

Salah Abou Seif  
and the balance  
of lower middle  
classes

Salah Abou Seif  
e il bilanciare  
piccolo  
borghese

**Khémais Khayati**



## Salah Abou Seif and the balance of lower middle classes

*Khémâis Khayati critico cinematografico tunisino, dopo un periodo trascorso in Francia, si è ristabilito a Tunisi. È autore di numerose pubblicazioni sul cinema arabo ed, in particolare, di una monografia dedicata a Salah Abou Seif.*

No Egyptian director apart from Salah Abou Seif (1915-1995) has managed to represent ‘the average Egyptian’ and to explain him. In his films – totalling around 40 fictional feature films from *For Always in my Heart* (1946), the remake of *Victoria Bridge* by the American Mervyn Leroy, to *An Egyptian Citizen* in 1991 – Abou Seif has uninterruptedly listened to the little people, and told us of their reality, their dreams and certainties, their doubts and fears. The overwhelming majority of his characters – be they principal or secondary, the spaces where they evolve, their bodies, their faces and gestures – have become part of the cultural cache of Egypt herself.

In his monograph *Salah Abou Seif, Artist of the People*, the critic Saad al-Din Tawfiq wrote that this director is a “ibn al-balad”, literally “son of the country”, and those who know Abou Seif confirm that the director loved this definition which made him very proud. Elsewhere, the Lebanese critic Ibrahim Al Ariss put him on the same level as ‘Coca Cola’ in relation to the formation of a genre eagerly followed by generations of film-making Egyptians and Arabs. Defining this “son of the country”, Ahmad Amin wrote: “It is Abou Seif who generally uses word games (nukta) the *metonimia*, circumlocution and who knows the rules of logic. He possesses extremely good taste”. The majority of Egyptians believe that Cairo is the most elegant of cities. Given

## Salah Abou Seif e il bilanciere piccolo borghese

*Khémais Khayati is a tunisian film critic. After heaving spent some time in France, he lives now in Tunis. He published many Essays about Arabic Cinema, in particular a book dedicated to Salah Abou Seif.*

Nessun regista egiziano all'infuori di Salah Abou Seif (1915-1995) può riuscire a rappresentare "l'egiziano medio" e ad esprimerlo. Nella sua opera che totalizza una quarantina di lungometraggi di fiction da *Per sempre nel mio cuore* (1946), il remake di *Victoria Bridge* dell'americano Mervyn Leroy – momento in cui si è fatto le ossa in sala di montaggio – fino a *Un cittadino egiziano* nel 1991, Abou Seif non ha avuto tregua nel restare all'ascolto del popolino e di raccontare la sua realtà nei suoi sogni e certezze, nei suoi dubbi e lacerazioni. La stragrande maggioranza dei personaggi – principali e secondari – dei film di questo regista, i loro corpi, i loro fatti e gesti, gli spazi dove evolvono, si inscrivono in un'appartenenza profondamente nazionale.

Nella sua monografia *Salah Abou Seif, artista del popolo*, il critico Saad al-Din Tawfiq scriveva che questo regista è un "ibn al-balad" letteralmente, "figlio del paese", e di colui che vi vive, il regista amava tale definizione e ne andava fiero. Altrove, il critico libanese Ibrahim Al Ariss si è permesso di metterlo sullo stesso piano della "Coca Cola" per quel che riguarda la formazione di generazioni di cineasti egiziani e arabi. Definendo questo "figlio del paese", Ahmad Amin scriveva: "è colui che usa generalmente il gioco di parole (nukta) la metonimia, la perifrasi e conosce le regole della logica. Si dice anche colui che possiede un buon gusto. La maggioranza degli Egiziani credono che il Cairo sia la più elegante



that it is the font of life (Umm al-Dunya), it is also the font of good taste (Umm al-Duq). From their proverbs: good taste has never left Cairo (al-Diq lam Yakhruj min misr) and because of this, Misr (Egypt) is synonymous with Cairo.

Out of all the films made, only 4 or 5 are totally and utterly based outside of Cairo. All the rest are either in, or moving towards, the capital. Also in this tension, the movement is always towards Cairo and rarely away from her. For his birth (in the Bulaq district), for his development and practical experience of cinema, we can affirm that Abou Seif is the film maker most adept for this city. The geographer Jamal Hamdan has dedicated many beautiful pages in his monumental work on the personality of Egypt (*Chakhciyyat Misr*), to Cairo. Notably he wrote “the region of Cairo is the neck of the bottle, the neck of Egypt”. From an architectural point of view Cairo is a natural centre of gravity, from a mechanical point of view it is the point of convergence that attracts the two resistant forces of North and South towards itself, from the organic point of view it is the regulator between the two levels of Egypt. That is, when considered on a structural level. But the content of his films does alter with the movement towards centralisation. His location (Cairo) couldn't also be the centre between North and South, but it is perfectly in the centre with regards to active demographic weight (...). So the density and the distribution of Egypt's inhabitants make Cairo the natural apex, and the point of connection for immigrants coming from the extreme North of the Delta, and the extreme South of the High Egypt. The profile of the density of this group of valleys is comparable to a pyramid at whose summit is Cairo. In reality a circumference of 75km is comparable to having Cairo at the centre, joining a quarter of the whole population of the country in an 1/8th of the territory (...). This means that it is in Cairo that the weight of humanity from the valley is gathered, and it is in Cairo that you find the nucleus

delle città. Dato che è fonte di vita (Umm al-Dunya), è anche fonte di buon gusto (Umm al-Duq). Dei loro proverbi: il buon gusto non ha mai lasciato il Cairo (al-Duq lam Yakhruj min misr) e Misr (Egitto) è per essi sinonimo del Cairo”.

Tra tutti i film realizzati, soltanto quattro o cinque si svolgono totalmente e integralmente fuori del Cairo. Tutto il resto o vi è inserito o tende verso la capitale. Anche in questa tensione, il movimento è verso il Cairo e raramente a partire da essa. Per la sua nascita (quartiere di Bulaq), per la sua formazione e la sua pratica del cinema, possiamo affermare che Abou Seif è il cineasta adatto a questa città. A questa città, il geografo Jamal Hamdan ha dedicato pagine molto belle nella sua monumentale opera sulla personalità dell’Egitto (Chakhciyyat Misr). In particolare, scriveva: “La regione del Cairo è il collo della bottiglia, il collo dell’Egitto. Da un punto di vista architettonico, è il centro di gravità del peso naturale, da un punto di vista meccanico, è il punto di convergenza che attira verso di sé i due assi della forza e della resistenza del Nord e del Sud, da un punto di vista organico, essa è il regolatore tra i due piani dell’Egitto. Ciò a livello strutturale. Ma il contenuto non differisce nella sua tensione verso la centralizzazione. La sua ubicazione (Il Cairo) può anche non essere al centro tra il Nord e il Sud, ma è perfettamente nel mezzo per quel che concerne il peso demografico attivo (...) Così il tipo di densità e la distribuzione degli abitanti in Egitto fanno del Cairo l’apice naturale e il punto di raccordo di un’emigrazione proveniente dall’estremo Nord del Delta e dall’estremo Sud dell’Alto Egitto. Il profilo della densità nell’insieme della vallata è comparabile ad una piramide la cui sommità è Il Cairo. In realtà, una circonferenza di 75 km di diametro e che ha come centro il Cairo, riunisce il quarto di tutta la popolazione del paese sull’ottavo del suo territorio (...) Questo vuol dire che è lì che si localizza il peso umano della valle ed è lì che esiste il nucleo dello Stato. (...) Non esageriamo per nulla

of the State (...). It would be no exaggeration to say that the history of Egypt could be expressed as the history of her capital. The capital cannot exercise her dominion without revealing irregular social phenomena, both at the level of human behaviour and at the level of the community where relationships become feudal and bureaucratic. Partly because of this fact, the “ibn al-balad” is known for his attachment to the country, to its ground and every ‘disturbance’ occurring in fundamental crisis moments; such as the disappearance of a controlling element (disappearance of a father) or the occurrence of a natural calamity (war, drought, unemployment etc). These occurrences sound like a funeral bell, and put Abou Seif’s characters face to face with the destinies that divide them between their responsibilities, and the fatality that flows into their ever more deviant behaviour, rarely bringing about a reconciliation.

The films of Abou Seif that constitute the greatest works of Egyptian cinema are the same that explore these ‘disturbances’. If we think about the passing of Hasan from Bulaq to Zamalek in the *Teacher Hasan*, Haridi’s gift of a possession of Abou Zayd to his adversary, then to his ally in *The Bully*, to Mahjoub in *Cairo 1930*, to Hasanayn before and after his entrance to military school in *A Dead Man Amongst the Living*, to Mounjid in *The trial 1968*, to Ahmad in *Baths of Malatili* or the fatal friendship of the gravedigger in *The Watercarrier is Dead*, etc. All the characters who are linked to Abou Seif are those who bear the stigma of social injustice, who revolt, they succeed or they fail – generally they fail... In short, in these works, we have sketches of characters who fall, that are never short of tenderness, but in their losses we read the signs of their torment as they navigate experiences well out of their usual range.

Taking a global vision, the realism of Abou Seif isn’t really the ‘objective’ transposition of reality to the screen, inherent in the concept of a documentary. The inclusion of documentary information to the dramatic elements forming the body of the

dicendo che la storia dell'Egitto è o può essere la storia della sua capitale”.

Questo dominio della capitale non può esercitarsi senza rivelare fenomeni sociali di sregolatezza sia a livello del comportamento umano, sia a livello comunitario in cui i rapporti diventano “feudali e burocratici”. Di questo fatto, per questo “ibn al-balad” conosciuto per il suo attaccamento al paese, alle sue terre, ad ogni “perturbazione” sopraggiunto in momenti di crisi fondamentale come la scomparsa di un elemento regolatore (scomparsa o morte del padre) o le calamità (guerra, siccità, disoccupazione etc) suona come un rintocco funebre e mette i personaggi di fronte al loro destino che si dividono responsabilità e fatalità per sfociare su un comportamento deviante e raramente verso una conciliazione.

I film di Abou Seif che costituiscono le opere maestre del cinema egiziano sono gli stessi che si preoccupano di queste “perturbazioni”. Pensiamo al passaggio di Hasan da Bulaq a Zamalek nel *Maestro Hasan*, quello di Haridi da commesso di Abou Zayd al suo avversario, poi al suo alleato ne *Il picchiatore*, a Mahjoub in *Il Cairo 1930*, a Hasanayn prima e dopo il suo ingresso nella scuola militare in *L'inizio e la fine*, a Mounjid in *Processo 1968*, a Ahmad in *I bagni di Malatili* o all'amicizia fatale del becchino in *Il venditore d'acqua è morto*, etc. Tutti i personaggi ai quali è legato Abou Seif sono quelli che portano le stigmate dell'ingiustizia sociale, si rivoltano, riescono o falliscono – generalmente, falliscono... In breve, in quest'opera, abbiamo una pleiade di ritratti all'acquaforte che, nella loro caduta, non mancano di tenerezza ma nella perdita segnano la loro via crucis di un'esperienza fuori dal territorio.

In una visione globale, il realismo di Abou Seif non è la trasposizione “oggettiva” del reale quale il documentario concepisce. L'inclusione di informazioni documentarie agli elementi drammaturgici nel corso degli eventi, l'intervento della sensibilità dell'autore – generalmente con la collaborazione di Nagib Mahfuz,

film, demonstrates the intervention of the various author's sensitivities. Abou Seif often collaborated with Naguib Mahfuz, Ali Al-Zurqani, A. Youssef Ghurab, Salah Ezzeddine, Wafiya Khairi, Saad Eddine Wahba, Mohsen Zaid, Lenine al-Ramly for screenplays, and Bayram Ettounissy, Sayyid Bidir, Youssef Idriss, Lotfi al Khouly and others for dialogues, Wafiqua Abou Jabal and Emile Bahry for the editing – together they made these films which are critical works about life and its transformation at the moment of a fall from grace... The realism policy proceeds from the collection and inventory of social indicators (such as family situation, work, relationships with parents and friends and so on) and any influences that effect these variables, which can be of the same nature but different in effect or final result. The important thing when faced with a political tale seeking to recreate the “semblance of life” is not to ask oneself if these indicators are effective, but to say as George Lukas underlined so well “ this constitutes the sum total of reality”... This realism of the fallen, that reached its apex with *The Youth of a Woman*, *The Bully*, *The trial 1968*, *A Dead Man Amongst the Living*, *Cairo 1930* or *The Watercarrier is Dead*, doesn't only aim to exercise a mimetic power or to identify a genre. It aims also to educate the audience, through a utilitarian conception of entertainment.

The films of Abou Seif are concentrated on the disturbance caused by the effects of moving from one environment to another, from one class to another, within the area of Cairo. Apart from four of five films that take place outside of this area, the rest of the productions – also those adapted from the novels and stories of d'Ihsan Abd-el-Quddus – start from the point of this transition from one social environment to another:

1<sup>st</sup>. From the countryside to the city (*The Youth of a Woman*, *The Bully*, *Baths of Malatili*, etc.)

2<sup>nd</sup>. From one quarter of the city to another (*The Teacher Hasan*, *There's No Time for Love*, *A Dead Man Amongst the Living*, *Cairo 1930*, *The trial 1968*, etc.)

Ali Al-Zurqâni, Youssef Ghurab, Salah Ezzeddine, Wafiya Khairi, Saad Eddine Wahba, Mohsen Zaid, Lenine al-Ramly per le sceneggiature e Bayram Ettounissy, Sayyid Bidir, Youssef Idriss, Lotfi al-Khouly e di altri per i dialoghi, Wafiqa Abou Jabal, Emile Bahry per il montaggio – fanno di questi film delle opere critiche che interpretano la vita e le sue trasformazioni al momento della caduta. Questa politica procede dalla raccolta e l’inventario degli indicatori sociali (appartenenza della famiglia, lavoro, relazioni coi genitori e i vicini, etc) e secondo ciascun caso fatto intervenire delle variabili, sempre della stessa natura ma diverse nei loro effetti e fini considerati. L’importante davanti ad una tale politica di ricreazione della “parvenza di vita” che piace ad André Bazin non è domandarsi se questi indicatori siano effettivi ma dire come sottolinea George Lukas “questo costituisce il tutto della realtà effettiva”...Questo realismo della caduta, che ha raggiunto il suo apice ne *La giovinezza di una donna*, *Il picchiatore*, *Il processo 1968*, *L’inizio e la fine*, *Il Cairo 1930* o *Il portatore d’acqua è morto* non mira unicamente all’insediamento di un potere mimetico e di identificazione. Mira anche all’educazione del collettivo degli spettatori grazie ad una concezione “utilitaria” del divertimento.

I film di Abou Seif sono centrati su questa perturbazione, sugli effetti degli spostamenti da un ambiente ad un altro, da una classe ad un’altra all’interno del territorio cairota. Tranne tre o quattro film che si svolgono fuori da questo ambito, il resto delle regie – anche quelle adattate da romanzi o racconti d’Ihsan Abd-el-Quddus – prende piede a partire da questa transizione da un ambito sociale ad un altro:

1° Dalla campagna alla città (*La giovinezza di una donna*, *Il picchiatore*, *I bagni di Malatili*, etc.)

2° Da un quartiere ad un altro (*Il maestro Hasan*, *Non c’è tempo per l’amore*, *L’inizio e la fine*, *Il Cairo 1930*, *Il processo 1968*, etc.)

Con la problematica della transizione, rispondendo ad un forte

With the problems of transition, responding to a strong feeling of social mobility rooted in the lower classes from built-up-areas, Abou Seif brought to light the disturbing elements which separate the adventurous traces of the 'deviant' elements of society. The transition appears to be a change like the transformation which comes about with strong insecurity, not just within one's living space but within the hierarchical spaces of society. The person who will be judged the conduit of the 'new coming' goes through many comparisons, such as those taken by Hasan when faced with Chalata, Haridi when confronted by Durriyya Hanim, Mahjub during his moral crises, Hasanayn with his military school companions etc. This insecurity results, in films, from the strong degree of instability against which the base community is incapable of fighting – sometimes it is he himself (the conduit) who feeds it: the mother-in-law (*Teacher Hasan*), Nefisa Hasan (*A Dead Man Amongst the Living*), the parents of Ihsan (*Cairo 1930*)... The lacerations resulting from the inability of a character to wholly take part in one or another of the two worlds on offer, constitutes a principle point of mortal circumnavigation for the problematic characters. J. Duvignaud reiterates the thoughts of George Lukas, when he affirms that, "the tragic hero dies the subject of God's scrutiny, unable to compromise with the world, he ultimately condemns himself". In reality this hero doesn't kill himself, he doesn't condemn himself but is assassinated, condemned by others. Situated right from the start as someone who doesn't understand, someone who wants to stand up for 'freedom of choice', this hero fights to affirm his independence, his individuality. That is, choice and individuality as perceived by the will of the social group that spawned him, and wielded as if the choice gives him a powerful form of energy. And any member of that group who exhibits vain ambition to revolt against him, is excluded. Amongst the moral citizens of Cairo, place of social instability that affirms individual values and the peasant morality – represented by parents, by the family, the neighbourhood

sentimento di mobilità sociale radicata nelle classi inferiori degli agglomerati urbani, Abou Seif mette in evidenza l'elemento perturbatore a partire dal quale tratterà l'avventura dell'elemento "deviante". Questa transizione appare come un cambiamento vicino alla mutazione accompagnata da una forte insicurezza, non soltanto nello spazio vitale ma anche nella gerarchia sociale. È grazie ad essa che sarà giudicata la condotta del "nuovo venuto" e ciò attraverso confronti (condotta di Hasan davanti a Chalata. Haridi di fronte a Durriyya Hanim, Mahjub durante le sue crisi morali, Hasanayn con i suoi compagni della scuola militare, etc). Questa insicurezza è dovuta, nei film, ad un forte grado di instabilità contro cui la comunità di base è incapace di lottare, talvolta è essa stessa ad alimentarla: suocera (*Maestro Hasan*), Nefisa Hasan (*L'inizio e la fine*), i genitori di Ihsan (*Il Cairo 1930*)...La lacerazione risultante dalla non appartenenza "totale" all'uno o all'altro dei due mondi costituisce il punto nodale del periplo mortale dei personaggi problematici. J. Duvignaud riporta questo pensiero di G. Lukacs affermando che "l'eroe tragico muore di ciò che sottoposto allo sguardo di Dio, non può ammettere compromessi col mondo e si autocondanna". In realtà questo eroe non si dà la morte, non si condanna ma è assassinato, condannato. Situato sin dall'inizio come un incompreso che vuole affermare la propria "libertà di scelta", questo eroe lotta per affermare la propria indipendenza, affermare la propria individualità, scelta e individualità percepite dal gruppo sociale originario come parte integrata del proprio volere, come fosse la sola propria energia. E ciascun membro che manifesta velleità di rivolta ne è escluso. Tra la morale cittadina del Cairo, luogo di instabilità sociale che afferma valori individuali e la morale contadina – rappresentata dai genitori, dalla famiglia, dai vicini del quartiere – che afferma i valori collettivi e un destino comunitario, si colloca la vana lotta degli eroi di Abou Seif. Questa lotta, per affermarsi, non può

affirming collective values and a common destiny – is placed the vain battle of the hero Abou Seif. This battle, to affirm himself, couldn't exist without violence, without subversion. And this subversion is the manifestation of an extraordinary *anomia*. What was Hasan doing, throwing money in the face of his woman and his mother-in-law (*Teacher Hasan*) What was Haridi doing taking money from the communal till to pay a bahawiyya (*The Bully*) Are we not faced here with subversive acts? What is the value of money in an urban environment if it is not the most simple method to gain power and self affirmation. "The extreme individuation in cases such as these do not always result from the conscious will to individual freedom, but from the need of a human being to isolate himself in the affirmation of himself. This has the opposite results from those dictated by the internal workings of society's logic." The opposition between two logical paths, between two moral paths, results in this refusal to compromise. Any character who evolves with the sense of compromise, will be characters without conflicting dimensions: Husayn (*A Dead Man Amongst the Living*), Badir (*Cairo 1930*), The Duma brothers (*The Bully*), and also in a certain measure Munjid (*The trial 1968*). These characters are lineal and they fulfil the desires of their social group, although doing so with visible coercion from within the heart of the group, and negating at a stroke their sense of self and individuality.

On the contrary, those who refuse to compromise and attempt to affirm themselves despite the opposition of the group, deviate from the path that had been laid out before them. This deviation is fed by internal and external factors, coming from within the self and from others such as family and random strangers. These strangers generally, in their affirmation of their own liberty, act as innovators directly affecting the course of events: Ali Taha (*Cairo 1930*), Fatma (*The Second Wife*). They also act as innovators retrospectively - positively affecting the solidarity of the community: Hasan (*Teacher Hasan*), Haridi (*The Bully*), Chafaat (*The Youth of*

esistere che nella violenza, nella sovversione. E questa sovversione è la manifestazione eclatante dell'anomia.

Che fa Hasan gettando il denaro in faccia alla sua donna /suocera (*Maestro Hasan*), che fa Haridi prendendo soldi dalla cassa comune per pagarsi una *bahawiyya* (*Il picchiatore*)? Non siamo forse davanti ad atti sovversivi? Qual è il valore del denaro in un ambito urbano se non il mezzo più semplice per accedere al potere e affermare il proprio io. "L'individuazione estrema di un caso non risulta dalla volontà cosciente di essere un individuo, ma il fatto per un essere umano di isolarsi nell'affermazione di sé risulta al contrario dall'affrontarsi di due logiche, interne alla società".

L'opposizione tra due logiche, tra due morali, risulta da questo rifiuto del compromesso. Tutti coloro che evolveranno nel senso del compromesso sono personaggi senza dimensioni conflittuali: Husayn (*L'inizio e la fine*), Badir (*Il Cairo 1930*), fratelli Duma (*Il picchiatore*), e anche in una certa misura Munjid (*Il processo 1968*). Questi personaggi sono lineari e se esaudiscono i desideri del loro gruppo sociale, lo fanno in una coerenza visibile, in seno al gruppo e d'un tratto nella negazione del loro io e della loro individualità.

Al contrario, quelli che, rifiutano il compromesso e tentano di affermarsi nell'opposizione al gruppo, deviano dal cammino che è stato loro tracciato. Questa deviazione si alimenta di più fattori interni ed esterni, provenendo da sé e dagli altri (famiglia e estranei). Questi estranei al compromesso sono generalmente, nella loro affermazione della propria libertà, sia degli innovatori effettivi aventi un effetto diretto sul corso degli eventi: Ali Taha (*Il Cairo 1930*), Fatma (*La seconda moglie*), sia innovatori retrospettivi aventi incidenze positive sulla solidarietà comunitaria. Hasan (*Maestro Hasan*), Haridi (*Il picchiatore*), Chafaat (*La giovinezza di una donna*), Mahjub-Ihsan-Salim (*Il Cairo 1930*), Hassan-Nafissa-Hasayn (*L'inizio e la fine*), Abd al-Sabour (*Il mostro*).

Se questi eroi sono innovatori, è perché la strategia della loro

*a Woman*), Mahjub-Ihsan-Salim (*Cairo 1930*), Hassan-Nafissa-Hasayn (*A Dead Man Amongst the Living*), Abd al-Sabour (*The Monster*).

If these heroes are innovators, it is because the strategy of their evolution doesn't come from their social base. It is generated from their life experiences, from their analyses of the elements of their world (Ali Taha/Fatma) or from their insane desire to spontaneously self-affirm. In all cases they possess a clear vision of the composition of the group and of their future prospects within it. And in all cases the innovation aims at the dissolution of the current model, and of the life which provides for the conservation and reproduction of the current composition of the group. This was the programme of Ali Taha, the strategy of Fatma, the will to power of Hasanayn, the insane desire for enrichment of Mahjub, etc. The wellspring of this tragedy and its point of departure is the 'journey', the 'change' and the fatal transition. It is the transition realised by Abou Seif, who dwells on the preparation for deviation, which is the central element in his tragic storytelling. In an Egyptian and Muslim environment where belief in fatalism is widespread and powerful, turning to the supreme force is a fundamental blow to the structural meanings given by the director. The permanent conflict between freedom of choice and an absolute power, terrestrial or spiritual, is the general environment in which Egyptian tragic discourse evolves. Like an unruly happening – which Durkheim describes as “an effect of irregularity”, where a slow or sudden change in the system and values of a social organisation is necessitated – the inseparable effect on the structure leads to an explosion, and the hero will involve himself in these problems in two different ways. To begin with he will subvert the collective moral order, and then he will subvert our expectations.

This is generally outside of the scope of the film, except in relation to Ali Taha (*Cairo 1930*), Fatma (*The Second Wife*) and Ahmad (*Baths of Malatili*). It is outside the scope of the film

evoluzione non proviene dalla loro base sociale. Essa è generata dalla loro esperienza di vita, dalla loro analisi degli elementi del loro mondo (Ali Taha/Fatma) o dalla loro folle volontà di affermazione agendo spontaneamente. In entrambi i casi, possiedono una visione chiara della composizione del gruppo e del suo avvenire e in entrambi i casi, l'innovazione mira alla dissoluzione dei modelli di produzione e di vita che provvedono alla conservazione della composizione del gruppo e alla sua riproduzione: programma di Ali Taha, strategia di Fatma, volontà di potenza di Hasanayn, follia di arricchirsi di Mahjub, etc. Resta il fatto che la sorgente di questa tragedia e il suo punto di partenza è il “passaggio”, il “cambiamento” e la transizione mortale. La transizione realizzata, Abou Seif si soffermerà a preparare la deviazione, elemento centrale del discorso tragico.

In un ambito egiziano e musulmano in cui la coscienza fatalista è grande, il ricorso alle forze supreme è un tratto fondamentale nella struttura significativa del regista. Il conflitto permanente tra la libera scelta e ogni potere assoluto, terrestre o spirituale, è l'ambito generale nel quale evolve il discorso tragico egiziano.

Tuttavia come l'avvenimento anomico – che Durkheim spiega come un “effetto di sregolatezza” dovuto ad un cambiamento nel sistema d'organizzazione sociale, dei valori e della mutazione lenta o improvvisa – è un avvenimento inseparabile della struttura nella quale esplode, questo intervento dell'eroe problematico si fa in due tempi. Dapprima attraverso la sovversione della morale collettiva, in seguito attraverso l'anticipazione.

Questa è generalmente fuori dal film, tranne per quanto riguarda Ali Taha (*Il Cairo 1930*) e Fatma (*La seconda moglie*) così come Ahmad (*I bagni di Malatili*). È fuori dal film, poiché mira al risultato da raggiungere, da sapere con maggiore coerenza e maggiore unità nel corpo sociale. Dato il numero elevato degli innovatori sovversivi nell'insieme dell'opera del cineasta, che esprimono e vivono il periplo tragico, è necessario osservare che

because the hero aims to give the result of his understanding a greater coherence and greater inclusiveness than the general body of society does. Given the elevated number of subversive innovators within the works of Abou Seif who express and live out tragic sequences of events, it is necessary to observe that there isn't a single or legitimate incomprehension about wider events, but some specific actors "appear indifferent to the survival of the community, indeed the more economically solvent among them seem to actively incite its eventual destruction...". Their indifference therefore becomes their distinguishing characteristic: Mahjub refuses to send money to his father (*Cairo 1930*), Imam will never give in his notice (*The Youth of a Woman*). Haridi just isn't interested in his sick mother any more (*The Bully*) and Hasan doesn't help with the circumcision of his son (*Teacher Hasan*)... The incomprehension (on the part of the observers) and the indifference (on the part of the tragic heroes) are the two significant manifestations of unruled deviation. Convinced of the Marxist idea which states "it isn't the conscience of man that determines his existence, rather it is his social existence which determines the extent of his conscience...". Abou Seif notices that the miserable living conditions of the lower middle classes haven't created a homogeneous and coherent conscience that can be expressed in civil Egyptian society. Eminently urbane, even if he doesn't make up one of the 33% of the Egyptian population who are lower middle class, he reaches, wrote Michel Kamel, "all the layers that a small capital possesses, a small piece of earth, a specialised formation or a level of culture (...) that permits them to live off their labours, exploiting their type of work be it financial, technical or intellectual – without needing to sell their labour and without buying the labour of others – if only in a secondary manner...". This self-sufficiency, this relative independence when compared to the other social classes, isn't suggested to be in need of 'repair' by a social movement. Situated between two opposite poles he is submissive to pressure from the popular masses and to the repression of the bourgeoisie.

essi non sono legittimati unicamente dall'incomprensione, ma, in quanto attori anomici, "appaiono come indifferenti alla sopravvivenza della comunità e, il più sovente, sembrano incitare alla sua distruzione..."

L'indifferenza diventa allora il loro segno distintivo: Mahjub rifiutando di inviare soldi a suo padre (*Il Cairo 1930*), Imam non dando mai sue notizie (*La giovinezza di una donna*). Haridi non interessandosi più della madre ammalata (*Il picchiatore*) e Hasan non assistendo alla circoncisione del figlio (*Maestro Hasan*).

L'incomprensione (da parte degli altri) e l'indifferenza (da parte degli eroi tragici) sono le due manifestazioni significative della deviazione anomica.

Convinto dell'idea marxista secondo la quale "non è la coscienza degli uomini a determinare la loro esistenza, è al contrario la loro esistenza sociale a determinare la loro coscienza..." Abou Seif constata che le condizioni di vita miserabili della piccola borghesia non hanno creato una coscienza omogenea e coerente chiaramente espressa nella società civile egiziana. Eminentemente urbana, anche se non occupa che il 33 per cento dell'insieme della popolazione egiziana, la piccola borghesia, scriveva Michel Kamel, riunisce "tutti gli strati che possiedono un piccolo capitale, un piccolo pezzo di terra, una formazione specializzata o un livello di cultura (...) che permetta loro di vivere del loro lavoro sfruttando il loro mezzo di lavoro finanziario, tecnico o intellettuale – senza avere bisogno di vendere la loro forza lavoro e senza comprare il lavoro degli altri – se non in maniera secondaria...". Questa autosufficienza, questa relazione d'indipendenza rispetto alle altre classi sociali non la mette al riparo dai movimenti sociali. Situata tra i due poli opposti, essa è sottomessa alle pressioni delle masse popolari e alla repressione della borghesia. Questa posizione a tenaglia mette a dura prova le sue capacità e la obbliga a fare una scelta. In questa situazione, appare che "se la classe operaia e il capitalismo hanno la loro teoria specifica e il loro metodo ideologico caratteristico, la piccola borghesia, data che la sua

Maintaining this strong position deeply tested his capacity and obliged him to make a choice. In this situation it appears that “if the working classes and capitalism have their specific theories and characteristic ideological methodologies, then the lower middle classes, given their intermediary position, their transitory nature and their dual characteristics, must be distinguished by their contrary, complex and eclectic aspects. They cannot adopt the ideological methodology of either of the two distinct poles of conflict – because one is conducive to the complete abolition of property and of development, while the other tends to intensify the concentration of capital and its powers and dangers – so the benefits to the lower middle classes are negated”. The oscillation of the lower middle classes between these two poles is at the heart of their drama because they will not permit political projects to be important or collect the energy necessary to realise them. This is the ambiguous nature of the lower middle classes. In any case one doesn't need to evaluate About Seif's national instincts, in spite of the aforementioned position. Bringing together the points at which one can devaluate the current social stratification, the battle between old and new, between tradition and modernity, between the maintenance of colonialism and the war for the liberation of Egypt, in brief between the cultural expression which serves him and that which serves his country, goes on within his breast... From this point we have his strongly pessimistic vision of the world, his resumption of fatalistic beliefs, his belief in God and the horror of arbitrary liberty. The pessimism visible in the films of Abou Seif, is not excessive. It is a result of the position of this class on the debate between social classes. Oscillating between individualism, elitism and idealism, this class cannot breathe, or aspire to the coherence and unity promoted by the National Identity Card and the different nationalisation promotions. Within Egyptian society the lower middle classes “are the most atomised and least united of the average bourgeois... it is the class that has suffered the most oppression from the feudal-capitalist regime from one angle, and

posizione intermedia, la sua natura transitoria e la sua dualità caratteriale, si distingue al contrario per il suo aspetto eclettico complesso. Essa non può adottare il metodo ideologico di nessuno dei due poli del conflitto poiché uno conduce alla completa abolizione della proprietà e dello sfruttamento, mentre l'altro tende ad intensificare la concentrazione del capitale e del suo potere e minaccia dunque di far sparire la piccola borghesia mirando a negarle i propri beni". L'oscillazione della piccola borghesia tra questi due poli è il centro del suo dramma perché non le permette di essere importante e di raccogliere l'energia e i mezzi necessari alla realizzazione del suo progetto politico. Tale è la natura ambigua di questa piccola borghesia.

In ogni caso non bisogna sottovalutare il suo istinto nazionale malgrado questa posizione intercalare. Raggruppando il punto in cui si crea una sfaldatura della stratificazione sociale, è nel suo seno che si svolge la lotta tra l'antico e il nuovo, tra l'autentico e il moderno, tra il mantenimento del colonialismo e la lotta per la liberazione dell'Egitto, in breve tra l'espressione culturale al servizio di se stessi e quella al servizio della società...Da qui il carattere fortemente pessimista della sua visione del mondo, il ripiegamento nella fatalità, la credenza in Dio e l'orrore del libero arbitrio.

Questo pessimismo, visibilmente rintracciabile nei film di Abou Seif non è eccessivo. Esso è il risultato della posizione di questa classe all'interno della dialettica delle classi sociali. Oscillante tra l'individualismo, l'elitarismo e l'idealismo, questa classe non poteva respirare e aspirare a questa coerenza e unità che con la promulgazione della Carta Nazionale e le differenti nazionalizzazioni.

Nell'insieme sociale egiziano, la piccola borghesia "è più atomizzata e meno unita della borghesia media...È la classe che ha più sofferto dell'oppressione del regime feudale-capitalista da una parte e dal colonialismo dall'altra. La coscienza che questa classe abbia delle proprie condizioni sociali rispetto a quella dei feudali/capitalisti è

from colonialism from the other. The conscience this class has of the reality of social conditions in relation to the feudal-capitalist regime, is a clear sense the measure of their own existence as a social class grouping, of 'low middle class'. What has developed in them is a sense of revolution against the existing system. Many generations of young revolutionaries have risen from this battle training ground, to form the vanguard of the army and of the administration of the State". In these conditions, to what extent do the cinemagraphic works of Abou Seif express the situation? He expresses not only the open battle against regression into the past, but translates this into an artistic form. But this attachment to the expression of the collective consciousness is not of the same nature in his various films, he doesn't express these things through the same technical procedures nor in relation to the same socio-economic groupings. If the works that were made from 1946 to 1950 are connected by the stiff structure of post-war Egyptian cinema and not aimed at confirming the capacity of the director to create "a style" and become "a director", the films that followed certainly are focused on the atomisation of the lower middle classes and express the director's social and political project. These films, including those works completed between 1950 and 1956, articulate his general ideas about "the impossibility of betraying the class".

In these films, the multiplicity of human experience is not ambiguous, but offers us a balance between the subjective and the objective. Coming from the means, and expressing the phenomenon of unruliness in urban society, these experiences are expressed in the walks of Hasan (*Teacher Hasan*), the initiation of Imam (*The Youth of a Woman*) and the individuation of Haridi (*The Bully*) ... they are all in search of a "subject" (in the sense of George Lukas) capable of reflecting the reasons for their deviation. Excepting *Your Day Will Come*, the Egyptionisation of *Teresa Raquin* by Zola, the five other feature films dwell on the exploration of this subject and really manage to bring it out. Through the flight of Hasan (*Teacher Hasan*), the adventures of

una coscienza chiara nella misura in cui questa piccola borghesia è nel suo insieme una classe cittadina. Ciò ha sviluppato in sé un senso rivoluzionario contro i regimi esistenti. Di questa opera di lotta, numerose generazioni di giovani rivoluzionari sono cresciute e hanno formato i quadri avanguardisti nell'esercito e nelle amministrazioni dello Stato". In queste condizioni, in quale misura l'opera cinematografica di Abou Seif esprime questa situazione. Essa esprime sia la lotta aperta contro questa regressione, sia la sua traduzione in forme artistiche. Ma questo attaccamento all'espressione di una coscienza collettiva non è della stessa natura nei diversi film, non si esprime con gli stessi procedimenti filmici e non riguarda lo stesso livello sociale. Se le opere che vanno dal 1946 al 1950 si collocano nella struttura anchilosante del cinema egiziano del dopoguerra e non mirano che alla conferma della capacità del regista di crearsi "uno stile" e divenire "un autore", i film che seguono si focalizzeranno sull'atomizzazione della piccola borghesia e esprimeranno il suo progetto sociale e politico. Questi film, comprendenti le opere realizzate tra il 1950 ed il 1956, si articolano sull'idea generale dell'"impossibile tradimento di classe". In questi film, le molteplici esperienze umane non sono ambigue ma assicurano una taaduliyya (bilanciamento) tra il soggettivo e l'oggettivo. Essendo il mezzo e la manifestazione di fenomeni anomici nella società urbana, queste esperienze del passaggio di Hasan (*Maestro Hasan*), l'iniziazione di Imam (*La giovinezza di una donna*) e l'individuazione di Haridi (*Il picchiatore*)...sono tutte alla ricerca di un "soggetto" (*nel senso di Lukacs*) capace di riflettere i motivi della deviazione.

Tranne *Verrà il tuo giorno*, egizianizzazione di *Teresa Raquin* di Zola, i cinque altri lungometraggi si soffermano a mostrare questo soggetto che non riesce mai a realizzarsi, a materializzarsi.

Attraverso la fuga di Hasan (*Maestro Hasan*), le avventure di Raya e Sakina, la follia omicida di Abd al-Sabour (*Il mostro*), l'attrazione esercitata da Chafaat su Imam (*La sanguisuga*) o il percorso

Raya and Sakina, the insane murder of Abd al-Sabour (*The Monster*), the attractions worked by Chafaat on Imam (*The Youth of a Woman*) or the rise and fall of Haridi (*The Bully*), we always have, expressed ever more clearly and plainly, the problem of “individual rite-of-passage” from one environment to another, which brings about the protagonist’s downfall. The objective which is clearly aimed at in these films is the return of the black sheep, who is disappointed once it gains its freedom. In these five films, the general impression is pessimistic and the dominant idea is that of failure. But even if only for marketing reasons, the director has tended to re-establish order towards a happy ending. This does not lessen the essential features of the attempt to dislocate the societal body, attempts of differing ability and efficiency but similar in nature, in the sense that the people elected to deviate generally have similar plans, and take the same path along of the road of dissatisfaction, towards healing, then eventual death. Such a permanence of failure is implicit in order to reach the endings Abou Seif desires: the cohesion and the social solidarity such as is present in the family, the community of a village and the alliances between different representatives of two social classes. Contrarily, the other film *The Bully* offers the *anomia* and the subversion of a richly affirmed vision reached via the multiplicity of elements which are not concerned with a new ordering of the rules, an alternative system, but an order and a system where orders and systems do not even exist. And in the final scenes of this film when we look into the future, the deviation of Haridi takes on the aspect of a positive innovation, while in the main body of the film it appears potentially negative. He is subversive to the death. The films that follow take *The Bully* as a point of departure and take it in different directions: One of the prime causes of *anomia* is the character’s predisposition towards deviation when they do not find the answer to their desires in the natural order of things. They do not find the situation favourable, much less the objects that can help them towards a positive result. Outside of the evaluation of

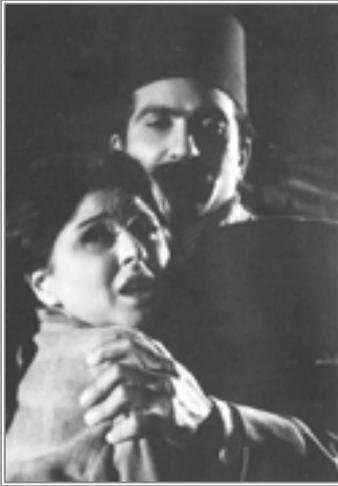
ascendente/discendente di Haridi (*Il picchiatore*), abbiamo sempre, e espresso di volta in volta con maggiore chiarezza e finezza, la problematica del “passaggio individuale” da un ambiente ad un altro così come dal suo fallimento. L’obiettivo cui mirano chiaramente queste opere è il ritorno della pecora nera delusa fuori dall’ambiente naturale.

In questi cinque film, l’impressione generale è pessimista e l’idea dominante è quella dell’insuccesso. Anche se per condizioni di mercato, il regista ha tenuto al ristabilimento dell’ordine e dell’happy end, ciò non di meno resta il tratto essenziale dei tentativi di dislocazione del corpo sociale, tentativi differenti per grado ed efficacia ma somiglianti in natura, nel senso in cui l’itinerario del personaggio eletto alla deviazione intraprende lo stesso cammino andando dall’insoddisfazione alla rivolta poi al recupero e alla scomparsa. Tale permanenza del fallimento riguarda implicitamente il fine che Abou Seif vuole raggiungere: la coesione e la solidarietà sociale così come sono realizzate attraverso le famiglie, la comunità del villaggio e le alleanze tra differenti rappresentanti di due classi sociali. Contrariamente agli altri film *Il picchiatore* offre dell’anomia e della sovversione una visione ricca affermando attraverso i suoi molteplici elementi che non si tratta di un contrordine, un contro sistema, ma di un ordine e un sistema laddove non esiste né ordine, né sistema. È nella sua apertura finale che questo film anticipa sul presente e la deviazione di Haridi prenderà l’aspetto di una innovazione positiva mentre nella sua essenza, è potenzialmente negativa. Sovversione fino alla morte. I film che seguono prendono *Il picchiatore* come modello di partenza e poggiandolo sui due seguenti punti:

1. Una delle prime cause dell’anomia è che il predisposto alla deviazione non trova nel proprio ambito naturale una risposta ai propri desideri. Non trova né la situazione capace di favorire l’appagamento dei suoi desideri, tantomeno l’oggetto che ha a disposizione risposte positive. Al di fuori della valutazione della

the legitimacy of their desires, of their nature, of the whys and wherefores of how these manifest themselves, it can already be seen that these desires are infinite. This infinity is vague and almost ontological in Hasanaya (*A Dead Man Amongst the Living*), multiple but precise in Mahjub (*Cairo 1930*), brief, pared down and deeply rooted in Ahmad (*Baths of Malatili*). This infinity appears as it does because they don't face the "emptiness" or the absence of a sound financial base. Poverty is present in all the cases, as is the absence of a centre of power – the father is dead in *A Dead Man Amongst the Living*, he is ill in *Cairo 1930* and in *Baths of Malatili* the father is retired and incapable. This instability brings about the transition from one environment to another – from an apartment to the subsoil then to Heliopolis in the first, from inside the country towards the capital and from individual power to a social existence in the other two. This absence provokes the beginning of the move towards deviation, with partial, fragmentary and individual acts. These acts seem designed to bring about the reconstitution of the character's full strength, but they tend towards selfish acts that refuse to be divided. *Anomia* results, writes J. Duvignaud, from the point of statistical allocation and availability of this infinity of desires to a personality that has become, for whatever individual reason, damaged". In this way the move towards greater individuality results in their realising totality, without division. Unlike Hasan or Iman, Hasanayn doesn't find an answer from within the middle classes (the daughter of Yusri Bey asks the mother), Mahjub will marry Ihsan only to have the favours of the Ministry, who won't even deign to attend to him as he speaks (the scene with the Minister) and the meeting between Ahmad and the painter brings out the huge inroads our hero must make to be accepted by other people. So Hasanayn suffers insults – he is still proud – Mahjub turns his anger towards Ihsan, and Ahmad writes to his mother: "Cairo has closed all her doors to me...". In these three works we are no longer at the point of compromise, but at the completion of the deviation in the sense illustrated by Haridi

legittimità dei suoi desideri, della loro natura, del perché e del come della loro manifestazione, è già per rimarcare che questi desideri sono infiniti. Questa infinità è vaga e quasi ontologica in Hasanayn (*L'inizio e la fine*), multipla ma precisa in Mahjub (*Il Cairo 1930*), breve, netta e profonda in Ahmad (*I bagni di Malatili*). Questa infinità appare come tale perché non incontra che il “vuoto” o l'assenza di una base finanziaria (povertà nella totalità dei casi, assenza di un centro di potere – morte del padre in *L'inizio e la fine*, malattia del padre in *Il Cairo 1930*, pensione e incapacità del padre in *I bagni di Malatili* – instabilità dovuta ad un trasferimento da un ambiente ad un altro – da un appartamento al sottosuolo poi a Heliopolis nel primo, dall'interno verso la capitale e dalla facoltà alla vita sociale negli altri due. Questa assenza provoca nel votato alla deviazione atti parziali, individuali, frammentari. Questi atti sembrano volere raggiungere la ricostituzione di un potere interno ma di cui l'azione è sempre riportata al proprio io e che rifiuta ogni divisione. “L' anomia risulterebbe, scriveva J. Duvignaud, dal punto dell'imputazione statisticamente reperibile di questa infinità di desideri su una personalità divenuta per tale motivo individuale e ferita”. Così il movimento di individuazione fa risaltare la sua totalità senza spartizione. Contrariamente a Hasan o a Imam, Hasanayn non troverà risposte nella classe borghese (chiede in moglie la figlia di Yusri Bey), Mahjub sposerà Ihsan soltanto per avere i favori del Ministro, il quale non si degnava di parlargli con attenzione (scena col Ministro) e l'incontro tra Ahmad e il pittore evidenzierà il cammino che dovrà compiere il nostro eroe per essere accettato dagli altri. Allora Hasanayn soffrirà dell'insulto – ha ancora dell'orgoglio – Mahjub vuoterà la sua collera su Ihsan e Ahmad scriverà a sua madre: “Il Cairo ha chiuso tutte le sue porte davanti a me...” In queste tre opere, non siamo più nel compromesso, ma nel compimento della deviazione nel senso prefigurato da Haridi e d'un tratto intravediamo il fallimento del progetto di individuazione. Questo fallimento si tradurrà in due

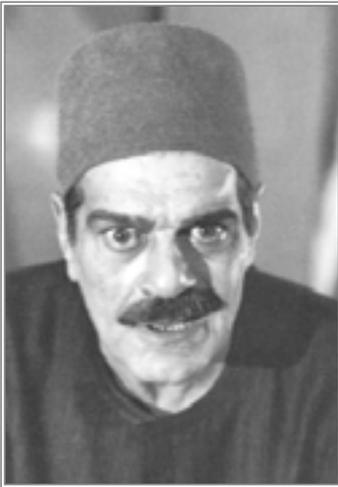


Il Cairo 1930, 1966

Cairo 1930, 1966

where we glimpsed the failure of his project to individuate himself. This failure can be translated in two ways: in suicide (Hasanayn) or in sacking (Mahjub and Ahmad). This withdrawal of fortune and this failure, comes from the absence of a solid financial base, which is the principle reason we see before our eyes. Apart from this infinity of desires, that render the person elected to deviate entirely taken up with his project of individualisation, there is also the fact that these characters – in the case of Hasayan it is a little different – become the point of convergence for the hopes and failings of other things, such as information about the community (families in the area, work, society etc)

- a) The parents of Mahjub (and those of Ihsan and Ahmad hope to), enable their children to realise what they themselves haven't been able to realise: to be employed in public administration with a fixed wage, the fount of all their joy (you see the recommendations of brother, sisters and the parents of Ahmad) they include their boys in the machinery of State in which they can use their relationships (illustrated in the pressure from the parents of Ihsan making him accept the "marriage with the Ministry", the letter of recommendation for Ahmad, the relationship between Salim and Mahjub etc.).
- b) This load which the unruly characters must bear is doubled by the effects their changes have on their base communities. These effects transform the individual problems in additional situations through which the subject transcends individual aspirations and reaches a coherence with the right tension. This search for coherence and unity is postulated as the antithesis of the unruly act. This is clearly expressed in films such as *Teacher Hasan* (by Chalata and Baiyyumi) *The Bully* (husna), *A Dead Man Amongst the Living* (Nina and Ali). Taha in *Cairo 1930*, both that towards which the characters tend or social elements that influence on the spirit of the group as in *The trial 1968* and the Muslim architecture of Cairo in *Baths of Malatili*.



Un cittadino egiziano, 1991  
*An Egyptian citizen, 1991*

modi: il suicidio (Hassanayn) o licenziamento/ ritiro (Mahjub e Ahmad). Questo ritiro e questo fallimento, provenienti dall'assenza di una solida base finanziaria, sono la ragione principale ai nostri occhi. Oltre a questa infinità di desideri che rendono l'eletto alla deviazione interamente preso dal proprio progetto d'individuazione, c'è anche il fatto che questi personaggi – il caso di Hasayan è un po' diverso – diventano il punto di convergenza delle speranze e dei fallimenti degli altri così come il punto focale in cui si concentrano le informazioni sulla comunità (famiglia quartiere, lavoro; società, etc.)

- a) I genitori di Mahjub, quelli di Ihsan così come quelli di Ahmad sperano, dai loro figli, di realizzare ciò che non hanno potuto realizzare per se stessi: avere un impiego in un'amministrazione pubblica con uno stipendio fisso, fonte di tutti i piaceri (si vedano le raccomandazioni dei fratelli, sorelle e genitori di Ahmad) sia includere i loro ragazzi in uno degli ingranaggi dello Stato in cui potranno utilizzare le relazioni (pressioni dei genitori di Ihsan per cui lei accetta il "matrimonio col Ministro", lettera di raccomandazione per Ahmad, relazione tra Salim e Mahjoub, etc.).
- b) Questa carica che i personaggi anonimi devono ricoprire è raddoppiata dagli effetti di ciò che succede alla comunità di base. Questi effetti trasformano gli individui problematici in somme situazioni attraverso le quali il soggetto transindividuale aspira a raggiungere la coerenza con le proprie tensioni. Questa ricerca di coerenza e di unità si pone come l'antinomia dell'atto anonimo. Sia che sia espressa all'interno del film con chiarezza come in *Maestro Hasan* (Chalata e Baiyyumi), *Il picchiatore* (Husna), *L'inizio e la fine* (Nina) o Ali. Taha ne *Il Cairo 1930*, sia che sia ciò verso cui tendono dei personaggi o degli elementi sociali che influiscono su di essi come lo spirito di gruppo in *Il processo 1968* e l'architettura musulmana del Cairo in *I bagni di Malatili*.

## THE PROBLEM OF BREAD

These two facts, *anomia* and deviation (in its two aspects as explored above), are expressed through a stable structure in three complementary constituents of the problem: food, sexuality and knowledge.

Abou Seif covers and researches the possibilities of physical survival. This constitutes the primary manifestation of poverty, not just the point of departure towards exile. This poverty could be the preliminary state (*Teacher Hasan, The Monster, The Bully*) or the result of an unexpected event (*A Dead Man Amongst the Living, Cairo 1930, The Second Wife, Satan's Empire*). Just under 50% of the films of Abou Seif begin with this state (the lamentations of Hasan in *Teacher Hasan*, the lentils in *A Dead Man Amongst the Living*, the falling aeroplane and the indignity of the group in *Satan's Empire*). The direct result of this is insecurity, the impossibility of tomorrow, well expressed by Nina in *A Dead Man Amongst the Living*. Generally this insecurity, born of poverty, is reinforced by the animosity present in the general environment of the character. And this animosity testifies to the uprooting of the family or of the individual to his new environment. This accentuated the sense of loss, reinforces the fragmentation and repositioning of the self (Hasan within his neighbourhood in Cairo, Haridi and Abou in Duma, Hasanayn in the Military School...). Unlike the other characters, this manifestation of poverty is not brought about by the character elected to deviate, like a fatality or an experience of a passenger, but on the contrary, as a result of two resistant forces meeting each other (the social status in *Teacher Hasan*, current politics in *Cairo 1930* and *The trial 1968* etc.).

## THE PROBLEM OF SEXUALITY

In the films of Abou Seif it is rare to find a moment dedicated to the positive role of sexuality, especially in respect to those characters for whom sexuality is central. This second issue appears always at the moment that signals the separation between the hero and his followers. It appears always when, wanting to resolve a particularly difficult problem, the hero distances himself

## LA PROBLEMATICAZIONE DEL "PANE"

Questi due fattori, anomia e deviazione ( nei suoi due aspetti, quest'ultima), si esprimono attraverso una struttura stabile in tre stadi complementari costituiti dalle problematiche: del pane, della sessualità, del sapere.

Essa ricopre la ricerca della possibilità di sopravvivenza fisica. Costituisce la manifestazione primaria della povertà, nonché il punto di partenza verso l'esilio. Questa povertà, può essere uno stato preliminare (*Maestro Hasan, Il mostro, Il picchiatore*) o il risultato di un avvenimento inatteso (*L'inizio e la fine, Il Cairo 1930, La seconda moglie, L'impero di Satana*). Quasi la maggioranza dei film di Abou Seif comincia da questo stato (lamentale di Hasan in *Maestro Hasan*, la *méluha* de *Il picchiatore*, le lenticchie di *L'inizio e la fine*, la caduta dell'aereo e l'indigenza del gruppo ne *L'impero di Satana*). Il suo risultato diretto è l'insicurezza, l'impossibilità di un domani ben espresso da Nina (*L'inizio e la fine*). Generalmente questa insicurezza, fuga nata dalla povertà, si trova rafforzata dall'animosità dell'ambiente generale. E questa animosità testimonia lo sradicamento della famiglia o dell'individuo nel suo nuovo ambiente. Ciò accentua la sensazione di perdita, rinforza la dispersione e il ripiegamento su di sé (Hasan/quartiere, Haridi/Abou, Duma, Hasanayn/Scuola Militare...). Contrariamente agli altri personaggi, questa manifestazione di povertà non è percepita dagli eletti alla deviazione come una fatalità o un fenomeno passeggero, ma al contrario, come il risultato di una forza resistente (stato sociale in *Maestro Hasan*, corrente politica in *Il Cairo 1930 e Il processo 1968*, etc.)

## LA PROBLEMATICAZIONE DELLA SESSUALITÀ

Nei film di Abou Seif sono rari i momenti in cui viene dato un ruolo positivo alla sessualità e più in particolare ai personaggi in cui questa sessualità è centrale. Questo secondo stadio appariva sempre nel momento che segna la separazione tra l'eroe e le sue retroguardie. Essa appariva sempre quando, volendo risolvere la prima problematica, l'eroe si allontana dal proprio ambiente

from the place of his origins, as if by separating himself from his family he becomes a fragile object in front of the manifestations of sexuality in general, accompanied by the promise of a change in class status. It is in this sense that the sexuality expressed is never “healthy” or liberating. Behind him one can see the outline of the temptation to distance himself from his original social class and base. And at no moment do we have this sexuality represented by a feminine element from a superior social class to the hero. It is in general brought by a “nouveau riche” or an impoverished woman. And it is in this sense that we can link the relationships that Hasanayn, Bahiyya, the daughter of Yusri, Imam, Chafacet, Hasan, Sana, Ahmed and Naima have. Faced with the absence of a class consciousness, the conscience possible is soon fused with the discreet fascination and at times the vulgarity of the “new” class (Qasim bey). If “material” hunger provides the point of departure, then “sexual” hunger is the incitement towards exile. Sexual relations don’t appear to become unifying solid relationships. And in the case of the relations of Hasan / Kawthar / the family of Hasan, Imam-Chafat / the family and fiancée of Imam, the reason Hasanaya asked Bahiyya for a hand then with the daughter of Yusri, the relationship of Naima / Ahmad / the family of Ahmad etc. We only have a single documented example in the whole body of work where sexual relations bring about a new innovative vision – in the case of Haridi and Husna. Through their romantic union our two heroes are persuaded to convince the brothers Abou Duma to join forces to beat Abou Zayd.

Born in an urban environment or assimilated into one, the characters are joined in their feelings of citizenship characterised from feelings of disquiet, to disturbance to revolution. This is a temperament that doesn’t know either quietness of spirit or external security. What is the basis for undertaking one’s battle for survival? In short it is nothing less than Destiny. As Louis Awad put it, “the spirit feels as if it is an object in the hands of God if

originario come se, separato dalla propria famiglia, diventasse un oggetto fragile davanti alle manifestazioni sessuali generalmente accompagnate da una promessa di cambiamento di classe. È in questo senso che questa sessualità non è mai “sana” e liberatrice. Dietro di essa, si profila la tentazione di un allontanamento dall’ambiente sociale di base. Ed in nessun momento abbiamo questa sessualità rappresentata da un elemento femminile di una classe superiore a quella dell’eroe. Essa è generalmente portata da una “parvenue” o da una donna decaduta. È in tal senso che dobbiamo collocare i rapporti Hasanayn /Bahiyya/figlia di Yusri, Imam / Chafacat, Hasan/Sana e Ahmed/Naima. Di fronte all’assenza di una coscienza di classe, la coscienza possibile è presto fusa nel fascino discreto e talvolta volgare della “nuova” classe (Qasim bey). Se la fame “materiale” è istigatrice della partenza, la fame “sessuale” è un incitamento all’esilio. I rapporti sessuali non sembrano diventare rapporti di solidarietà. È il caso dei rapporti Hassan/Kawthar/Famiglia di Hassan, Imam-Chafat / Famiglia e fidanzata di Imam, procedimento per cui Hasanayn ha chiesto la mano di Bahiyya poi quella della figlia di Yusri, i rapporti Naima/Ahmad/Famiglia di Ahmad etc. Non abbiamo nel corpus che ci riguarda che un solo caso in cui i rapporti sessuali e sentimentali portino una visione innovatrice. È il caso di Haridi/Husna. Attraverso la loro unione sentimentale, i nostri due eroi sono giunti a convincere i fratelli Abou Duma ad unire i loro sforzi per vincere Abou Zayd.

Nati in un ambiente urbano o assimilati da esso, i personaggi si collocano nell’ambito del temperamento cittadino caratterizzato dall’inquietudine, dalla rivolta e dalla perturbazione. È un temperamento che non conosce né la quiete dell’anima, né la sicurezza esteriore. Su cosa si basa per intraprendere la sua lotta per la sopravvivenza? Come unico riferimento, non c’è che il Destino. E come pensa Louis Awad “ quest’anima sente di essere

one is a believer, and thrown around by Destiny if one is not”. Between God and Destiny there is no difference. The responsibility for the deviation is always placed outside of the realm of humans, while the conflict that doesn’t involve the soul is all about the opposition of human responsibility and that of God-Destiny. Those who choose the path of God, become characters without tragic dimensions, such as Hussayn, one of the brothers of Abou Duma, Imam when she goes to the mosque... The others who, through their disquiet are open for bringing order to their sphere of the world, they revolt against God-Destiny to affirm their right to life. On the advice of his mother, “Wake up before he who is more powerful than you (...) wakes you up himself...”. Hasanayn replies with the refusal to continue to take the “blows to the head” life is dealing him. The finality of this revolt against the order of the world is traditionalist, even if it is manifested by individual actions sometimes with collective offence, this finality aims to bring worth to the individual, within the urban environment. And it is not the case that experience of the global consciousness of the world that one faces in exile, distances one from the traditional power of the family. The result of this distancing is the assurance of liberty of action (Hasan to Kawthar, Imam to Chafaat, Haridi to Thurayya, Nafisa on the street, Mahjub in his bachelor pad etc). This liberty is not without obstacles. Under the influence of liberty, the aforementioned characters end up in exile (the cabaret for Hasan, Hasabu Imam, Hasan in the Sabry bar, Nafisa the worker etc). This disturbed liberty will make the negative characteristics of being outside of the general field of experience, appear. This negativity is not present at the beginning but is out in the world, as concluded by the experience of A.Taha. If the characters would only halt at the second stage of their questioning one could expect clemency from those initial environment. But following through the trajectory to the vanity of “self-knowledge”, and these characters cannot avoid facing the world. And the world they have to face is much more

un oggetto tra le mani di Dio se è credente e sballottata dal Destino, se non lo è”. Tra Dio e il Destino, non c’è differenza. La responsabilità del deviante è sempre rinviata al di fuori dell’ambito umano, mentre il conflitto che l’anima non è che ciò che oppone la responsabilità umana al Dio-Destino. Quelli che scelgono il cammino di Dio, divengono personaggi senza dimensione tragica come Hussayn, uno dei fratelli di Abou Duma, Imam quando frequenta la moschea...Gli altri che, attraverso le loro inquietudini, aprono per riportare l’ordine del mondo nella loro sfera, si rivoltano contro il Dio-Destino per affermare il loro diritto alla vita. Ai consigli di sua madre. “Svegliati prima che colui che è più forte di te (...) non ti svegli...” Hasanayn risponde col rifiuto di continuare a ricevere dei “colpi sulla testa”. La finalità di questa rivolta contro l’ordine del mondo è passatista anche se si manifesta con azioni individuali talvolta con offese collettive, questa finalità mira alla valorizzazione dell’individualità, carattere proprio all’ambiente urbano. E non è un caso che l’esperienza della conoscenza globale del mondo si faccia nell’esilio, lontano dal potere tradizionale della famiglia. Da questo allontanamento, si assicura una libertà d’azione (Hassan da Kawthar, Imam da Chafaat, Haridi da Thurayya, Nafisa nella strada, Mahjub nella garçonnière, etc).

Questa libertà non è priva di ostacoli. Subisce l’influenza delle persone già segnate dall’esilio (il cabaret per Hasan, Hasabu / Imam, Hasan al caffè Sabry, Nafisa / l’operaio etc.). Questa libertà perturbata farà apparire il carattere negativo dell’esperienza fuori dal campo solidale. Questa negatività non è nel principio ma nel mondo poiché l’esperienza di A. Taha è conclusiva.

Se i personaggi si fermassero alla seconda tappa della loro indagine, si potrebbe pensare che il loro ambito di origine applichi la propria clemenza, ma compiendo la traiettoria fino alla vanità della “conoscenza di sé attraverso se stessi”, questi personaggi non possono non affrontare il mondo. E questo modo di affrontare è

excruciating than the middle ground from where they were uprooted.

Conceptualising this attitude as a challenge, the experience consists of going outside of the admissible rules of society (a typical sequence is when Nafissa is with the grocer in *A Dead Man Amongst the Living*), so one realised the equivalence between the experience of the world and the unruled revolt against God. With an agrarian mentality based on divine order, and in an urban environment based on marginality, anonymity and responsibility, the choice of the deviant is not a comfortable one. It is not a question of form but the responsibility for making something happen, not just on an individual level but on a community level too.

With the existence of choice, we are touching fundamental questions that can shatter a personality assailed by an infinity of unrealisable desires, such as to eat well, to love, to have money or to work. This shattering is the result of the absence of homogeneity between human beings and their environment, between the collective project and the individual project. The only guarantee that could possibly assure positivity in relation to the choice is to make it an expression of the collective, as Ali Taha and the group Abdou/Nabila did.

In some ways the experience knowledge gives, vanishes only in the moment in which individual experience is added to the profoundly collective, communal experience. There are not many individuals who take the road towards knowledge, they have challenged God by putting their trust in their own experience. But the privileged characteristics of their journey confirms our reading of this situation. Three of characters conducted a successful adventure: Fatma (*The Second Wife*), Ataha (*Cairo 1930*) and Abdu/Nabila (*The trial 1968*).

We have in these three “positive types” differing actions and prospects all similar in terms of their scope and their essence. Before taking a critical look at their offerings, each type deserves a “historical representation”. The efficiency of their acts is

ancora più micidiale rispetto al mezzo, in cui l'agente dell'esperienza è un essere sradicato.

Concependo questo atteggiamento come una sfida, l'esperienza consiste nell'andare oltre le norme sociali ammesse (sequenza tipo quella di Nafissa con il Droghiere in *L'inizio e la fine*), ciò realizza un'equivalenza tra l'esperienza del mondo e la rivolta anomica contro Dio. Con una mentalità agraria basata sull'ordine divino e in un ambiente urbano basato sulla marginalità, l'anonimato e la responsabilità, la scelta del deviante non è agevolata, non è una questione di forma ma impegna l'avvenire, non soltanto individuale ma, per incidenza, quello della comunità.

Con la presenza della scelta, tocchiamo una questione fondamentale, la frantumazione della personalità assalita da un'infinità di desideri irrealizzati come mangiare bene, amare, avere denaro, lavorare. Questa frantumazione è il risultato dell'assenza di omogeneità tra l'essere umano e il proprio ambiente, tra il progetto collettivo ed il progetto individuale. La sola garanzia che può assicurare una positività rispetto alla scelta, è di farsi espressione del collettivo, così come hanno fatto Ali Taha e il gruppo Abdou / Nabila.

In tal modo l'esperienza della conoscenza svanisce solo nel momento in cui essa inserisce l'esperienza individuale in un quadro collettivo profondamente comunitario. Non sono numerosi i personaggi che nell'intraprendere il percorso verso la conoscenza, hanno sfidato Dio facendo affidamento sulle proprie esperienze. Ma il carattere privilegiato dei loro percorsi conferma la nostra lettura. Tre dei personaggi hanno condotto bene la loro avventura: Fatma (*La seconda moglie*), Ataha (*Il Cairo 1930*) e Abdu / Nabila (*Il processo 1968*).

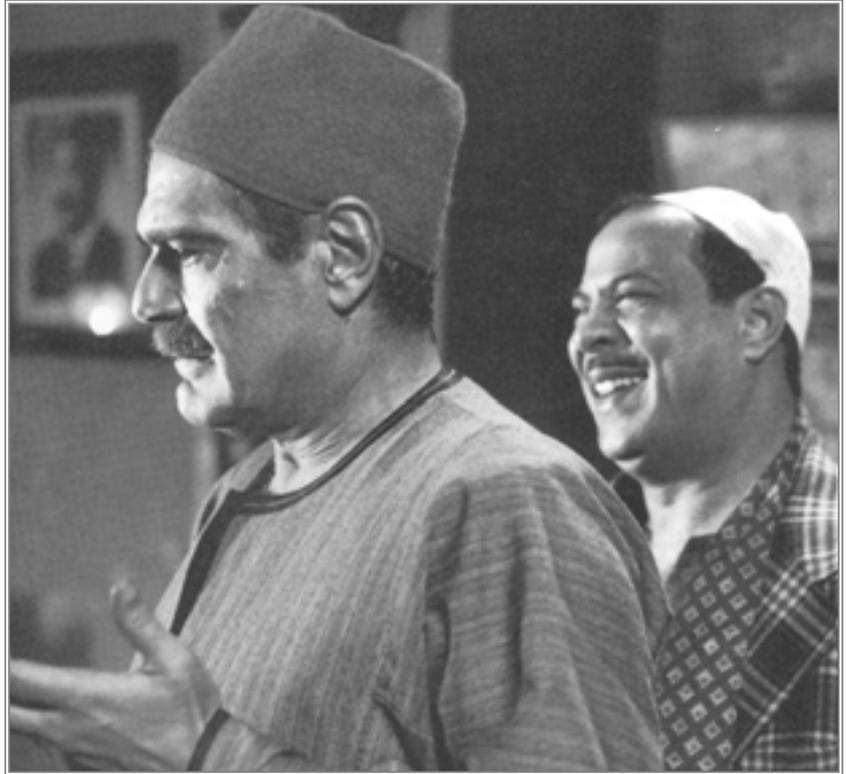
Abbiamo in questi tre "tipi positivi" delle azioni e delle prospettive differenti in natura ma somiglianti nel loro progetto e nella loro essenza. Prima di intraprendere la sua esperienza critica, ciascun tipo mira ad una "rappresentazione storica". L'efficienza dei loro

Il Cairo 1930, 1966  
*Cairo 1930, 1966*



necessary to the final collective result of the project, even if this sometimes has certain individual aspects. The result channelled through these different elements is that the unrulèd manifestation and the process of the deviant's behaviour, both the absence of cohesion based on the deep understanding of the candidate for the deviant behaviour (mother-in-law of Hasan), and a group primarily incapable of responding to the multiple needs of the deviant (the family of Kamil Ali) are evidenced. In these two cases, one can notice the vacuity or the incapacity of a form of solidarity. The flowering of the unrulèd phenomenon, the traces of the deviant's journey throw light on the necessity for another form of solidarity that keeps account of the diverse projects,

Un cittadino egiziano, 1991  
*An Egyptian citizen, 1991*



atti è dovuta alla finalità collettiva del loro progetto, anche se questo ha qualche volta degli aspetti individuali. Attraverso questi differenti elementi risulta che la manifestazione anomica e il processo della deviazione nei film di Abou Seif permettono la messa in evidenza sia dell'assenza di una coesione basata sulla comprensione profonda di colui che è candidato alla deviazione (suocera di Hasan), sia di una solidarietà primaria incapace di rispondere ai molteplici bisogni del deviante (famiglia di Kamil Ali). Nei due casi, si può riscontrare la vacuità o l'incapacità di una forma di solidarietà. Il fiorire del fenomeno anomico, il tracciato del percorso deviazionista fanno luce sulla necessità di un'altra forma di solidarietà che tenga conto dei diversi



realises a cohesion between them and from there, materialises a union capable of absorbing the causes of *anomia* and of responding to its needs (the first part of *The Bully*).

Observed from the point of view of the materialisation of the fallen for the research of the cohesion and unity in front of the atomisation of the Egyptian (and Arab) lower middle classes, the works of Salah Abou Seif appear in a coherent and seductive form. Giving words to the little people, always going towards the real wellspring of representation, and from a cinematographic stand-point, in relation to the needs and the nature of film-making, Abou Seif has created a hugely significant catalogue of works. As King Vido said: “I always had the conviction that a film should be realistic, which does not mean that it should only be guided by the use of realistic techniques or emotions”. And later, Fritz Lang, “The cinema is an art only in the moments in which it responds to the aspirations of he for whom it exists, for without this it should not exist, or respond only to what the mass of spectators expect”. Salah Abou Seif has always given me the impression of being similar to an ancient baobab tree, for whom the sincerity and truthfulness of a story is all that counts. Peerless perhaps, the film-maker to a “Sheherazad that must tell a new story to Shahriar. Just a moment of inattention is enough and a little flexibility of imagination because his head has been cut off”. “Son of the country” nourished on her lemons, a man with the morals of steel, if he goes he will leave behind of him hundreds of images that are and will be points of reference in the imagination and the mentality of his country and his culture for years to come. And principally in the mind as painter of the lower middle class battle between being oneself or being turned into a scape-goat...

Abou Seif, shy man, good man and intractable teacher knows how to tell tales, and tell of himself. Even if only for this reason, I take my hat off to him.

*Translation from Italian by*  
**Alison Micklem**



progetti, realizzi una coesione tra loro e, da lì, materializzi l'unione capace di assorbire le cause dell'anomia e di rispondere ai suoi bisogni (prima parte de *Il picchiatore*).

Osservato dal punto di vista della materializzazione della caduta per la ricerca della coesione e dell'unità di fronte all'atomizzazione della piccola borghesia egiziana (e araba), l'opera di Salah Abou Seif appare sotto una forma coerente e seducente. Dando la parola al popolino, andando sempre verso la fonte reale della rappresentazione, sottomettendo il discorso cinematografico ai bisogni e alla natura del racconto filmico, Abou Seif ha fatto un'opera fondante.

Come King Vidor che diceva: “ho sempre avuto la convinzione che un film debba essere realista, che non vuol dire che sia unicamente guidato dalla volontà del realismo nel dettaglio tecnico o emozionale”, oppure Fritz Lang (il cinema è arte solo nel momento in cui risponde alle aspirazioni di coloro per cui esiste e senza i quali, non potrebbe esistere, o risponde a ciò che la massa degli spettatori si aspetta), Salah Abou Seif mi ha sempre dato l'impressione di essere simile ad un baobab centenario per il quale solo la sincerità e la verità del racconto contano. Non paragona, forse, il cineasta ad una “Sheherazad che deve raccontare una nuova storia a Shahriar. Gli basta un momento di disattenzione e di una flessione dell'immaginazione perché la sua testa sia decapitata”? “Figlio del paese” nutrito dal suo limone, l'uomo dalla morale d'acciaio se ne è andato, lasciando dietro di sé centinaia di immagini che sono e saranno punti di riferimento sull'immaginario e quello mentale del suo paese, della sua cultura, e principalmente di questa piccola borghesia combattuta tra l'essere se stessa o capro espiatorio...

Abou Seif, uomo timido, bravo ragazzo e maestro intrattabile ha saputo raccontare e raccontarsi. Anche solo per questa ragione, tanto di cappello.