione e reinterpretazione dei documenti, la performance è adattata al contesto di esecuzione. Infatti, quando *ZigZig* è stata messa in scena al Nouveau Théâtre de Montreuil, nell'ottobre del 2017, durante il Festival d'Automne à Paris, l'attrice Zainab Magdy aveva modificato la sua parte nella scena iniziale, dove con un gessetto disegna a terra una mappa del villaggio di Nazlat al-Šūbak e spiega dove si trova la ferrovia. A quel punto, l'attrice aveva imitato il verso del treno in lingua francese. Parlando con lei e con Soliman dopo lo spettacolo, mi

raccontavano che, durante le prove, Magdy aveva spontaneamente modificato in tal senso la scena e avevano poi deciso di mantenerla così anche durante lo spettacolo.

D'altronde, la stessa autrice ha manifestato il suo timore di dover bloccare attraverso *unchangeable words* (parole immutabili) un sentimento in continua evoluzione. Tali sono i rischi del pubblicare un testo, mentre il teatro permette di esprimersi assecondando i sentimenti del momento¹⁰.

Anche *Solitaire* (*Solitario*, marzo 2011) è un'opera documentaria che mostra bene la necessità di poter modulare un discorso diverso a seconda del contesto. L'autrice, Dalia Basiouny (Dālīā Basīūnī), è scrittrice e attivista, fondatrice e direttrice di Sabeel (Sabīl), una troupe di teatro indipendente fondata al Cairo nel 1997. La prima stesura di *Solitaire* vede la luce prima del 2011, come l'insieme dei monologhi drammatici di tre donne: Nagāt, una donna sessantenne egiziana, e le due figlie, la maggiore, Noha, che vive al Cairo e la minore, Mona, trentenne, che narra le sue esperienze dagli attentati dell'11 settembre 2001, quando si trovava a vivere in America con la sua famiglia, dove, in quanto araba e donna, subisce discriminazioni di vario tipo.

¹⁰ Laila Soliman, blog personale, <http://lailasoliman.blogspot.com/2018/10/since-having-partially-failed-to.html> [consultato il 20/06/2020].

Con l'inizio delle manifestazioni del 2011, Basiouny non può esimersi dal partecipare:

Il 28 gennaio ha cambiato le nostre vite – e il mondo per come lo conoscevamo. Stavamo vivendo un nuovo capitolo della storia. Il popolo egiziano era come una fenice che risorge! Il mio ruolo di regista teatrale lasciava il posto a quello di cittadina. Mi sono messa in strada con migliaia di compatrioti e ho partecipato ai sit-in. Ho incontrato il cast e la troupe in Piazza Tahrir, ma nessuno di noi voleva parlare della pièce; eravamo tutti interessati a quello che stava succedendo al nostro paese e a ciò che sarebbe potuto accadere¹¹.

Nel frattempo, nel febbraio 2011, con la sua troupe teatrale Sabeel mette in scena *Ḥawādīt Taḥrīr (I racconti di Tahrir)*, storie reali raccontate dai dimostranti con una vena ritualistica. Per ragioni pratiche, a causa dei disordini dovuti alla rivoluzione, *Solitaire* viene ridotta al solo monologo di Mona, quello recitato dall'autrice, messo in scena a sole sei settimane dalla fine delle rivolte. Il monologo si estende ora però fino al 2011 e Mona non abbandonerà più i suoi documenti egiziani: la Mona post-rivoluzionaria decide di tenere il suo passaporto egiziano ed è fiera della sua identità¹².

¹¹ Dalia Basiouny, *Performing and Rewriting Solitaire between Languages and Cultures. A Practitioner's Testimonial*, in *Rewriting Narratives in Egyptian Theatre. Translation, Performance, Politics*, edited by Sirkku Aaltonen, Areeg Ibrahim, cit., p. 107.

¹² La traduzione in inglese di una versione del monologo di Mona (2014) può essere letta su *Arab Stages*, "Solitaire, an Egyptian Multimedia Performance by Dalia Basiouny", *Arab Stages*, Volume 1, Number 1 (Fall 2014).

L'autrice segnala come non solo abbia riscritto più volte la pièce, ma anche come l'abbia puntualmente adattata in base al contesto. Ad esempio, in quanto *playwright/performer* (scrittrice/performer), quando la pièce veniva rappresentata in paesi non arabofoni, Basiouny si è sempre rifiutata di recitare il testo completamente in inglese, traducendo l'opera in modo che venisse proiettata come sopratitolo durante la performance¹³.

Il corpo come prova: mostrare e dimostrare

Il corpo della donna è al centro dell'opera *Niqabi Ninja* (2014)¹⁴ della drammaturga, traduttrice e attrice egiziana Sara Shaarawi (Sāra Sha'rawī), che sceglie un'eroina *munaqaba* (cioè che indossa il niqab¹⁵), per denunciare le violenze subite da Hana, una giovane donna egiziana. Il corpo interamente coperto dell'eroina, da una parte ricorda da vicino Dust, la supereroina afgana della Marvel, dall'altra mette l'accento sulla risoluzione della donna di coprirsi.

¹³ Dalia Basiouny, *Performing and Rewriting Solitaire between Languages and Cultures A Practitioner's Testimonial*, in *Rewriting Narratives in Egyptian Theatre. Translation, Performance, Politics*, edited by Sirkku Aaltonen, Areeg Ibrahim, cit., p. 104.

¹⁴ Ringrazio Sara Shaarawi per avermi gentilmente fornito il testo dell'opera.

¹⁵ Velo, solitamente di colore nero, usato dalle donne musulmane per coprire il capo e il corpo, lasciando solo una fessura orizzontale per gli occhi.

Ambientata nel Cairo degli ultimi anni e in parte anche a Londra, l'opera vede come protagonista di tutto il racconto il corpo di Hana, che sin dalla pubertà, è osservato, toccato, molestato, vestito in modo sempre diverso. Solo alla fine della vicenda, da oggetto passivo, il corpo di Hana si trasforma in agente: vittima dell'ennesimo atto di violenza, la donna vendicherà tutti coloro che hanno subito molestie inseguendo i molestatori, uccidendoli e incidendo sul loro corpo la parola *mutaharrish* (molestatore), affinché tutti possano sapere.

L'ennesimo atto di violenza subito da Hana è un episodio talmente doloroso che la donna arriva a malapena a raccontare. Ispirandosi ai tragici eventi che accompagnarono le rivolte di piazza Tahrir soprattutto alla fine del 2012 e nel 2013, Shaarawi include negli abusi subiti da Hana l'accerchiamento da parte di uomini e donne che, in tal modo, possono abusare di lei. Nella pièce, però, secondo uno scenario a dir poco improbabile, Hana si salva grazie all'arrivo di Niqabi Ninja, che le appare in cielo e le dà la forza di scappare¹⁶.

¹⁶ L'accerchiamento di manifestanti, soprattutto di sesso femminile, era una pratica brutale volta a scoraggiare la partecipazione alle manifestazioni. Per questo motivo, si pensa che tali atti possano essere stati incoraggiati dallo Stato. A tal proposito, si veda Nora Amin, "‘There are no Rules’ – Violation and Rape of the Female Body at Tahrir Square", 2/02/2016, <http://www.textures-platform.com/?p=4037> [consultato il 20/06/2020].

A proposito dei «cerchi infernali» di Piazza Tahrir, in *Migrating the Feminine*, testo ibrido collocabile tra il trattato, il reportage e il racconto autobiografico, Nora Amin¹⁷ scrive:

Tutti gli stupri di Piazza Tahrir sono politici, che fossero premeditati o meno. Restano politici perché sono accaduti nel luogo politicamente emblematico di Piazza Tahrir. Violentare una donna lì è come violentare la stessa piazza, violentare la rivoluzione, violentare l'Egitto. Il fatto che gli stupri siano avvenuti in uno spazio aperto pubblico e politico colloca l'intera operazione all'interno del discorso politico. Il corpo femminile era il solo possibile mezzo attraverso il quale la gente potesse cambiare il significato, il valore e l'immagine di Piazza Tahrir¹⁸.

Il differente significato che assume il corpo delle donne nello spazio pubblico e nello spazio privato è al centro della produzione artistica di Amin e trova una sintetica espressione nel passaggio sopraccitato, dove piazza Tahrir è metafora della sfera pubblica e il corpo delle donne violato pubblicamente non è soltanto simbolo della totale sopraffazione sulla donna, ma rappresenta la violazione dei principi rivoluzionari.

¹⁷ Nora Amin (Nūrā Amīn), scrittrice, performer, coreografa e regista teatrale egiziana è tra i soci fondatori della Modern Dance Theatre Company al Cairo Opera House e fondatrice e direttrice del «Lamusica Independent Theatre Group». Un estratto di *Migrating the Feminine* è reso disponibile da *Textures*, <http://www.textures-platform.com/?p=4037> [consultato il 20/06/2020].

¹⁸ Nora Amin, *Migrating the Feminine*, in *Textures*, “‘There are no Rules’ – Violation and Rape of the Female Body at Tahrir Square”, cit.

Non è certamente un caso se in *ZigZig* e in *Solitaire* le attrici non prestano solo la loro voce, ma anche il loro corpo, con la valenza che può avere per una donna occupare uno spazio, dopo Tahrir, occuparlo insistendo su questioni di genere, occupandolo, infine, con un corpo che conserva e rilascia la memoria delle esperienze vissute.

In un momento che l'autrice definisce «di crisi» (personale) iniziato nel 2013 e reso manifestato nel 2018, e cioè quando si sfoga nel suo blog, Laila Soliman indica che la metafora più prossima a definire come si sente sta nella differenza tra l'ascolto con le orecchie e l'ascolto con l'intero corpo:

La differenza tra ascoltare fermi al sicuro e ascoltare mentre ci si muove con la musica.
Non suonando uno degli strumenti. Non cantando.
Direi danzando.
Non è una metafora nuova.
Però credo sia la più vicina a questo livello di implicazione a cui aspiro.
A questa connessione tra l'esperienza esterna e l'esperienza interna, e all'espressione di quella connessione tra l'una e l'altra.
Ma bisogna oltrepassare i confini per danzare...
Che forza che abbiamo se possiamo danzare insieme!¹⁹

Come accennato sopra, una particolarità della sua opera *ZigZig* è che le attrici interpretano vari ruoli. Fungono da ricercatrici, che leggono e commentano i documenti, ma recitano anche la parte delle donne violentate e

¹⁹ Laila Soliman, blog personale, <http://lailasoliman.blogspot.com/2018/10/since-having-partially-failed-to.html> [consultato il 20/06/2020].

dei soldati. I movimenti del loro corpo, con l'accentuata gestualità tipica del teatro documentario, generano tremori, cadute a terra, grida. I corpi delle attrici assorbono e rilasciano il dolore della violenza all'interno di un lavoro collaborativo che crea come una sorta di danza di gruppo, dove la danza si può intendere come nella metafora riportata sopra: espressione dell'esperienza nel suo svolgersi, che non vuole essere controllata né semplicemente osservata, ma condivisa.

Per capire meglio la portata del messaggio dell'opera, sarà utile aggiungere che in *ZigZig* ci sono molti parallelismi con il presente. Le rivolte del 1919 ricordano da vicino quelle del 2011 e le violenze subite dalle donne, così come il giudizio sociale che può aver causato la loro denuncia, la possibile strumentalizzazione della violenza subita e persino della denuncia, così come l'oblio della loro vicenda un secolo dopo, sono commentate dalle attrici/ricercatrici alla luce del presente e delle loro esperienze²⁰.

Allo stesso modo, Dalia Basiouny spiega il motivo per cui, in *Solitaire*, ha deciso di recitare lei la parte di Mona:

²⁰ Sui parallelismi tra il 1919 e il 2011, messi in luce per l'opera *Hawā 'l-hurriyya (Voglia di libertà)*, 2014), sempre di Laila Soliman, si veda Tine Lavent, "Drawing Parallels Between Two Egyptian Revolutions By One Theatre Play". *Egyptian Streets*, 9 October 2014, <https://egyptianstreets.com/2014/10/09/drawing-parallels-between-two-egyptian-revolutions-by-one-theatre-play/> [consultato il 20/06/2020].

Questa performance multimediale aveva dei video delle dimostrazioni a New York, ma anche registrazioni e immagini delle dimostrazioni al Cairo. Mi sono sentita obbligata a recitarla da me, perché io porto la memoria viscerale di questi momenti unici che io ho vissuto di persona²¹.

Dalia Basiouny racconta anche la reazione del pubblico alla rappresentazione al Cairo al teatro Hanāger nel dicembre 2012, che emerge come una performance basata sulla condivisione di esperienze passate e di esperienze presenti:

Molti dei miei amici rivoluzionari (la gente che ho incontrato durante i sit-in di Tahrir nel gennaio del 2011 e nei seguenti mesi di proteste e dimostrazioni) furono presenti alla performance. Fu un'esperienza profonda per me che come performer riportavo la loro storia, mentre loro assistevano nell'auditorium. Ci furono molte lacrime in quelle tre performance, di spettatori che rivivevano i momenti innocenti dei primi giorni della rivoluzione, quando le nostre speranze erano così grandi e non c'era un tetto ai nostri sogni e alle nostre richieste, in confronto alla situazione che stavamo vivendo in quel momento. Molti del pubblico mi ringraziarono dopo per aver «ricordato» loro quei giorni speciali²².

²¹ Dalia Basiouny, *Performing and Rewriting Solitaire between Languages and Cultures. A Practitioner's Testimonial*, in *Rewriting Narratives in Egyptian Theatre. Translation, Performance, Politics*, edited by Sirkku Aaltonen, Areeg Ibrahim, cit., p. 107.

²² Dalia Basiouny, *Performing and Rewriting Solitaire between Languages and Cultures. A Practitioner's Testimonial*, in *Rewriting Narratives in Egyptian Theatre. Translation, Performance, Politics*, edited by Sirkku Aaltonen, Areeg Ibrahim, cit., p. 112.

Dalla rivoluzione del 2011, in Egitto si è creata una forte correlazione tra lo spazio della performance e quello della sfera pubblica, tanto che spesso i due si sono sovrapposti. Nello stesso contesto, la partecipazione delle donne alla rivoluzione, con i loro corpi, ha determinato nuove rivendicazioni sociali che non potevano essere ignorate, e infatti sono state duramente represses.

Il teatro egiziano contemporaneo conserva i tratti della sua partecipazione alla rivoluzione e anche della partecipazione delle donne. Pur non essendo delle opere femministe, le pièce qui analizzate hanno tutte una forte componente rivoluzionaria che vuole mantenere vivo il ricordo della storia appena trascorsa ed esorta il pubblico a riflettere e a ribellarsi alle convenzioni sociali, alle disuguaglianze e a lottare per i propri diritti.

I corpi delle donne, nel teatro egiziano contemporaneo, sono presenti come a Tahrir. E, come a Tahrir, la loro presenza è un atto politico che non vuole essere ignorato.