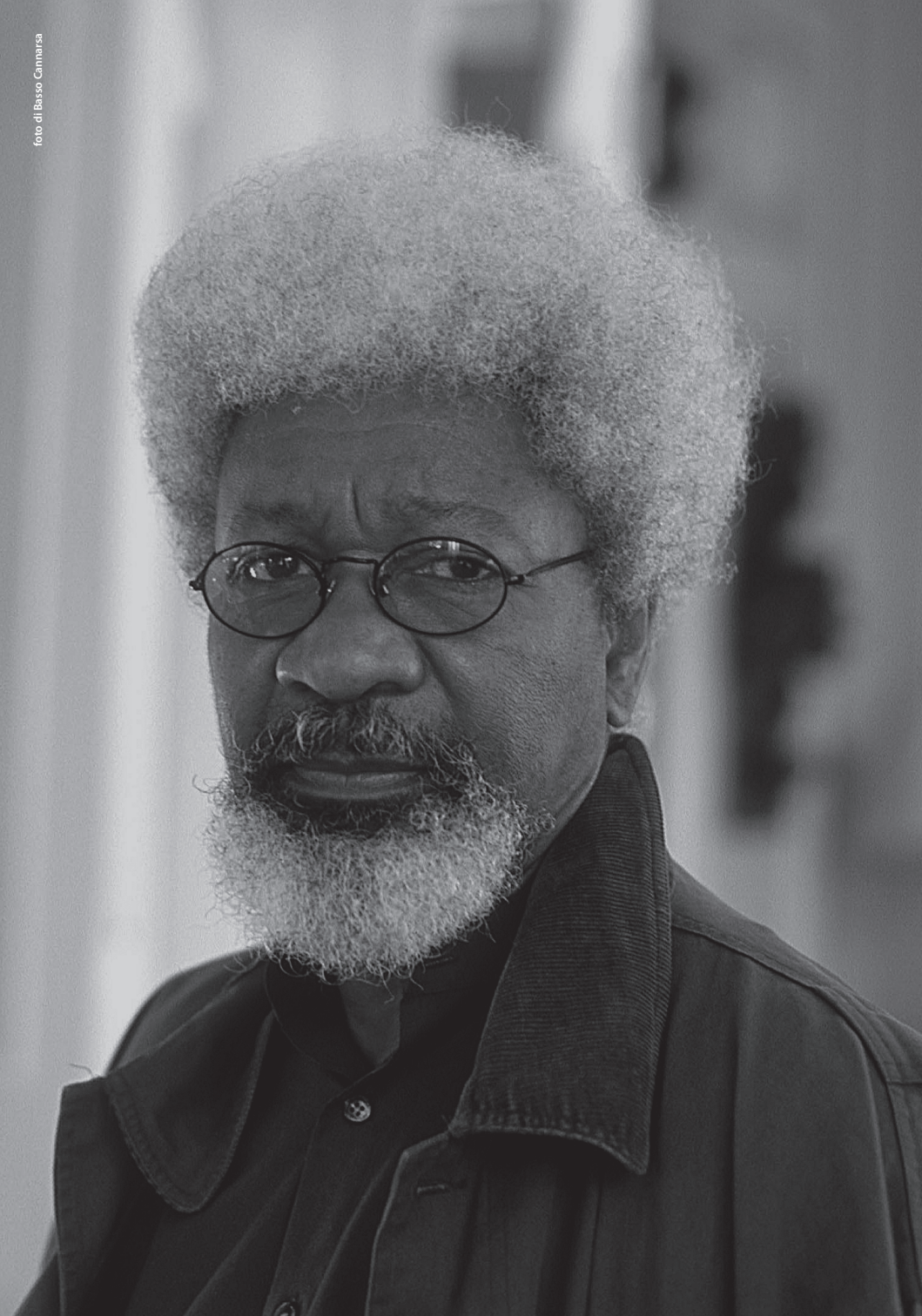


Le monografie di «Dedica»





Dedica a Wole Soyinka

a cura di **Alessandra Di Maio**

Scritti:

Alessandra Di Maio

Claudio Gorlier

Tiziana Morosetti

Armando Pajalich

Wole Soyinka

Indice

Compagno di strada di Alessandra Di Maio	» 9
Una lanterna magica di Wole Soyinka	» 19
La terapia delle parole Conversazione con Wole Soyinka di Alessandra Di Maio	» 27
Una poesia: Conversazione telefonica di Wole Soyinka	» 47
Assoluti e relativismi culturali La dignità e la sacralità della vita umana di Wole Soyinka	» 53
Una poesia: I figli di questa terra di Wole Soyinka	» 79
Da Dioniso a Ogun La nozione di tragedia in Wole Soyinka di Claudio Gorlier	» 85
Ogun Abibimáñ La storia, la maschera, il ferro, il rituale di Armando Pajalich	» 97
Questa è l'ora del canto di Wole Soyinka	» 111
Un attore riluttante Teatro e impegno prima e dopo il Nobel di Tiziana Morosetti	» 117
Biografia	» 133
Bibliografia	» 136
Note biografiche degli autori	» 144

THESIS
associazione culturale

Prima edizione: marzo 2012

Stampato in Italia - Printed in Italy
Tutti i diritti sono riservati a norma di legge

© 2012 Thesis - Pordenone
Piazza della Motta, 2
33170 Pordenone
tel. 0434 26236
info@dedicafestival.it
www.dedicafestival.it
ISBN: 978-88-907007-0-5

Compagno di strada

Compagno di strada

di **Alessandra Di Maio**

Di Wole Soyinka, drammaturgo, poeta, saggista e attivista politico, primo scrittore africano a essere insignito, nel 1986, del Premio Nobel per la Letteratura, si è detto e scritto tanto, commisuratamente al grande successo che la sua arte e il suo impegno sociale riscuotono da sempre su scala internazionale. Il testo che più di ogni altro ci può introdurre alla lunga e prolifica carriera di questo artista e intellettuale a tutto tondo, alla sua esperienza e alla sua visione del mondo – originatasi nella Nigeria che gli diede i natali, ma che pure abbraccia i vari continenti tra cui da anni si divide – è la sua recente autobiografia *Sul far del giorno*, che ho avuto l'onore e l'onere di curare e tradurre in italiano. Non fatevi spaventare dalle oltre settecento pagine che la compongono: si leggono in un batter d'occhio. Magari, a voler essere sinceri, un solo batter di ciglia non basta, ma credetemi quando vi dico che ogni sezione, ogni capitolo, ogni storia si legge tutto d'un fiato. Anche a saltare, volendo, perché è una lettura che si presta a un percorso personale. Avventurandosi tra le pagine del libro, riuscirà ad ottenere risposte chi desidera saperne di più della famigerata guerra del Biafra, le cui immagini ancora affliggono il nostro immaginario, che costò il carcere all'autore; così come troverà appagamento chi è incuriosito dalle somiglianze tra i miti e le divinità del nostro pantheon greco-romano e quelli della cultura yoruba in cui Soyinka si è formato (gli yoruba, gli ibo e gli hausa costituiscono i tre principali gruppi etnici del paese). Altri ancora probabilmente rimarranno stupiti da come negli anni Cinquanta un brillante studente dell'élite africana fosse oggetto di discriminazione in Inghilterra a causa del colore della pelle, proprio come oggi lo sono molti giovani africani residenti in Italia (celebre, a riguardo,

la poesia giovanile *Conversazione telefonica*, più avanti riportata). Mentre anche i meno politicamente impegnati rimarranno ammaliati dal racconto emozionante dell'incontro con Nelson Mandela alla tavola parigina della signora Mitterrand, in compagnia dei pochi prescelti dal leader sudafricano appena liberato (proprio a Mandela, qualche anno prima, Soyinka aveva dedicato una raccolta di poesie). I letterati amanti del glamour, poi, si diletteranno a leggere il resoconto del viaggio a Stoccolma per la consegna del Nobel, infarcito di notti danzanti ai bar locali e movimenti notturni tra le camere d'albergo, oltre che dalle formalità del protocollo dell'Accademia di Svezia. E come non potrebbe divertire noi italiani l'episodio del raggio bonario dei doganieri aeroportuali di Roma, sotto il cui naso l'autore appena atterrato, accompagnato da un altro insigne drammaturgo, fa scorrere sul nastro trasportatore una valigia con dentro un prelibato zibetto congelato subito dopo la caccia, da cuocere alla brace nelle campagne senesi, con l'intento di sollevare il morale della troupe nigeriana avvilita dal maltempo e preoccupata dalle notizie delle sommosse provenienti da casa? Tutti, poi, prevedo, rimarranno commossi dal ricordo dell'amatissimo amico Femi Johnson, compagno vulcanico e spassoso di marachelle, viaggi, battute di caccia, bevute, programmi politici, iniziative culturali e progetti di vita. Compagno di sogni, in una parola, che, il più delle volte, i due amici riescono a tradurre in realtà quotidiana.

Tra le pagine di questo libro non veniamo a conoscenza solo della vita del protagonista, dei suoi bollori giovanili, della sua parabola artistica e della sua decennale esperienza di uomo pubblico. Si impara anche la storia del mondo contemporaneo. *Sul far del gior-*

no è un libro di storia, scritto un punto di vista eccentrico rispetto a quello a cui siamo abituati. L'eccentricità della prospettiva non risiede soltanto nel fatto che la Storia è raccontata da un uomo di cultura nigeriano, piuttosto che italiano o europeo; ma anche nell'incontrovertibile constatazione che quest'uomo è un grandissimo affabulatore, un mago della parola, un artista eclettico, un grande esperto della psiche umana e un grande conoscitore tanto del mondo africano quanto di quello occidentale. Di entrambi i mondi Soyinka, in questa come nelle sue altre opere, rivela vicende, rituali e aneddoti, mostrandone, in definitiva, la loro indissolubilità e la loro reciproca dipendenza, più che mai nell'odierno assetto globale.

Sul far del giorno, che per la sua potenza creativa è stato definito un romanzo autobiografico, si innesta sui due libri precedenti di memorie dell'autore. Nel primo, *Aké. Gli anni dell'infanzia*, Soyinka racconta la fanciullezza nella sua Nigeria natia. Nel secondo, invece, *Ìsarà. Viaggio intorno a mio padre*, lo scrittore ripercorre la vita del padre, che è un tutt'uno con quella della Nigeria coloniale. La Nigeria, è bene ricordare, è il paese più popoloso del continente africano, vanta tradizioni, lingue e religioni millenarie, oltre che un sottosuolo pieno di petrolio (che gli europei, inclusi noi italiani, perpetuiamo a sfruttare), ed è stata una colonia britannica fino al 1960, anno in cui conquistò l'indipendenza. La canonica di Aké (ad Abeokuta, la città materna) e Ìsarà (la città paterna), entrambe in terra yoruba, costituiscono i due assi entro i quali si costituisce la totalità della sua esistenza di fanciullo.

Nella terza parte della sua trilogia autobiografica, Soyinka, come si è detto, racconta invece di sé da adulto, a cominciare dalla sua vita

di studente e di giovane drammaturgo che muove i primi passi sui palcoscenici inglesi, per poi dare avvio, una volta tornato al paese natio, a compagnie teatrali che passeranno alla storia anche per le loro pratiche radicali (come quella del *guerrilla theatre* di cui ci parla Tiziana Morosetti). Continua narrando gli anni della guerra civile e l'esperienza della prigione (sviscerata nell'ormai classico 'quaderno dal carcere' *L'uomo è morto*, dato alle stampe esattamente quaranta anni fa e poi introdotto al pubblico italiano dal compianto Oreste del Buono). E conclude con il racconto degli ultimi anni, fecondi e tumultuosi, di artista e attivista impegnato a favore dei diritti umani e in difesa della giustizia sopra ogni cosa, in patria come nell'intero continente africano e nel resto del mondo. "La giustizia è la prima condizione dell'umanità", recita uno dei leitmotiv di Soyinka. Ed è anche l'argomento del potente saggio che l'autore ha voluto regalare, in prima assoluta, a noi amici di Dedicà, una riflessione sul rispetto della dignità e della sacralità della vita umana e sulla necessità di proteggere i più deboli, gli indifesi, soprattutto i bambini.

Pur spaziando da un luogo all'altro, nella sua autobiografia adulta l'autore offre un ritratto vivido della Nigeria postcoloniale, vista attraverso lo sguardo di chi ha contribuito attivamente a crearne la storia e a segnare il futuro con la propria arte, con l'impegno costante di chi non abbassa mai la guardia e non si perde mai d'animo, neanche durante gli anni di guerra, di carcere e di esilio. Con tono vario, che va dall'elegiaco al cronachistico allo squisitamente comico, con la lingua ricchissima e accattivante che gli è propria, lo scrittore intreccia avvenimenti, personaggi e paesaggi in una rete narrativa che, secondo la concezione cosmologica degli yo-

ruba, lega passato e presente, antenati e *orisa* (dèi), eterni compagni di lotta e nemici giurati – primo fra tutti il sanguinario dittatore Sani Abacha, che condanna a morte l'autore, costringendolo all'esilio; un esilio conclusosi con il crollo del regime, in seguito al decesso del tiranno, nel 1998. Sebbene faccia la parte del leone, la Nigeria non è l'unica nazione protagonista di *Sul far del giorno*, il cui raggio d'azione, rispecchiando quello dell'autore, si estende al mondo intero, alla comunità internazionale. È piuttosto la finestra di casa da cui lo scrittore si affaccia al mondo. Né, in fin dei conti, l'autore è l'unico protagonista di questo testo, che in ultima analisi è un libro di viaggio: quello di un'esistenza in cui tutti i personaggi sembrano legati da una strada che idealmente lo scrittore percorre tra le pagine della sua vita. Con la strada – una delle immagini ricorrenti nell'opera di Soyinka, che dà anche il titolo a una delle sue pièce teatrali più note – lo scrittore ha un rapporto osmotico, per sua stessa ammissione: "È un talismano magico contro l'alienazione", dice, "contro quel fenomeno che altera il rapporto tra individuo e la comunità, separandole l'una dall'altra". Mettersi in viaggio alle prime luci dell'alba – sul far del giorno, appunto – è preferibile, se si vuole assaporare la giornata, spiega l'autore, se la si vuole vivere nella sua completezza, fino al sovraggiungere del tramonto. La strada è metafora di vita e del percorso interiore che la accompagna. Tenendo questo in mente, si amplificherà il senso delle incantevoli pagine seguenti, in cui la strada dell'infanzia e della gioventù viene descritta in una lingua così evocativa che sembra di ripercorrerla con l'autore.

Ma la strada non è il solo luogo prescelto nel panorama letterario di Soyinka. Nella sua autobiografia, nel teatro, come nelle poesie,

si succedono città e foreste. Vi è il *bush* africano, prima di tutto, la foresta lussureggiante abitata da fiere e spiriti, in cui il cacciatore Soyinka va a ritemparsi, "portando il fucile a fare due passi"; ma c'è anche il ritmo frenetico di Lagos, immensa e caotica metropoli nigeriana, accanto a quello più rilassato della prediletta Ibadan. Vi è l'Africa e vi è l'Europa. Vi sono le divinità del mito yoruba e quelle della cultura classica occidentale, che spesso convergono, come è il caso per il dio greco Dioniso e l'*orisa* Ogun nella nota riscrittura delle *Baccanti di Euripide*, di cui ci parla Claudio Gorlier. A volte gli dèi convergono addirittura con i personaggi dell'epica: nel poemetto *Ogun Abibimān*, presentatoci da Armando Pajalich, Ogun – dio del fuoco, del ferro e della guerra, con cui, si sarà capito, Soyinka intrattiene uno stretto rapporto personale – e il leggendario leader zulu Shaka, celebrato per il coraggio e le doti militari e politiche, si fondono in un unico personaggio. I figli della terra africana, insomma, come cita la poesia omonima, pullulano, si intrecciano e forgiano l'immaginario del Premio Nobel.

Sarà che, per ovvi motivi, sono particolarmente legata a *Sul far del giorno*, ma credo di non esagerare nel dire che, in molti sensi, costituisce il compendio dell'opera di Soyinka, non solo perché ne ripercorre tutti i tratti fondamentali, ma anche perché, in questo testo più che in ogni altro, l'autore si offre particolarmente generoso nello svelare le sue mille-e-una facce (mille-e-una quante le divinità yoruba: non importa quante ne riusciamo a contare, ce n'è sempre una in più). Soyinka è a un tempo il poeta, il drammaturgo, il cantante, l'attore, il regista; l'amico leale, il figlio, il padre, il marito e l'amante; il compagno di bevute e di battute di caccia – attività entrambe protette dal dio Ogun; il paladino della giustizia

e l'acerrimo nemico di ogni sopruso e tiranno. Fra tutti questi volti – o maschere che siano, che per un uomo di teatro non fa grande differenza – non ha senso scegliere, se si vuole apprezzare a pieno la poliedricità dell'autore e della sua opera. Come non avrebbe senso limitare la sua esuberante personalità entro uno solo dei tanti soprannomi che gli hanno affibbiato nel corso degli anni i suoi connazionali – Kongi, per esempio, ispirato al protagonista della sua opera teatrale *Il raccolto di Kongi*. Ma ce n'è uno che, a mio avviso, li abbraccia tutti, e forse per questa ragione è quello più usato anche dai suoi amici più cari: quello di Prof. Dietro a questo appellativo c'è la deferenza dovuta a chi ha degli insegnamenti da impartire e si assume la responsabilità e il coraggio di trasmetterli, ma c'è anche la familiarità e l'affabilità insita nella forma breve, che accorcia le distanze e unisce in solidarietà. Prof suona certamente più affettuoso di professore. È una sola sillaba che racchiude un mondo, mantenendo intimità, dichiarando reciproca appartenenza. Tutti noi nella nostra vita abbiamo avuto – o avremmo voluto avere – un (o una) "prof" che ci ha indicato nuove direzioni, che ci ha offerto possibilità di crescita, rimanendo un punto di riferimento imprescindibile nella nostra formazione, accompagnandoci nel presente e nel futuro, percorrendo la strada con noi, un po' avanti a noi. In Nigeria, il "prof" per antonomasia è Wole Soyinka. Per quanto mi riguarda, il suo ruolo di Prof va ben oltre i confini del suo paese.

Una lanterna magica

Una lanterna magica

di Wole Soyinka

Il rapporto speciale, di profonda comunione, che mi lega alla strada è stato essenziale al mio modo di relazionarmi col mondo fisico già dai primissimi anni dell'infanzia, tanto che non mi ricordo più come sia avvenuto che abbia accolto la strada nella mia vita come elemento privilegiato di fusione con la realtà circostante, quasi per osmosi. Certamente quest'unione simbiotica va al di là delle circostanze fisiche, del fatto, cioè, che ci fosse un collegamento stradale tra la città di mio padre, Ìsarà, e quella di mia madre, Abeokuta, dove anch'io sono nato e in parte cresciuto.

I sentieri della foresta che collegavano le fattorie dai campi lussureggianti e i fabbricati dai tetti di ruggine per poi immergersi nelle strade rudimentali che mettevano in comunicazione villaggi e città fornivano un tessuto di mistero e di scoperte dalle cuciture invisibili. Le commercianti di Ìsarà, che nei giorni di mercato trasportavano in testa, in ceste e fagotti, le merci da rivendere, percorrendo quei sentieri e quelle strade, venivano a profumare le case di Aké, la canonica circondata dalle rocce della mia infanzia. Carovane di donne provenienti da terre lontane, coi piedi dipinti di indaco coperti di laterite rossa, entravano nel cortile, infondendo nell'aura cristiana di Aké il mondo esotico, animistico di Ìsarà. Già allora, dal mio primissimo viaggio tra i due assi che a quel tempo costituivano la totalità della mia esistenza, pigiati in un autocarro rivestito di legno contro cesti di verdure, igname, pesce essiccato, perline e ninnoli di vario tipo, fazzoletti di *adire*, *kijipa* e *aso oke*, ci fermavamo in una serie di stazioni secondarie per scambiare in quiete gli ortaggi e gli altri prodotti, prima di giungere alla destinazione finale. La strada era una lanterna magica, le cui proiezioni, come per merito di una mano potente e misteriosa nascosta nella fittez-

za della foresta, si dipanavano come nastri dalle mille fantasie sui quali procedevamo, passando di meraviglia in meraviglia.

La rivelazione delle risorse infinite offerte dalla strada continuò a incantarmi per un po', facendo a gara con la rete ferroviaria, che mi affascinava, con quell'atmosfera tutta sua e con quel suono cupo e ipnotico che, tra una stazione e l'altra, rimbombava sommesso nella natura imponente e pristina lungo cui si snodavano i binari, tenendone le viscere sospese tra l'innocenza pastorale e i canti delle venditrici che si aprivano con l'invocazione e l'eco dei nomi degli avamposti del mercato: Olokemeji, Otta, Wasimi, Lafenwa... Furono le donne, ai miei occhi di bambino, le prime creature mistiche della strada; ma non per questo erano meno concrete, potenti, politiche. Si trattava delle stesse donne, e delle loro compagne del mercato, che avevano deciso di dare l'assalto al bastione feudale del repressivo monarca di Abeokuta, l'Alake, cui diedero il foglio di via, costringendolo all'esilio, nonostante fosse sostenuto dall'ufficiale del distretto coloniale.

Col passare degli anni la magia della strada avrebbe iniziato a dissiparsi, ma non tanto da non permettermi di recuperare, al ritorno dal soggiorno di studio in Inghilterra, nel 1960, quelle stesse sensazioni dell'infanzia che un tempo mi aveva regalato la mia eterna compagna di giochi. Ogni volta che guidavo in autostrada, le vecchie emozioni ritornavano a inebriarmi, ostinate, immutate. I cinque anni trascorsi in Europa, dove la strada aveva un valore puramente funzionale, dove attraversava il paesaggio come semplice mezzo di comunicazione, ne avevano interrotto e in parte quietato la mia fascinazione, ma non completamente. Rimaneva viva in me una sensibilità particolare nei confronti della strada, di

cui ancora avvertivo il carattere mistico.

Devo ammettere che le autostrade d'Europa non erano riuscite a suscitare in me alcun sentimento mistico? Probabilmente tanto tempo fa anche l'Europa avrà avuto i suoi dèi, ma adesso erano scomparsi, forse erano morti, o magari si erano trasferiti da qualche altra parte. Costituivano eccezione solo quelli sopravvissuti nei dirupi e nella musica del Galles, nella poesia e nel teatro d'Irlanda, nei rituali superstiti dei celti, nei fiordi della Scandinavia. Anche la Grecia aveva mantenuto i suoi dèi, nelle vette e nelle gole di Delfi, che infondevano un'aria eternamente divina; e forse, non senza qualche riluttanza, li avevano custoditi finanche nei Carpazi jugoslavi. Ma nel complesso, le nuove divinità d'Europa, ahimè, adesso si trovavano sul grande schermo e sui palcoscenici dei concerti pop; di fronte al dilagare di queste nuove icone, riuscii a cogliere, una volta per tutte, il vero significato dell'adulazione pagana.

Dopo gli anni in Inghilterra, fui così fortunato da riuscire a tornare a casa, dove invece gli dèi erano semplicemente in letargo, con un'autonomia economica che mi permise di essere indipendente. Arrivai col vento in poppa, il primo dell'anno 1960, con una borsa di studio della fondazione Rockefeller, elargitami per studiare le forme teatrali tradizionali. Il mio strumento fondamentale di ricerca era costituito da una Land Rover, che diventò un'estensione della mia persona, il mezzo privilegiato attraverso cui mi relazionavo con la società, con il mondo intero. Con la mia Land Rover mi inoltrai a nord, poi a est, e infine a sud, girando in lungo e largo le coste dell'Africa Occidentale, seguendo festival e compagnie teatrali, sempre in contatto con gli dèi e le dee di cui celebravo le stagioni, incontrando e assaporando nomi esotici quali Dorma Ahenkro,

Koton Karfi, Maiduguri, Ouagadougou, in guerra perpetua contro chi si era autoproclamato signore delle terre interne di confine, contro chi deteneva le chiavi delle porte che avrebbero dovuto aprirsi su un'indipendenza invisibile e paradisiaca che sembrava aleggiare sull'Africa Occidentale e sulla sua gente, divisa in modo del tutto artificiale e arbitrario.

Non capitava spesso che lasciassi la Nigeria per fare un'escursione nei paesi vicini ma quando succedeva non riuscivo a non meravigliarmi davanti a quelle che mi parvero, allora più che mai, separazioni prive di senso. Ghanese, togolese e via dicendo: cosa volevano dire esattamente questi termini, chi avrebbero dovuto descrivere? All'interno dei confini di ogni nazione convivevano lingue e culture spesso profondamente diverse tra loro, mentre invece tradizioni e idiomi identici erano condivisi da paesi limitrofi. La divisione che con arbitrarietà illogica era stata imposta alle popolazioni della regione colpiva apertamente chiunque vi viaggiasse, e continuava a non avere senso per la stragrande maggioranza di chi da quei confini era stato o accerchiato o separato. Ciò che era accaduto prima dell'indipendenza seguita tuttora a essere vero.

La strada mi fu compagna e complice nella ricerca di un'autoanalisi che sarebbe continuata nel tempo. L'alba era il momento che preferivo per mettermi in viaggio, perché solo a quell'ora era possibile catturare le esalazioni della strada nell'attimo stesso in cui si sprigionavano dall'asfalto appena scaldato dal risvegliarsi del sole, mentre penetravano le nebbie leggere del mattino disponendone a loro piacimento. La strada era lì, pronta a essere posseduta, con tutte le salite e le discese, le curve in pianura e sulle alture, e le frecce che a tratti sembravano puntare verso il luccichio dell'orizzonte

che pareva sorgere dai confini del mondo. Persino incontrare un altro veicolo, a quell'ora sublime del mattino, era un atto di generosa concessione da parte di chi già si trovava in strada: era solo la gentilezza caratteristica della mattina presto a permettere all'altro spettro emerso dalle viscere della terra di transitare indisturbato. Così, alle prime luci dell'alba, buttavo qualche indumento nel baule, soprannominato «Mungo Park», che avevo fissato sul retro del fuoristrada e mi mettevo in movimento. Nulla, assolutamente nulla sarebbe riuscito a uguagliare l'esperienza di partire nell'ora del mattino in cui gli dèi non erano ancora usciti dal loro ritiro notturno. E così, per le giornate e le settimane a venire, il viaggio proseguiva verso Akure; Idanre, la montagna in cui si ritira Ogun; Kaura Namoda, le cui fila di baobab facevano da vedetta al viaggiatore, indicandogli la via per Sokoto e il canto del muezzin; e poi Kishi, sulla pista di ritorno, coi campi di granoturco all'orizzonte, che abbracciava il confine del Dahomey; Iseyin, coi telai dei tessitori sotto le tettoie; Abeokuta, aggrappata alle rocce; e infine Lagos.

Estratto da *Sul far del giorno* © 2007 Edizioni Frassinelli

Titolo originale: *You Must Set Forth at Dawn* © 2006 Wole Soyinka

Traduzione di Alessandra di Maio, per gentile concessione dell'Editore

La terapia delle parole
Conversazione con Wole Soyinka

La terapia delle parole Conversazione con Wole Soyinka

di **Alessandra Di Maio**

Dapprima avevo pensato di cominciare questa intervista partendo dal tuo ultimo libro pubblicato in Italia, *Sul far del giorno*, l'autobiografia che fa da compendio alla tua ricca carriera artistica e di attivista, ma poi ho deciso che avrebbe avuto più senso cominciare dall'inizio. Quando hai iniziato a scrivere? O meglio, qual è stata la prima cosa che hai scritto di fronte alla quale hai capito che saresti diventato uno scrittore?

Non credo che vi sia stato un momento preciso in cui mi sono detto che sarei diventato scrittore. Non ne ho memoria. Quello che mi ricordo, invece, è che, già da piccolo, il mio interesse nei confronti della lettura diventò presto un tutt'uno con la *volontà* di creare storie – storie che fossero mie, frutto della mia invenzione. Ero un lettore vorace. Non ricordo un solo attimo in cui non avessi un libro in mano, in cui non leggessi qualcosa. Allo stesso modo, non ricordo quale fu il momento preciso in cui, invece di ripetere per filo e per segno le storie che avevo letto, cominciai a cambiarne la rotta, a rimaneggiarle a modo mio. Certamente non ho mai pensato, neanche da giovanissimo, che qualcuno potesse fare lo scrittore a tempo pieno. L'attività di scrittore mi sembra che sia più che altro una vocazione part-time.

Avresti mai immaginato, quando hai cominciato a scrivere, che saresti diventato uno scrittore di fama internazionale, il primo scrittore nigeriano, e africano, a essere insignito del Premio Nobel per la Letteratura? Magari avevi altri progetti in mente.

Mai. Non l'avrei mai immaginato. Io volevo soltanto scrivere e met-

tere in scena le mie opere teatrali. Era tutto ciò che desideravo.

Da dove nasce la tua passione per il teatro? Come si è sviluppata?

Sono cresciuto in un ambiente pervaso di teatro. Sulle strade della mia città sfilavano i cortei degli *egungun* (maschere ancestrali yoruba). Processioni religiose e secolari riempivano le piazze pubbliche, i mercati. Poi c'erano i riti e le festività stagionali delle divinità tradizionali, e così via. Quando cominciai ad andare a scuola e m'imbattei in un altro tipo di teatro, tutto divenne un *continuum* nella mia mente e cominciai a sperimentare.

Da sempre ti avvali delle forme artistiche più disparate: poesia, teatro, autobiografia, radiodrammi, scritti politici, saggistica. Hai composto persino musica – e non solo per le tue opere teatrali. C'è un ragionamento preciso e sistematico dietro a quale genere scegliere nel trattare e sviluppare un argomento, un'idea, una storia? C'è una forma che preferisci, o ti risulta più semplice, rispetto alle altre?

Nessun genere letterario o artistico offre una via d'uscita alla fatica richiesta per portare a compimento un'opera. È il tema, il momento, persino lo stato d'animo a dettare il genere. Esorcizzare la parte ossessionata della mente attraverso la terapia delle parole è l'unica cosa che sembra avere importanza nel momento in cui ci si imbarca nell'atto della scrittura.

Ti sei anche dilettato a tradurre, in più di un'occasione, cosa che, da traduttrice, consapevoles di quanto tempo ed energia richieda una traduzione, trovo sorprendente. Sarai così impegnato a scrivere le tue opere che mi chiedo dove trovi il tempo di tradurre anche quelle altrui. Celebre è la tua traduzione in inglese di uno dei testi classici della letteratura yoruba, *La foresta dei mille demoni* di D.O. Fagunwa, sulla quale a sua volta è basata la traduzione italiana. Come mai hai voluto tradurre questo libro?

L'amore per la letteratura, che nel mio caso è stato precoce e istintivo, assomiglia all'amore per il vino. Se ti piace, ti piace anche dividerlo, possibilmente con chi, come te, ne è appassionato – altrimenti meglio bere da solo! Di recente ho tradotto un'altra opera di Fagunwa, questa volta però dietro invito. A dirla tutta, avevo in mente di tradurre la sua opera completa. Dopo aver concluso la prima traduzione, tuttavia, ho capito che sarebbe stato uno sforzo eccessivo, che avrebbe tolto troppo tempo alla mia scrittura, dunque ho abbandonato l'idea.

Hai tradotto solo dallo yoruba?

Oltre allo yoruba, ho tradotto dal francese *I negri* di Jean Genet per il National Theatre di Londra. Avrei dovuto curarne la regia, ma poi il progetto non andò a termine, a causa mia. *Le Baccanti* fu un altro dei progetti commissionati dal National Theatre. Si trattò di un'occasione che colsi al volo, perché tra i drammi greci era sempre stato uno dei miei preferiti. Tuttavia, il greco classico che avevo imparato durante i miei anni di studente si era arrugginito

troppo, al punto che alla fine dovetti affidarmi ad altre traduzioni. Per *Le Baccanti* è dunque più accurato parlare di un adattamento, piuttosto che di una traduzione. Non prenderei nemmeno in considerazione la possibilità di una traduzione se non mi affascinasse, neanche lontanamente. Ecco perché sono lusingato quando qualcuno decide di occuparsi della mia opera!

A buon rendere! All'ecllettismo nel passare senza soluzione di continuità da un genere letterario all'altro, da una forma poetica all'altra, si aggiunge la tua intensa attività politica. Sei impegnato da sempre in prima linea per il tuo paese e hai dedicato la vita alla divulgazione e alla realizzazione di un ideale universale di giustizia che travalichi i confini nazionali. Che tipo di relazione esiste tra queste due attività – l'arte e la politica, per semplificare? Sono complementari o si ostacolano l'una con l'altra?

Sono complementari, si contraddicono, si ostacolano, si esasperano a vicenda, si fanno i dispetti e si serbano rancore, si soffocano, si sabotano, ognuna delle due complicando le rivendicazioni e il senso di immediatezza dell'altra, entrambe contendendosi il primato, ognuna con la presunzione di essere la più importante, la più urgente, quella che ha esigenze più pressanti. Trasformano tutto il mio essere in una zona di guerra. Per fortuna, comunque, riesco a tenere sotto controllo i loro attacchi clamorosi e, alla fine, riesco persino a trovare un accordo con l'anormalità e la tolleranza disumana dei loro tessuti ai quali immancabilmente aderisco. Sono giunto alla conclusione che mi si può annoverare tra i santi non riconosciuti della professione letteraria.

Una cosa che mi incuriosisce è come nelle tue opere vi sia sempre la consapevolezza di essere africano, oltre che nigeriano. I riferimenti al Sud Africa, per esempio, sono continui, non solo nella saggistica ma anche nella poesia – penso per esempio a *Mandela's Earth*, a *Ogun Abibimāñ*. Quando hai iniziato ad acquisire questa consapevolezza? Non sarà stata mica innata?

Naturalmente è stata acquisita, anche se in età precoce, attraverso l'interesse e la voglia di conoscere il resto dell'Africa. Ma l'Africa costituisce solo una delle zone con la cui umanità mi identifico. È quella con cui logicamente mi identifico di più, per forza di cose, ma non l'unica. La mia tendenza è quella di intervenire attivamente, in ambito letterario e politico, con la stessa misura di indignazione e di impegno, a favore di tutte le vittime delle atrocità che colpiscono i nostri simili, non importa dove avvengano, se nell'ex Jugoslavia, in Cecenia, in Palestina, nei Caraibi, in Nord Corea – il paese con i campi di prigionia più grandi della storia – o nel mattatoio che è attualmente diventata la Siria. Il mio impegno con *Cities of Asylum*, il network internazionale che offre rifugio a scrittori perseguitati provenienti da tutto il mondo, è soltanto un'espressione fisica, concreta, dei miei interventi riparatori.

L'esplorazione dei rapporti tra il continente africano e la diaspora è una parte importante della tua visione intellettuale e artistica, così come del tuo programma culturale. Si può pensare a questo programma come un modo nuovo, globale, di praticare il Panafricanismo? Forse possiamo addirittura considerarlo una replica contemporanea ad alcuni movimenti storici quali la Ne-

gritudine, di cui ai tempi sei stato critico?

La presenza africana nel mondo costituisce un campo accademico di interesse, non semplicemente un impegno emotivo per le popolazioni nere. La storia dell’Africa e della sua diaspora non può essere separata dalla storia della dispersione umana che è avvenuta in tutte le altre parti del mondo. Tuttavia, è una storia che presenta un fascino particolare per tutti gli africani, perché è la loro storia, ed è una storia che anno dopo anno si ripresenta al loro cospetto con segni indiscutibili di soppressione e di distorsione massiccia. Il mio interesse all’argomento non è finalizzato a evocare sentimenti negativi o accusatori. Si tratta, piuttosto, di una passione da studioso che si interroga, volta dopo volta, su cos’altro è stato taciuto e perché. Allora, l’istinto ri-creativo ha la meglio: riportiamo alla memoria, mi dico, questi affluenti nascosti, sottovalutati, ostruiti del grande fiume della civiltà umana. Non c’è niente di straordinario nel volerlo fare. Ho appena completato un libro per una nota collana della Yale University Press, che uscirà in autunno con il titolo *Why Africa Matters* [Perché l’Africa è importante]. Mi sono occupato di tanti aspetti della diaspora, anche di quelli meno battuti. Ho fatto molta ricerca, a partire dalla tratta degli schiavi trans-sahariana, che ha ricevuto scarsa attenzione da parte degli storici rispetto a quello che invece meriterebbe, fino ad arrivare alla narrazione eroica della presenza africana nel mondo arabo o in paesi come l’Iran, di cui non si parla quasi mai.

E tuttavia, nonostante il tuo spiccato senso di appartenenza all’intero continente africano e il grande interesse per la dia-

spora, rimani disperatamente, irrimediabilmente nigeriano. La Nigeria è, e continua a essere, casa – forse non la sola, ma comunque la principale. Sembra che tu sia inesorabilmente innamorato del tuo paese, nonostante tutto quello che ti ha fatto. A dire il vero, quando ho visitato la Nigeria, mi ha colpito moltissimo constatare come quest’amore sia corrisposto in maniera tangibile dalla gente, quanto i tuoi connazionali ti rispettino, ti venerino, quanto continuo su di te, quanto credano in te. Devo ammettere che è una grande storia d’amore. In tutta onestà, non mi è difficile capire perché la tua gente ti ami e ti consideri un punto di riferimento. Ma il punto è: com’è possibile che tu sia ancora tanto innamorato di un paese che ti ha causato così tanti guai, dalla prigionia e l’isolamento alla condanna a morte e al conseguente esilio, per non parlare degli attacchi alla tua persona e alla tua famiglia, alla violazione di proprietà privata, e chi più ne ha, più ne metta? Non si tratterà mica di masochismo?

Vuoi la verità? Te la dico. Non sono innamorato della Nigeria. Accetto semplicemente il fatto che sia un’entità alla quale appartengo. Ecco tutto. Non si tratta nemmeno di un rapporto odio-amore. Non ho alcun rapporto sentimentale con le nazioni. Anzi, credo piuttosto che le nazioni costituiscano il peggiore crimine contro l’umanità di cui, paradossalmente, è colpevole tutta l’umanità, che pure, commettendolo, va contro di sé. Non chiedermi cosa ci dovrebbe essere al posto delle nazioni perché non lo so. Sono solo convinto che, considerato il livello raggiunto dalla mente umana, considerato cioè che è stata l’intelligenza di tutti a portarci nello spazio con un biglietto di andata e ritorno, l’umanità avrebbe po-

tuto fare di meglio in fatto di formule sociali. Uno dei miei slogan preferiti è: Lasciate che muoiano le nazioni e che esista l'umanità. Il crimine denominato 'nazione' è surclassato soltanto dalla religione – non parlo di spiritualità, precisiamo!

Comunque, per ritornare alla Nigeria, è alla sua collettività umana, di cui faccio parte, che rimango fedele. Si tratta di una fedeltà che si esprime in maniera critica e talvolta perfino con aperta ostilità. È molto, molto difficile non odiare, o anche solo non disprezzare alcune parti di ciò che si fa chiamare 'nigeriano'. D'altro canto, la stessa cosa si può dire di qualsiasi altra nazione al mondo. Ci sono volte in cui vorrei che l'area geografica che porta il suddetto nome evaporasse nel nulla. Allora, quando mi capitano questi momenti, mi trascino verso la foresta e mi tengo compagnia con i suoi amati abitanti, talvolta partecipando a lunghe battute di caccia insieme ai cacciatori tradizionali. Ultimamente, a proposito, mi è venuta una gran voglia di rilassarmi portando il fucile a fare due passi nella foresta, spinto dal caos che imperversa nella nazione per colpa di alcuni fondamentalisti scervellati e degli opportunisti politici che ce li hanno scatenati addosso. Mi immagino di trovarmeli tutti di fronte, nella foresta, dall'altra parte della doppia canna. Ripensandoci, non credo dopo tutto di avere le qualifiche necessarie alla santità!

La Nigeria, soprattutto il mondo yoruba, fa quasi sempre da sfondo alle tue opere, soprattutto quelle teatrali, nelle quali, accanto a uomini e donne del popolo, si affacciano re e regine, orisa (divinità), figure mitiche, personaggi storici e leggendari, anziani, antenati e maschere ancestrali (gli *ogungun* di cui ci di-

cevi prima). È corretto dire che la tua visione del mondo è essenzialmente yoruba, o sarebbe una iper-semplificazione?

È indubitabilmente, profondamente yoruba (anche se scrivo in inglese).

Il pantheon yoruba, in particolare, ha un ruolo fondamentale nelle tue opere. I miti e i rituali della cosmologia yoruba spesso le scandiscono, e di frequente non è facile, specie per un lettore o uno spettatore occidentale del ventesimo secolo, capire dove finisce il mito e dove inizia la storia – compresa quella con la maiuscola. Per lo più, in alcuni tuoi drammi le divinità yoruba si intrecciano con quelle greche, come nel caso di Dioniso/Ogun nella tua riscrittura delle *Baccanti*. Proprio a quest'opera è dedicato uno dei saggi di questo volume, che spiega come alla fine il protagonista assuma finanche alcuni tratti di Gesù Cristo. Come si fa a far funzionare tutto questo?

È qui che entra in gioco la missione del (o della) regista, che utilizza ogni strumento teatrale a sua disposizione per ottenere l'effetto desiderato dal drammaturgo: musica, luci, effetti ottici, etc. Non è poi così difficile far sentire al pubblico che si sta verificando una forma di emanazione divina in cui confluiscono divinità diverse. Anni fa, il pubblico europeo si precipitò a vedere il *Mahābhārata* di Peter Brook a Parigi. Andai a vederlo anch'io. Funzionava. La magia funziona nel teatro.

La fusione tra dèi appartenenti a diversi pantheon sembra

lanciare un messaggio di speranza per il futuro: le religioni, se solo si vuole, possono convivere l'una accanto all'altra, possono unirsi e offrire soluzioni sincretiche alle società. La mescolanza di culture, che ha raggiunto proporzioni senza precedenti nell'era delle migrazioni globali di massa, potrebbe fare buon uso di quest'esempio. E tuttavia quello che sta accadendo oggi in Nigeria e in tutto il mondo sembra procedere in direzione opposta. Mi sembra di assistere a un ritorno generale al fondamentalismo, a prescindere da quale sia la religione in questione. È tutto un proliferare di nuove sette, gruppi, sotto-gruppi, in tutte le fedi. Quali sono secondo te le ragioni di tutto questo?

Il Brasile, Cuba, Porto Rico, la Colombia sono solo alcuni tra i paesi lontani dalla regione yoruba nei quali ha avuto luogo nel corso dei secoli un fenomeno di sincretismo religioso tra gli *orisa* e i santi della chiesa cattolico-romana. Ma purtroppo oggi non c'è religione che non abbia subito una qualche forma di ritorno al passato; non c'è religione che non disponga di teste sigillate, ermeticamente chiuse (cui, attraverso l'indottrinamento, è stato fatto il lavaggio del cervello), che passano per grandi menti. Ebbene, cosa ne sanno loro del Brasile, tanto per cominciare, quando considerano ogni altra religione un insieme di defecazioni sul libro di dio? Come trovare un terreno comune con persone per le quali il dono divino del *pensiero* è un'azione empia, una mancanza nei confronti della fede che gli è stata inculcata da quando sono nati, nonché una garanzia di perdizione eterna? Come si può avere a che fare con sette per le quali i pilastri della saggezza si realizzano esclusivamente sotto forma di colonne di fuoco?

Forse è utile tenere in mente il fatto che, tutto sommato, il rapporto tra uomini e divinità è più democratico di quanto ci piaccia credere. O no? Questa è una domanda inevitabile: ci spieghi meglio chi è Ogun e che rapporti intrattieni con questo *orisa*? Confesso che quando una volta una mia studentessa mi ha chiesto se gli sei devoto come noi palermitani siamo devoti a Santa Rosalia (la nostra santa patrona), mi ha messo in seria difficoltà. Al di là delle domande impudenti degli studenti e delle battute argute dei critici letterari, intuisco comunque che tra voi due vi sia un legame profondo. Ce lo spieghi?

La difficoltà di una domanda del genere sta nel fatto che, come dicevo prima, non credo nella Religione. Tuttavia sono solidale nel riconoscere l'esistenza e la validità delle intuizioni dello spirito, che coincidono con la capacità dell'uomo di andare oltre ciò che è materiale e spiegabile in meri termini razionali. La spiritualità racchiude in sé questa proprietà, questa virtù. E la spiritualità si esprime in simboli. Questi simboli caratterizzano la natura delle intuizioni, poiché proprio da queste vengono emanati, in istintiva affinità con certi fenomeni naturali, non solo inerti, come le rocce, gli alberi e le costellazioni, ma anche con le loro manifestazioni fisiche e con le interazioni di tali fenomeni fisici tra di loro e con il mondo umano. Questo conduce alla reificazione. Ogun è una di queste reificazioni. La mitologia, dunque, trae origine da questo dono congenito e si esprime attraverso un proliferare di riti, canti, versi e messe in scena, che sperimentano e fanno sperimentare momenti intensi di auto-identificazione. Sì, Ogun è manifestamente il mio demiurgo. È il dio della poesia lirica e della metallurgia, la contradd-

dizione dinamica tra la solitudine e l'imperativo di combattere. Non venero, comunque, né il suo tempio né quelli di altre divinità.

Parlando di studenti, un'altra delle frasi che li colpisce sempre è la tua famosa citazione da *L'uomo è morto*: "L'uomo muore in tutti coloro che tacciono di fronte alla tirannia". In fondo, mi dico, trattandosi di umanisti in erba, spesso socialmente impegnati, non è strano che condividano i tuoi stessi ideali. Però poi ripenso a quella volta che a Lugano hai incontrato centinaia di liceali per parlare di diritti umani attraverso la lettura delle tue opere, ricordo il successo con cui ti hanno travolto, e mi chiedo: com'è possibile che un uomo nigeriano non più giovanissimo riesca a tenere incatenati alle sedie per più di tre ore (ne sono testimone oculare!), con la sola forza delle proprie parole, circa seicento adolescenti svizzeri, la cui capacità di concentrazione, come quella dei loro coetanei in tutto il mondo, è ormai considerevolmente ridotta dall'eccessiva esposizione a video-games, computer, televisione e schermi vari? Com'è possibile che il tuo messaggio passi così potentemente da una generazione all'altra? Cos'è che lo rende così permeabile ed universale, secondo te?

Be', mi fido della tua parola! In effetti, non è la prima volta che mi fanno notare che succede. Credo di dover ammettere che, dopo decenni di insegnamento, dopo aver notato come tante persone di culture diverse interagiscono tra di loro, e dopo avere interagito in prima persona con persone di culture tra le più varie, anch'io ho imparato a riconoscere e apprezzare questo tipo di risposta da parte dei più giovani. Per quanto riguarda più specificamente la

tua domanda, ho una sola risposta: se solo sapessi qual è la risposta! Se la conoscessi, la brevetterei e la lancerei sul mercato, così magari riuscirei anche a sottrarmi a questo genere di incontri – ne esco quasi sempre esausto!

Continuiamo a parlare di giovani e di letteratura: ti stupisce il fatto che la Nigeria continui a sfornare un talento dietro l'altro in campo letterario? Chimamanda Ngozi Adichie, Biyi Bandele-Thomas, Chris Abani, Chika Unigwe, Uzo Iweala, Teju Cole sono solo alcuni dei nomi che vengono in mente. L'arte del raccontare è un dono divino elargito ai nigeriani, oppure pensi che ci sia un'altra ragione a spiegare questo successo – per esempio, può darsi che sia vero quello che si dice, che la letteratura fiorisca in tempo di crisi?

Proprio così, questo è stato uno dei fenomeni che più ha rinvigorito la mia generazione: guardarsi indietro e vedere che non c'è sterilità, non c'è vuoto, non ci sono iati. Forse questo spiega anche perché vi sia stato un declino nella produzione artistica della mia generazione, sotto sotto troppo impegnata a compiacersi – ma che importa! Sono in tanti, veramente in tanti, a produrre letteratura eccellente, soprattutto le donne. Senti di poterli rivendicare come tuoi allievi, anche se magari molti di loro non li hai mai conosciuti personalmente! Quale sia la causa di tanta creatività, specialmente in rapporto agli altri paesi africani? C'è qualcosa nei nigeriani, ovunque si trovino nel mondo, che sollecita in loro una voglia, un bisogno di rispondere alle cose in maniera strutturata. Qualche volta si tratta di una risposta che fa contorcere di rabbia,

disgusto e imbarazzo. In altre occasioni, invece, si esprime in modo creativo – Ogun sia lodato!

Oh, l'evocazione e l'esclamazione mi hanno fatto venire un'altra cosa in mente. Può darsi che sia stato questo medesimo impulso ad aver fatto sì che la nostra spiritualità si trasferisse e si trapiantasse nel Nuovo Mondo? O magari ne è responsabile il ricco retroterra mitologico che si estende dalla regione occidentale yoruba fino alle terre orientali del Delta e degli ibo, una fascia di terra che condivide una lunga tradizione di racconti orali e narrazioni epiche? Sia stralodato Ogun – dieci e lode a Ogun!

Sempre sia lodato Ogun! Ritorniamo alla crisi: cosa sta succedendo in Nigeria di questi tempi? Le notizie che ci arrivano sono deprimenti. Da una parte ci sono gli attacchi di Boko Haram, d'altra parte assistiamo all'ennesima crisi petrolifera. La religione e il terrorismo sembrano tenersi per mano, mentre il petrolio rimane l'osso da spolpare. Che cos'è Boko Haram? Cosa vogliono i suoi adepti? Come sono legati tra di loro la religione, il terrorismo e gli interessi economici in Nigeria?

Lo scenario è complicato, è un misto tossico di fondamentalismo religioso, arroganza politica e sete incontrollata di risorse petrolifere. Alcuni politici corrotti e senza scrupoli hanno imparato a manipolare l'estremismo religioso. Né dobbiamo dimenticare la storia coloniale, che annidò i semi della distruzione futura, poiché gli inglesi, preparandosi a lasciare il paese, non solo falsificarono le prime elezioni democratiche ma anche il censimento, passando il potere deliberatamente a una sezione della popolazione feudale

per storia e per orientamento, mettendole in testa la convinzione di essere protetta da dio e di potere dunque rimanere perpetuamente al potere. È questa la risacca che gira sotto la superficie solo all'apparenza placida dei compromessi politici. Gli sponsor di Boko Haram non si sono fatti scrupoli a coinvolgere organizzazioni terroristiche internazionali come Al Qaeda, mandando i loro fanti ad addestrarsi, a esercitarsi, prima di scatenarli contro la nazione intera. Politica e indottrinamento fondamentalista: ecco la ricetta perfetta per l'anomia sociale.

Pensi che la comunità internazionale sia in parte responsabile di ciò che sta accadendo in Nigeria?

La comunità internazionale farebbe meglio a occuparsi di quello che sta accadendo in Nigeria. Perché quello che sta succedendo non riguarda soltanto la Nigeria, va ben al di là dei suoi confini nazionali. E non mi riferisco semplicisticamente ai colpi di testa farneticanti, seppure potenzialmente letali, come quello di Abduallah, che stava rischiando di far saltare in aria un aereo con l'esplosivo nascosto nelle mutande.

Concludiamo con una nota positiva. Si dice in maniera scherzosa che gli italiani siano i nigeriani d'Europa. Sei d'accordo? Cosa ti pare che abbiano in comune i nostri due paesi (a parte il petrolio, un rapporto che però pende tutto da un lato)? Immagino che una risposta corale alla mia domanda sarà data tra un paio di mesi dal *Lagos Black Heritage Festival*, di cui sei direttore artistico, la cui edizione del 2012 è dedicata proprio al rapporto

tra Italia e Africa. Ma intanto ci inizi a dire tu cosa ne pensi? E ci spieghi come mai quest'anno avete deciso di concentrarvi sull'Italia?

I due paesi hanno in comune la volubilità, il senso della famiglia, la verve artistica, la disposizione lirica – basta paragonare le canzoni napoletane con quelle di Calabar e quelle yoruba – i peperoni, il disordine sociale, la vostra polenta e la nostra *farina*, il vostro osobuco e il nostro *mokontan* (zampa), la corruzione e i disegni criminali che coinvolgono tutto il settore pubblico... Tutto tenendo sempre i piedi per terra. Quale altro capo di stato, se non colui il quale detiene il primato di essere stato più a lungo primo ministro in tempi recenti, avrebbe mai graziosamente ammesso di avere portato la cultura africana a palazzo – col bunga-bunga! Eppoi ci meravigliamo che dèi e santi si siano incontrati e amalgamati in America Latina! Come mai le prostitute nigeriane – o meglio, chi le sponsorizza – sono di gran lunga molto più numerose in Italia che nelle altre nazioni europee? Per tutte queste ragioni, rimuginando sul nuovo tema del festival, “Il Nero nel Blu del Mediterraneo”, che parte quest'anno, l'Italia ci è sembrata il primo porto di scalo in cui approdare. I nostri due paesi sono anime gemelle!



Una poesia

Conversazione telefonica

Conversazione telefonica

di Wole Soyinka

Il prezzo sembrava ragionevole, il posto poco importava. La padrona di casa giurava di abitare altrove. Non rimaneva che auto-confessarsi. "Signora", la misi in guardia, "Detesto fare viaggi a vuoto: sono africano". Silenzio. Comunicazione silenziata dalla pressione della buona educazione. La voce, quando giunse, laccata di rossetto, la sigaretta nel bocchino d'oro laminato, pigolava. Fui colto ignobilmente alla sprovvista. "QUANTO È SCURO?" ... Non avevo sentito male... "È CHIARO? O È MOLTO SCURO?" Tasto B, tasto A. Tanfo d'aria rancida di nascondiglio telefonico pubblico. Cabina rossa. Cassetta postale rossa. Due piani di bus rosso pesta pece. Diceva sul serio! Imbarazzato dal silenzio scortese, m'arresi stupito e chiesi un chiarimento. Garbata lo era senz'altro: spostò l'enfasi. "È SCURO? O MOLTO CHIARO?". Giunse la rivelazione. "Intende dire, come cioccolato fondente o al latte?". L'assenso fu clinico, schiacciante nella sua leggerezza impersonale. Con rapidità, trovata la lunghezza d'onda, mi decisi. "Seppiato africa-occidentale"; poi, quasi ripensandoci, "Come nel passaporto". Silenzio, volo spettroscopico dell'immaginazione, finché l'accento della verità non risuonò chiaro e metallico nella cornetta. "CIOÈ?", che tradiva: "NON HO IDEA DI COSA VOGLIA DIRE". "Moro, più o meno". "ALLORA È SCURO, NO?" "Non del tutto.

In viso, sono moro; però, signora, dovrebbe vedere il resto. Il palmo delle mani, le piante dei piedi sembrano biondo ossigenato. Lo sfregamento causato – che assurdit , signora – dallo star seduto mi ha per  reso il fondoschiena nero corvino... Un momento, signora!”, sentii il ricevitore pronto a tuonarmi nelle orecchie. “Signora”, chiesi, “non preferirebbe accertarsi di persona?”.

Titolo originale: *Telephone Conversation*   Wole Soyinka
  Traduzione di Alessandra Di Maio



Assoluti e relativismi culturali
La dignità e la sacralità
della vita umana

Assoluti e relativismi culturali

La dignità e la sacralità della vita umana

di Wole Soyinka

Non riesco a immaginare una piattaforma politica sulla quale sviluppare il mio intervento che sia più pertinente e urgente della dichiarazione rilasciata dall'ex Segretario Generale delle Nazioni Unite, Kofi Annan, riguardo alle aspettative sul mondo del ventunesimo secolo. Cito quello che mi pare ne costituisca il punto saliente:

Credo che il ventunesimo secolo sarà definito dall'impegno che dedicherà alla dignità e alla sacralità di ogni vita umana.

L'esordio del ventunesimo secolo nel perseguire questo obiettivo è stato, ahimé, ben triste. Ogni giorno che passa, in questa o in quella parte del mondo, il nuovo secolo si mostra, al contrario, più che mai risoluto a sorpassare il secolo precedente nel respingere quest'obiettivo; anzi, pare che sia più che mai determinato a costringere il mondo ad accettarne l'opposto. L'abbruttimento dell'individuo, e talvolta di popoli interi, sembra essere il modello evolutivo trionfante del ventunesimo secolo, del primo decennio del nuovo millennio. Ciò che rende questo capovolgimento persino più scoraggiante è il fatto che l'esortazione di Kofi Annan altro non è che la summa di quegli stessi protocolli di condotta nazionale e internazionale racchiusi nell'ormai sessantennale Dichiarazione Universale dei Diritti Umani, della quale sono stati firmatari virtualmente tutti i Paesi membri dell'Organizzazione delle Nazioni Unite. Ogni singolo articolo della Dichiarazione Universale dei Diritti Umani trasuda la stessa essenza di base: la dignità e la sacralità di ogni vita umana. Una condotta che può essere condannata come un'eresia, poiché va contro l'umanesimo fondamentalmente insito

in questa visione, si sta gradatamente coagulando, trasformandosi pian piano in un'ortodossia di violazioni disumane in via di auto-rigenerazione – o forse sarebbe meglio dire, con più accuratezza, in via di degenerazione e certamente di auto-proliferazione. Si tratta di violazioni disumane che vengono giustificate o facendo ricorso ad alibi di natura culturale, religiosa e politica; o sulla base di una presunta supremazia di una supposta causa superiore, proposta ora da una setta e ora da un'altra; ovvero sulla rivendicazione della trascendenza della memoria dei torti storici, a favore dei diritti di chi vive nel presente.

Quest'ultimo modello di violazione abbraccia le azioni di un'entità sempre più aggressiva, che nelle conferenze che ho tenuto per la BBC nel 2005, le *Reith Lectures*, ho descritto come il quasi-stato: un'entità che si auto-riconosce, che non possiede né una costituzione, né confini geografici, né una bandiera nazionale, né una rappresentanza diplomatica e che tuttavia si comporta a tutti gli effetti come uno stato esperto. Un quasi-stato siffatto può risultare progressivo o reazionario, può rispettare i diritti umani oppure può essere costruito su principi che li violano; può battersi per accaparrarsi il rispetto delle nazioni e delle organizzazioni civiche riconosciute in tutto il mondo, o può invece fondarsi sulla pretesa arrogante di un assoluto rifiuto di questi diritti, specialmente quelli degli innocenti. È all'interno di questo tipo di modello che si originano, quasi senza eccezione, alcune tra le più recenti violazioni umane. È un modello responsabile di vari crimini contro l'umanità, che perpetra con soddisfazione, appropriandosi senza mezze misure della veste di un'ostentata immunità.

Tuttavia, così come nessun secolo, o millennio, spicca letteralmente

un salto per attraversare la palizzata del tempo – se non per le 24 ore che, da un fuso orario all'altro del mondo, segnano il passaggio da un lato all'altro della staccionata – similmente noi, creature la cui vita è ben più limitata nel tempo, dobbiamo decidere a quale secolo apparteniamo, sia pur accettando il fatto che le date e le nostre annotazioni sul calendario non sono universali bensì un espediente di mera convenienza. Non c'è niente in cielo o in terra che segni il confine tra un anno e l'altro, tra un decennio e quello successivo, tra un secolo e il prossimo, o tra un millennio e quello che segue. Magari nei momenti di passaggio il cielo sarà illuminato da fuochi d'artificio per mano dell'uomo; ma non sarà certo una luce siderale ad attraversarlo.

Ciò nonostante, le annotazioni sui calendari risultano utili. Per cominciare, esortano a fare una ricognizione, a prendere risoluzioni per il futuro e ad assumere piena coscienza che un'era è passata. In una situazione simile, nel momento in cui si passa da un'era all'altra, ci si può sentire ragionevolmente spinti a cogliere l'occasione di disfarsi, con un atto di volontà, del bagaglio ormai logoro che ha dominato gli incontri internazionali su argomenti quali i Diritti Umani – un bagaglio che consiste negli alibi basati sul relativismo, sulle differenze culturali o di qualsiasi altro tipo, con cui si vorrebbero giustificare i crimini commessi contro la nostra comune umanità. È proprio in questi momenti che ci si può interrogare su questioni quali, per esempio, quali siano i tratti comuni dell'umanità. Il concetto di umanità, per esempio, è relativo? Ai tempi della schiavitù, che peraltro non ci siamo ancora del tutto lasciati alle spalle, lo era. E oggi? Lo è ancora? E rispondere a questo interrogativo significa aver fatto un passo avanti rispetto al secolo precedente?

Secondo quale parametro?

Il tempo non viaggia all'indietro – non ancora, almeno. Dunque, ogni epoca merita di essere colta e vissuta attivamente nell'interesse dell'umanità che vive e si evolve nel presente, non in conformità ad asserzioni che traevano la loro stessa ragion d'essere dalle incertezze del passato, da una comprensione limitata della condizione dell'uomo in relazione all'universo, alla storia e ai fenomeni visibili. Per esempio, insistere nel volere asservire alcune affermazioni umanistiche alle deduzioni di certe intuizioni personali – che esse si rifacciano a profeti, veggenti, divinità o semi-divinità poco cambia – significa sottomettere l'umanità alle certezze discutibili di pochi. Possiamo scegliere di sostenere la causa tanto del presente a noi noto, quanto di un immaginabile futuro; possiamo, cioè, rettificare di continuo i principi che corrispondono alla nostra conoscenza dell'entità umana e dell'evoluzione della società. Oppure possiamo regredire ai secoli precedenti, a quando cioè il concetto di umano era arbitrario, dottrinario e brutale.

Ecco qualche esempio dell'ultimo tipo che servirà a rinfrescare la memoria; teniamo sempre a mente che alcuni casi di impiego dell'essere umano che in questo secolo molti considererebbero inimmaginabili erano prima di uso comune. Nell'Europa medievale, e per molti secoli a seguire, fino al periodo che fu noto con il nome di Età dei Lumi o Illuminismo – un'epoca che veniva considerata un avanzamento verso il progresso persino rispetto all'età apparentemente gloriosa del Rinascimento europeo – costituiva una pratica culturale accettata il fatto che uomini e donne fossero non solo impiccati pubblicamente, ma anche squartati, talvolta persino torturati a morte per poi finire sulla forca, con le teste

infilzate sui pali dei parapetti pubblici. I criminali erano messi alla gogna davanti al pubblico giubilante, che li bersagliava con frutta e uova marce e non di rado anche con oggetti più consistenti, al punto che molti morivano nel lerciume. L'Inquisizione cattolico-romana si gloriava della pratica di infliggere a uomini e donne il supplizio della ruota, di schiacciarli sotto i pesi finché i vasi sanguigni non fossero scoppiati, ovvero di legarli ritualisticamente al palo del rogo al suono solenne dei canti gregoriani. Il fuoco che veniva acceso per consumare questi presunti nemici di Dio era un trionfo di logica: bruciare a fuoco lento era una premura fornita all'eretico affinché fino all'ultimo minuto potesse riflettere, pentirsi e dunque salvarsi da un destino peggiore nell'aldilà – quello dei fuochi infernali.

Secoli dopo l'Inquisizione, era ancora uso onorevole in Europa legare i delinquenti o i sospetti traditori a un carro e trascinarli per le strade, seguiti da una folla beffarda di gente che probabilmente non sapeva nemmeno per quale reato fosse messo in scena uno spettacolo così raccapricciante. Queste procedure, presumibilmente, erano ritenute uno sviluppo in chiave più compassionevole di quelle della Roma pagana, in cui uomini e donne venivano crocifissi vivi o erano dati in pasto ai leoni per il diletto del popolo, mentre gare inique tra uomini e bestie procuravano l'intrattenimento del fine settimana negli anfiteatri cittadini. Quegli stessi spazi di svago adesso sono diventati teatri all'aperto in cui si tengono concerti, si giocano partite di calcio al ritmo assordante delle zuzuelas, si eseguono corse di cavalli, e si svolgono tornei di tennis e gare di ginnastica. Tutti intrattenimenti magari non particolarmente generosi di adrenalina, ma considerati da quasi la totalità

dell'odierna comunità globale attività ricreative più salubri di quelle passate. Le vittime della brutalità dei tempi andati sono state infine riabilite, postume, per volere delle stesse sfere della cultura in cui operavano i preti e i politici che le avevano condannate, nell'assoluta convinzione di agire per concessione divina.

Tra gli antecedenti che hanno partecipato a perpetuare certe usanze culturali si annovera anche la nazione che costituisce la prebenda del Supremo Pontefice della Chiesa Cattolica Romana. Eppure fu proprio dalle mura consacrate del Vaticano che uno dei successori della stirpe detentrica dell'Infallibilità chiese scusa al mondo per i crimini contro l'umanità che erano stati commessi dal mondo cristiano per decreto divino. Alcuni anni fa, sull'altro lato dell'Oceano Atlantico, il governo statunitense del Presidente Bill Clinton, con l'intenzione di pareggiare il bilancio tra colpa e risarcimento, riabilitò le cosiddette streghe di Salem che erano state impiccate nella stessa nazione quattro secoli prima, vittime dell'ignoranza, del pregiudizio, della superstizione e dell'arroganza divina. Analogamente, le generazioni future, in altre parti del mondo, muovendosi all'interno delle proprie culture, si guarderanno indietro con vergogna e imbarazzo a causa delle propensioni omicide tutt'oggi tanto amate e giustificate in nome della devozione religiosa.

La dignità e la sacralità di ogni vita umana. La dignità, sia chiaro, non è una mera astrazione. È un attributo che risiede nella zona di ciò che è palpabile, nella percezione dell'umanità che noi tutti rivendichiamo. La dignità si riferisce sia al nostro essere corporeo sia a quello immateriale – per chi crede in un'esistenza non-corporea,

– che non si escludono a vicenda. Per quanto possano essere elevate e nobili le operazioni del nostro intelletto e le effusioni del nostro intuito, il corpo fisico, che cammina e percepisce le sensazioni, costituisce la struttura principale entro i cui confini si definiscono le nostre individualità ed è assicurata la nostra esistenza. L'unicità di questa realtà tanto composita, le cui sottigliezze dello spazio materiale dipendono l'una dall'altra, comprende un cervello in grado di ragionare, che è simultaneamente trasmettitore e deposito di impulsi e sensazioni. Entrambi scaturiscono da un'unica entità tangibile, ed è la totalità di questo spazio e di questa materialità che costituisce il territorio dei diritti. Rimane da chiedersi: questo spazio individuale merita riconoscimento, rispetto e garanzie di protezione sociale, a prescindere da quale sia la dottrina ideologica che lo informa?

Se la risposta è "No", allora la violenza carnale non sarebbe ritenuta il crimine inaccettabile che invece è. Dopo tutto, le vittime di stupro si possono consolare col fatto che dal punto di vista intellettuale funzionano ancora. Il cervello non è stato danneggiato – all'apparenza, se non altro – e può ancora verificarsi che la vittima diventi un genio della matematica o della filosofia. Tuttavia, riconosciamo nella violenza carnale la violazione dello spazio sopra descritto e, dunque, lo svilimento dell'interesse umana. Se invece la risposta è positiva, allora la violazione dell'individuo da parte dello Stato, o di una qualsiasi altra struttura autoritaria o quasi-autoritaria, risulta abominevole esattamente allo stesso modo di quanto lo sia la violenza carnale perpetrata da uno stupratore o da un branco di violentatori. La reazione di orrore che accompagna la violazione del corpo umano, in qualsiasi forma essa avvenga, si

basa sul riconoscimento del fatto che il corpo costituisce il denominatore materiale fondamentale della realtà umana. Il corpo è la casa materiale della mente. Se così non fosse, tanti anni fa, in Pakistan, un signore della guerra fondamentalista non avrebbe dato ordine che una donna fosse violentata da un gruppo di bulli del villaggio. Il crimine della donna in questione era di essersi ribellata apertamente ad alcune pratiche maschili che violavano la dignità del suo essere civico. Fu un caso notorio, riportato dai giornali di tutto il mondo, e la vittima era una donna di enorme coraggio. Quel signore della guerra sapeva esattamente cosa stava facendo, aveva ben chiaro quale fosse il valore intrinseco che la donna, così come tutta la società, riponeva nel suo corpo. Proprio per questa ragione il signore della guerra aveva la necessità di svilire quel valore, mentre godeva dell'impunità che l'ambiente circostante garantiva alla sua malvagità.

In contrasto con la fondamentale unicità di valutazione suggerita dalla risposta precedente, ma anche in un'ottica di complementarità, lo spazio della nazione, gli spazi pubblici, compresi quelli religiosi, cerimoniali o commerciali, e persino lo spazio domestico possono essere tutti soggetti a dispute, arbitrarietà, espropriazione o anche alla negoziazione ai fini di un eventuale utilizzo, laddove invece quello del corpo umano rimane l'unico spazio, privato e privilegiato, cui pertiene una percezione totalmente autonoma del sé. Il corpo umano può essere condiviso, ma solo se di comune accordo. Ecco perché proteggiamo l'integrità del corpo del fanciullo finché non siamo certi che egli ne abbia trasceso la vulnerabilità, e lo difendiamo dalle scaltrezze altrui e da eventuali forme di sfruttamento, come quelle commesse dai famigerati pedofili che

arrivano a coalizzarsi per consumare le loro bramosie sull'innocente. Per lo stesso motivo, aborriamo il matrimonio tra bambini, considerandolo un attacco alla fragilità del corpo fisiologicamente in via di sviluppo. Il nostro senso dell'orrore è aggravato dal fatto che l'individuo bambino deve ancora raggiungere la maturità, prima di ottenere quel livello di discernimento grazie al quale può assumersi le proprie responsabilità fisiche. I diritti dell'individuo adulto non sono meno fondamentali, altro non essendo che le conseguenze sociali dei diritti intrinseci di cui è permeato il bambino nello stesso momento in cui viene al mondo, prima che sia progressivamente investito da altre responsabilità.

Quando, perciò, in nome di assunti religiosi o culturali, una società afferma che è giusto e nobile seppellire viva una donna fino al collo e lapidarla a morte, possiamo scegliere di dire "d'accordo, va bene, avete ragione". Una volta esistevano delle società che rivendicavano precisamente questo diritto e che tuttavia si consideravano civilizzate. La storia, tuttavia, ha incriminato questo atteggiamento. Bene, non è strano? Dopo tutto, i culti che hanno reso possibili queste violazioni hanno costruito cattedrali e moschee imponenti, templi e santuari maestosi; hanno creato paesaggi architettonici che resistono al passare del tempo; hanno prodotto musica sublime, poesia eccelsa e altri generi di letteratura devota e secolare degni di nota. I loro prodotti culturali riempiono ancora oggi le gallerie d'arte e fanno il giro del mondo, per lo stupore e l'ammirazione generale. Eppure, che ci si creda o no, queste erano le stesse società che lapidavano le donne, che le condannavano al supplizio della ruota, che le mettevano al rogo e le bruciavano vive, obbedendo, secondo loro, alle Sacre Scritture. Oggi condan-

niamo questi periodi della storia, attribuendoli all'aberrazione caratteristica dei secoli bui, all'epoca delle superstizioni. Allo stesso modo, bisogna considerare veri e propri ritardati umanistici coloro i quali, avendo dei limiti nel comprendere il progresso dell'uomo, o per premeditata manipolazione, e ancor di più a causa di una lettura del tutto parziale delle Scritture, insistono a voler sottrarre all'individuo la dignità che gli è intrinsecamente propria e il diritto a regolare autonomamente il proprio corpo. La società non dovrebbe occuparsi di indulgere nel voyeurismo; e non riesco a pensare a niente di più voyeuristico che andare a curiosare nel comportamento privato degli esseri umani adulti, per non parlare dell'imposizione di pene orribili a chi compie scelte specifiche riguardo al proprio corpo – fin tanto che questo comportamento non interferisca con i diritti e la dignità altrui e non sfrutti chi è più debole per gratificazione personale.

Grazie alle accese proteste sollevate sia all'interno della mia nazione che nel resto del mondo, il famigerato caso di Safiya, la donna che cinque anni fa nel nord della Nigeria in seguito all'imposizione di una nuova Sharia fu condannata alla lapidazione per avere commesso presunto adulterio, si risolse in favore del decoro, della dignità e della giustizia. Ad ogni modo, il trauma che questa donna fu costretta a subire – una minaccia al concetto di umanità – e il fatto che non appena il caso fu risolto un altro Stato della medesima regione settentrionale della Nigeria mise a repentaglio la vita di un'altra donna allo stesso identico modo, è un chiaro segno che non si può continuare a trattare questa aberrazione in maniera discontinua, rispondendo di volta in volta al sadismo che si maschera da fedeltà religiosa. Al contrario, bisogna affrontare la

questione collettivamente, globalmente, occupandosene come di un principio fondamentale che, d'altro canto, è già definito nella Dichiarazione Universale dei Diritti Umani. Rimane invece ancora irrisolto, nonostante sia stata commutata la pena, il caso della donna iraniana condannata alla medesima barbarie per avere commesso presunto adulterio. Del caso si sta abbondantemente occupando la comunità internazionale, tanto i governi quanto la società civile. Nel frattempo, il governo iraniano capeggiato dal clero esulta di gioia davanti a un gioco sadico e di pessimo gusto in cui l'unica pedina è un solo essere umano.

L'eventualità che una qualsiasi donna in un qualsiasi momento possa essere sottoposta a un trattamento crudele, sadico e discriminatorio va ben oltre ogni qualsivoglia religione o rivendicazione di relativismo culturale. Il fatto che un tempo esistevano modelli di comportamento del genere non li rende né giusti né razionali, non più di quanto possano essere considerate giuste certe società – e tuttora ve ne sono! – che condonano e giustificano il commercio di uomini, donne e bambini in schiavitù, nella prostituzione e/o nella procreazione coatta.

In breve, la cultura – compresa quella religiosa – ha mille volti. Si possono far derivare dalla stessa matrice culturale argomentazioni e strategie in grado di svilire oppure di nobilitare la specie umana, di renderla schiava o di liberarla, di sopprimerne ovvero di accrescerne il potenziale produttivo. È bene anche ricordare che le rivendicazioni di un uso culturale specifico possono essere capziose, orientate ad assicurare interessi specifici piuttosto che il benessere degli altri settori – non sempre in minoranza! – all'interno della stessa comunità. Si tratta di rivendicazioni che, abusandone,

sfruttano in corso d'opera ciò che è solamente una serie di avvenimenti della storia nel suo svolgimento, oramai congelati in assunti culturali immutabili.

Oggi il volto più aggressivo dell'intolleranza indossa, purtroppo, la maschera della religione. È questa la brutale verità dalla quale fuggono molti opinionisti, alcuni per il timore di essere accusati di fomentare odio religioso, altri in quanto servi di un'ideologia falsa e debole, nota ai più come il Politicamente Corretto. Siamo tutti, in un modo o nell'altro, ancora vittime di questa dottrina esagerata. Vi prego di notare che utilizzo la parola "maschera" con cognizione di causa. Per molti, la Religione è una maschera. La realtà è il Potere, il Dominio, il Controllo, una mutazione dell'amor proprio la cui egomania si nutre del soggiogamento dei propri simili – gli altri. Che una tale egomania trovi luogo nell'anonimità dei grandi numeri non attenua in nessun modo la realtà di questo amor proprio individualizzato. Sì, amor proprio, che talvolta si maschera come amore per Dio e sottomissione alla sua autorità. Il fatto che il sé si trovi in mezzo a tanti altri è solo una strategia come un'altra per auto-consolidarsi, per giustificare i pregiudizi, per rendere legittima la suprema sfera d'azione dell'ego, pur quando finge una sottomissione devota e timida nei confronti di un'entità superiore. Quest'entità superiore, si scoprirà, rappresenta nella maggior parte dei casi l'élite, gli Eletti, gli Intermediari privilegiati con la Divinità. Bisogna che si impari a considerare l'umanità olisticamente, o comunque ad accettare che tutte le sue parti hanno pari diritto al tempo e allo spazio. Il rifiuto di riconoscere questo diritto innato alle parti che compongono l'umanità, incluse quelle che chiamiamo individui, che comunque non interferiscono con le rivendica-

zioni della sua interezza, porta, prima o poi, al conflitto violento, poiché all'interno di quello spazio e di quel tempo uguale per tutti alberga un diritto innato che chiamiamo "dignità". La dignità è definita, tra i vari attributi, da quello della scelta. Senza la facoltà di volere, l'entità umana sarebbe facilmente rimpiazzata da un robot programmato o da un animale domestico ben addestrato.

Chi rimane scettico di fronte a queste considerazioni farebbe bene a esaminare la natura dei conflitti che sconvolgono attualmente il mondo. Tornerebbe loro alla memoria il fatto che in molte parti del mondo la lotta agguerrita per conquistare le regioni spirituali della mente non è mai stata avulsa dalla competizione tutta mondana per ottenere il potere e il controllo, la volontà di dominare e di rendere schiavi. Il volto del fanatismo e dell'intolleranza religiosa non è mai separato dallo spettro familiare della sete di potere. La religione rimane un camuffamento dietro al quale si contesta il Potere, proprio come avveniva per l'assolutismo ideologico dello Stato che un tempo fu totalitario. Nei momenti storici di massima rigidità ideologica, il cosiddetto deviazionismo era ritenuto un crimine con cui il dissidente si assicurava un biglietto di sola andata per la Siberia o comunque una esecuzione sommaria. Allo stesso modo, oggi, per un gran numero di teocrazie religiose il dissenso è considerato un biglietto di sola andata per l'Inferno, un viaggio che di frequente viene direttamente inaugurato, spesso con gran brutalità, proprio qui, sulla terra. È diritto fondamentale di ogni essere umano cercare o non cercare conforto e devozione dove meglio si crede, ed è responsabilità persino più fondamentale della società limitare la religione a spazio di fede privata, di consolazione privata, di confidenza privata. Il legame tra potere temporale e spiri-

tuale, già a partire dalle società primitive, ha sempre dato prova di essere un'unione empia e violenta. Fu così nell'Europa medievale come nei periodi che vi corrisposero nelle altre parti del mondo, specialmente sotto le teocrazie fondamentalistiche islamiche, alcune delle quali, tragicamente, continuano a esistere ancora oggi. I crimini commessi nel nome della religione si classificano tra i più mortali, sembrano tratti da un manifesto dell'Inferno – sempre che esista l'inferno.

Quando una menzogna sfacciata o un mero assunto culturale, in una qualsiasi cultura, si trovano a confronto con un elemento di sfida esterno che di quella sovrastruttura culturale sofisticata e auto-rigenerante dimostra la falsità o ne espone le falle, mai verrà accolto con la volontà di riesaminare i principi di quella cultura bensì con una ritirata dietro a una cortina di tradizione, di usi – di cultura, appunto. Questo sotterfugio, seguendo un ragionamento tutto suo, inficia persino il diritto degli uni di commentare sugli altri: "È la nostra tradizione"; "Non siete in grado di capirlo"; "I vostri parametri non funzionano in questo contesto". Nessun parametro esterno, ovviamente, funzionerebbe mai in quel contesto. Una rivendicazione del genere, chiaramente, si inventa un mondo costituito da sfere di esistenza ermetiche, poiché cos'altro è un assoluto, culturale o scientifico che sia, se non una critica implicita di tutti gli altri che sono noti ai difensori di quello stesso assoluto? Per esempio, se sostengo che l'unico capo di abbigliamento che si possa indossare in inverno è una giacca a vento col cappuccio, compio una critica implicita di un migliaio di altre possibili opzioni, avviando così un'operazione di confronto e di giudizio. Ciò significa che

mi sono voluto già negare da solo la possibilità di rifugiarmi e di isolarmi all'interno della mia stessa scelta, che ho aperto il terreno del discorso ad altri e che sottintendo l'esistenza di tutte le altre opzioni; ho dunque istituito, per usare un termine che ci è familiare, la possibilità di un dialogo. Naturalmente, esiste anche un'altra possibilità, quella, cioè, di negare o semplicemente di rifiutare di riconoscere l'esistenza di altre forme di abbigliamento che ci proteggono dal freddo invernale, cosa che significherebbe chiudersi in difensiva nella pienezza isolata della propria esistenza. Questa forma strategica di escapismo, tuttavia, può sopravvivere fin tanto che non sussiste la possibilità che si verifichi una sfida dall'interno, ossia fin tanto che il mio pubblico non entri in contatto con altre forme di abbigliamento invernale. Ecco cosa è che conduce le società totalitarie a forme di censura estreme. Si tratta di un tentativo di controllare non soltanto l'accesso al sapere, ma persino le stesse funzioni cognitive della mente, attraverso una denuncia cautelativa, che consiste nel far credere che ciò che non è noto costituisce il regno del male. Questo però può funzionare soltanto per un breve lasso di tempo. Potrebbe essere necessario parecchio tempo ma, prima o poi, la conoscenza rende porosi tutti i muri di ignoranza eretti attorno alla mente umana. Oggi, in special modo, gli dèi della tecnologia hanno ingaggiato una battaglia con i luddisti e i neo-luddisti che ancora popolano il globo ma che si rifiutano di rimanere chiusi all'interno dei propri bunker artificiali e soffocanti.

La dignità e la sacralità di ogni vita umana? Lasciate che evochi per un attimo una creazione archetipica di George Orwell, ideologo del regno animale nel testo ormai classico *La fattoria degli animali*.

Mi riferisco al maiale Napoleone. Quando fu chiamato a rispondere dello stile di vita lussuoso dell'élite dominante, quella dei maiali, che era in contraddizione con la dottrina di base che informava la società utopistica e rivoluzionaria rappresentata nell'opera – *tutti gli animali sono creati uguali* – la sua risposta, ricorderete, fu: certo, è vero, ma alcuni animali sono più uguali di altri. Mi è capitato di citare quest'episodio più di una volta, in contesti diversi, ma è solo di recente che mi sono effettivamente trovato, per la prima volta, a essere d'accordo con Napoleone! Ed ecco che, in un momento straziante della storia recente del mondo, mi ritrovo a citare una frase chiave che mi ero portata dietro a lungo, nei meandri della memoria; una frase che, devo confessare, per me rappresenta un dilemma determinante che riguarda le scelte umane, da qualsiasi prospettiva la si voglia vedere. Si tratta di uno scenario al quale faccio ricorso rivolgendomi in particolare ai giovani, poiché è vicino alla loro generazione, alla loro sensibilità.

Mi riferisco all'assedio di Beslan e al suo orribile epilogo, che mi riportarono alla mente, seppure con una piccola variazione, il maiale Napoleone, assente nella mia memoria dai tempi in cui ero studente. La variazione a cui faccio riferimento deriva dalla tesi iniziale di questo discorso – il concetto della dignità e della sacralità di ogni essere umano. In quell'occasione, sentii che era arrivato il momento di adottare il verbo di Napoleone: ci sono davvero alcuni animali che devono essere ritenuti più uguali di altri, almeno nel loro diritto all'invulnerabilità. Non era una scoperta nuova; in effetti, non era neppure una scoperta. Ma accadde che quel credo altrimenti sopito, serbato con compiacimento, ossia l'uguaglianza nel rivendicare uno spazio sacro in una certa fase dell'esistenza uma-

na, fu violentemente confutato. Tutto d'un tratto mi si presentò, catapultata in superficie, l'esigenza di dare una ripassata a quel credo, colpendomi come qualcosa che richiedeva una divulgazione attiva. No, non sono i credenti, i sostenitori o le guide di qualsivoglia religione a essere più uguali degli altri, cosa che dovrebbe essere ovvia per la funzione che svolgono. Adesso so chi sono i veri supra-eguali. Persino il vero regno animale, non solo quello letterario di Orwell, mostra quest'istinto e vi reagisce di conseguenza. Osservate, per esempio, come una comunissima gallina, destinata a finire su una tavola imbandita, si avvicina alla sua covata nell'aia. La ferocia con cui è pronta a difendere i suoi piccoli indica che i deboli e gli innocenti occupano una zona speciale inviolabile all'interno del regno animale. Sono questi i supra-eguali – i piccoli, gli innocenti. Essi trascendono il livellatore ideologico che è l'egualitarismo.

Alcuni mesi prima degli eventi di Beslan, nell'aprile e nel maggio del 2004, ho tenuto per la BBC il ciclo di conferenze a cui facevo riferimento prima, intitolato "Clima di paura". Durante il corso di una delle conferenze, avevo riferito i miei timori e le mie premonizioni usando le parole seguenti: il territorio del sacro, e in questo includo anche l'asilo d'infanzia, sembra ridursi giorno dopo giorno. Non mi sarei mai sognato, nemmeno lontanamente, che questa mia paura avrebbe preso forma nel modo più orribile che si possa immaginare nel giro di pochi mesi. La strage di Beslan è stata un evento che ci ha sminuiti tutti, ha svilito il nostro umanesimo. Permettetemi di presentarvi un brano dalla nuova prefazione che ho scritto per l'edizione americana delle conferenze:

Non è la prima volta che i bambini fungono da agnelli sacrificali. Vi sono migliaia di teschi di fanciulli nei musei all'aria aperta del Ruanda; altri insozzano i campi di sterminio della Cambogia; e mentre alcuni bambini vengono piamente sgozzati in classe nelle scuole della Nigeria del Nord, in varie parti del continente molti altri vengono rapiti e forzati a entrare nelle fila delle milizie; per non parlare di quelli a cui non vennero risparmiate le camere a gas nella Germania nazista. Quello di Beslan, tuttavia, è stato un evento ostentato, vistoso, uno spettacolo maligno davanti agli occhi avidi del mondo, le cui immagini continuano a ossessionare la coscienza umana. Non si può sfuggire alla forza di queste immagini che ci hanno colpito nel più profondo, riducendole a conseguenza accidentale di una catena di eventi. Non si può. Al contrario, assumono ancora più forza quando assistiamo all'auto-encomio del 'cervello' che vi sta dietro, che racconta i dettagli dei preparativi dell'assalto con la promessa che si tratta solo dell'inizio. Ascoltate cosa ha avuto da dire questo Erode dell'ultima ora, durante un'intervista riportata da un sito web lituano: "La lotta continua senza nessuna regola, e con la connivenza (*sic*) del mondo intero; non siamo legati a nessuno, non abbiamo nessun tipo di vincolo, e continueremo a lottare utilizzando i mezzi che ci sembreranno più comodi e più utili" (*Intervista dal sito lituano*).

La gelida elencazione fatta dal leader dei separatisti ceceni, Basayev, dei costi dell'operazione di assedio – 8.000 euro per quasi un migliaio di vite umane, metà delle quali bambini – costringe a riflettere e a riesaminare ogni proposito che abbia sinora governato la co-esistenza umana. Le zone grigie delle definizioni morali

in cui regna la relatività, e in cui si fa appello a improbabili cause remote con l'unico scopo di giustificare l'abominevole, continueranno a infestare le menti di un certo tipo. Costoro, e altri ancora, insisteranno sull'esistenza e il primato di una volontà etica – seppure tutta da inventare – che impone che certe azioni siano giudicate all'interno di un universo morale identificabile e universale, per quanto ristretto. Per amor di chiarezza, se si vuole dare adito a quest'ultima posizione, con la quale mi identifico, bisogna che si definisca in che cosa consista il metro della moralità che rende possibile giudicare gli eventi di Beslan. Parlo di Beslan, nello specifico, in quanto può fungere da modello di orrore dei vari gesti globali che rivelano la degenerazione dell'umanità, non perché sia l'unico.

Dove sta qui la volontà etica? Dove collocarla? In questo caso specifico, evidentemente, sta nell'opposizione del più forte, l'aggressore, al più debole, che è ignaro, inerme e innocente. Una banda di adulti, esperti combattenti armati di tutto punto, invadono un santuario di educazione giovanile. Privano i bambini di acqua e di cibo, li osservano impassibili bere la loro stessa urina in preda alla disperazione, li sottopongono a terrore fisico e psicologico, danno una baionettata a uno, ad altri sparano alle spalle mentre tentano di fuggire da quella che si rivela una morte certa e, infine, ne incedono a centinaia. I bambini di Beslan sono stati derubati della loro dignità e profondamente lesi nella loro intrinseca vulnerabilità. Ancora una volta, in una scena davvero sconvolgente alla quale il mondo dovette fare da spettatore, fu rappresentata la retorica del *non esistono innocenti*. Non possiamo permettere che una tale retorica costituisca il linguaggio del mondo, né che ne stabilisca il

metro morale.

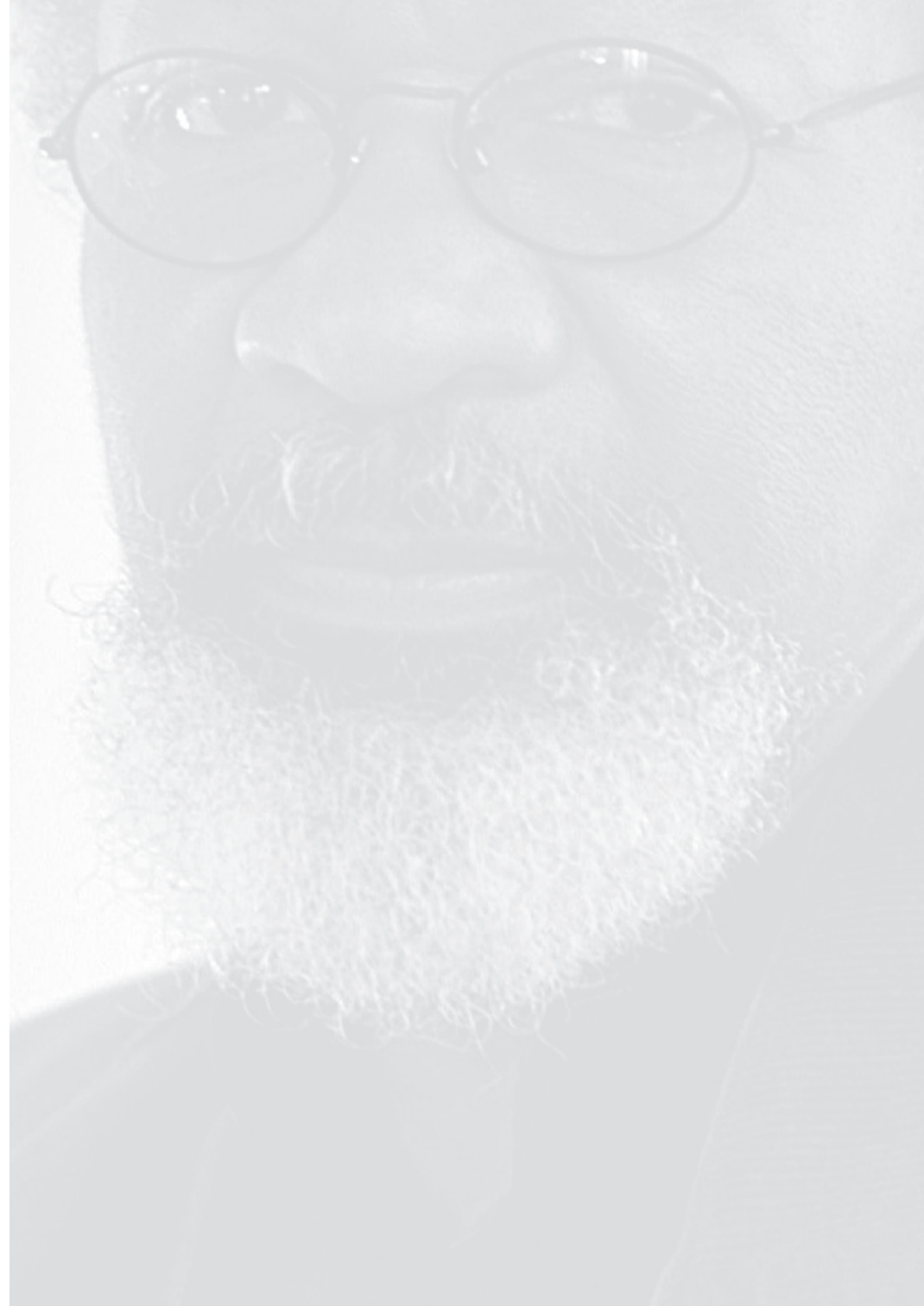
Gli errori determinati dall'incapacità di ben governare devono essere esaminati con imparzialità, le politiche di stato fallaci e crudeli devono essere identificate e osteggiate. In breve, tutte le cause presenti o remote, in particolare quelle politiche, devono essere sottoposte a un processo di revisione. Permettere che prevalgano su un imperativo etico fondamentale coincide con l'inizio della corrosione della volontà umana, cioè con una resa che sviscerisce e indebolisce la sensibilità umana e che riconcilia la società con il male assoluto. Ci salva la volontà etica, cioè quell'affermazione secondo la quale, anche quando varie considerazioni di condotta sociale sono destinate a fallire a causa della fallacia della gestione o pur soltanto per cause fortuite, un nocciolo etico rimane inviolato. Non richiede un grande sforzo applicare questa volontà al fatto che dei bambini sono presi in ostaggio. Bisogna che ci sia una zona garantita di inviolabilità, persino tra coloro che si credono nel giusto, una zona che, qualora sia violata, determini un'accurata reazione universale. I bambini occupano una zona di questo tipo, una zona che esiste al di là di ogni possibile tornaconto personale. Accettare una violazione del genere fa di noi tutti dei vigliacchi e ci rende complici dei tanti altri vigliacchi che conducono le proprie battaglie assediando gli indifesi.

I forti contro i deboli. Difendere i deboli contro i forti, insistere sul loro diritto alla medesima dignità di cui gode ogni altro essere umano, sotto qualsivoglia forma di governo: è questa l'essenza fondamentale della battaglia per i diritti umani. Adesso, dunque, capirete come mai mi sono convertito alla dottrina di Napoleone. Tutti gli animali sono uguali, ma alcuni sono di sicuro più uguali

degli altri – i deboli, i vulnerabili e gli indifesi. Sì, costoro devono essere considerati più uguali del resto dell'umanità. Allo stesso modo mi sono riconciliato con la cultura della *fatwā*, quell'ordine tanto inflazionato nell'ambito della fede islamica che ultimamente è stato paragonato a un decreto omicida. Una *fatwā* non è da intendersi in termini così ristretti e negativi; è piuttosto, con maggiore esattezza, un ordine vincolante per il credente, riguardo a qualcosa che in sostanza rappresenta una questione di legge, di fede, di culto o di costume. È in questo senso che mi dichiaro un sostenitore dell'uso della *fatwā* come ingiunzione universale a tutti i credenti, non importa di quale fede, a insorgere in difesa dei deboli. Una tale *fatwā* darebbe mandato a chiunque creda di intraprendere un'azione di ostracismo culturale, religioso, economico e politico nei confronti di coloro che violano o che non si ergono a difesa dei diritti e della dignità dell'essere umano, in particolare dei fanciulli, che – come spero sia stato ampiamente dimostrato – sono più uguali nei loro diritti del resto dell'umanità degli uguali. Sia che si parli dello svilimento imposto ai bambini reclutati tra le fila militari, regolarmente sottoposti a lavaggio del cervello per commettere atrocità che fanno inorridire i loro stessi superiori, o che si parli di minori vittime delle brutalità di generazioni più esperte, derubare la gioventù della propria umanità è una perversione che il mondo non può più essere disposto a tollerare. Fra tutti i crimini contro l'umanità questo è senza dubbio il più grave, il più malvagio, tale che, se io avessi una predisposizione per le scienze teologiche, lo considererei il più mortale dei peccati mortali, la garanzia assoluta che fa del mondo degli adulti il luogo dell'eterna perdizione dell'anima.

Bisogna fare un primo passo, dare l'esempio e tracciare il cammino della redenzione umana. Se una Comunità agisce opponendo a tali violazioni un rifiuto morale universale, ovvero se si spinge oltre la mera condanna – che non manca mai – e supera la retorica, altre comunità potrebbero sentirsi spinte dalla vergogna a emularle. Se cominciamo a stabilire un minimo comune denominatore oltre il quale la comunità umana rifiuta di farsi trascinare, qualunque siano le circostanze, potremo pian piano ascendere a zone più elevate, che abbracciano quel valore per cui ogni vita è a tutti gli effetti uguale a ogni altra, per sacralità e dignità, senza distinzione di età, di sesso, di razza, di scelte sociali o di convinzioni religiose. Per il momento, lasciamo che gli indifesi e i vulnerabili siano considerati non solo uguali, ma più uguali, per rispetto e per diritto, del resto dell'umanità.

Titolo originale: *Cultural Absolutes and Relativism* © Wole Soyinka
© Traduzione di Alessandra Di Maio



Una poesia

I figli di questa terra

I figli di questa terra

di Wole Soyinka

I figli di questa terra sono vecchi
con lo sguardo fissano mappe e mai la terra
coi piedi imparano a seguire
contorni lontani tracciati da menti aliene
con un senso del presente svanito nel passato.

I figli di questa terra sono fieri
ma solo in apparenza. Camminano per aria ma
sia chiaro: fu il suolo per primo a ritrarsi
dal tenero tocco dei loro piedi nudi. Un tempo,
la terra era loro appartenenza.
A testa alta,
con aria fiera, avanzano verso i corvi all'orizzonte
tra nuvole di locuste.

I figli di questa terra, occhi immensi
nelle orbite, sono teste con corone
di spine di pesce pulito, la cui polpa passata
tra porte a vento è servita tra chiacchiere fredde
e vino fresco. Ma sono occhi che fissano il vuoto,
oltrepassano il presente, penetrando i varchi oscuri
del mondo dei vivi.

È la progenie degli spodestati,
spogliati della speranza e della terra. Lo spregio supplisce
i legami filiali. I figli di questa terra
sono naufraghi in scafi cavi, pelle di tartaruga
e squame, callosità della placenta andata.

Le mani sono artigli per radicarsi, le lingue
divulcano leggi nuove e codici sociali.
Una razza nuova scalzerà il presente

in cui l'amore, bandito come estraneo, vaga
solitario tra foreste perlustrate per brama,
seguendo le orme ferali del potere,
in cui l'amore è un vecchio rudere, isolato, calpestato
dalla memoria, in un presente
derubato di presenza.

Ma i figli di questa terra stringono tra le braccia il vuoto
come amanti. Le spore della loro unione popolano
spazi un tempo umani, aggirando agili
i fantasmi della paternità. I figli di questa terra
vestono la toga dei giudici, con sguardo che rigetta
i metri del passato. Un barlume
invade fugace i loro occhi spenti, lacera l'aria
con una domanda sola:
Chi ha venduto la nostra giovinezza?



Da Dioniso a Ogun
La nozione di tragedia
in Wole Soyinka

Da Dioniso a Ogun La nozione di tragedia in Wole Soyinka

di **Claudio Gorlier**

Il dramma di Euripide *Le Baccanti* ha sempre suscitato grande e attento esame critico da parte di studiosi di varie scuole ed estrazioni. È sufficiente ricordare il successo critico riscosso dall'opera nel periodo che va da Pater a Nietzsche e Adorno, per non parlare del noto saggio di T.S. Eliot in *Il bosco sacro*. Inoltre, è bene tenere a mente i prestiti, diretti e indiretti, e i numerosi echi del dramma di Euripide nelle opere letterarie, non solo teatrali, del ventesimo secolo: esemplare è l'episodio della testa di maiale infilzata su un palo nel *Signore delle Mosche* di William Golding, che richiama quella di Penteo sul tirso della madre Agave, unitasi alle Baccanti. A prescindere dalle diverse interpretazioni e dagli svariati approcci critici adottati nell'analizzare il testo nel corso dei secoli, alcune chiavi di lettura fondamentali sono condivise dalla maggior parte degli studiosi. Prima fra tutti, il ruolo di Penteo come imperterrita cultore della ragione. Penteo è ritenuto un individuo che non vuole né sa come andare oltre il dominio della ragione e, di conseguenza, si rifiuta di vedere le cose come stanno. Soprattutto, Penteo si rifiuta di imparare. Penteo è *ἀμαθες*, vale a dire, letteralmente, "ignorante". L'ammonizione perentoria, imperativa di Dioniso a Penteo è *μάθε*, "impara". Paradossalmente, nel medesimo momento in cui ha luogo l'epifania, quando Penteo cioè finalmente 'impara', non ha più scampo. Uno dei verbi più importanti che ricorre nella tragedia è *θεάομαι* – "guardare", ovvero "vedere" – la cui radice è la stessa del sostantivo *θέατρον*, "teatro".

A questo punto, bisogna ricordare che Dioniso non è soltanto il dio del vino ma anche del teatro. Alcuni studiosi sostengono in modo convincente che nell'opera di Euripide è proprio Dioniso a mettere in scena la tragedia: in altre parole, ne è regista. Ciò signi-

fica che possiamo legittimamente parlare di meta-teatro nel caso delle *Baccanti*, di un equivoco tragico. Indirettamente, l'atto del "vedere" viene in parte rimandato al pubblico.

Il travestimento, ovvero, più specificamente, il mascheramento, cioè il ricorrere all'uso di maschere differenti, è uno degli aspetti centrali della tragedia. All'inizio Dioniso finge di essere uno straniero, di provenienza asiatica, così come asiatiche sono le sue Baccanti. È bollato come un imbroglione, un impostore – un *trickster*, si dice in inglese, un personaggio-tipo tanto consolidato nel teatro britannico quanto profondamente radicato nella cultura africana. Dioniso gioca ancora il ruolo del *trickster*, quando induce Penteo a travestirsi da donna e a unirsi alle Baccanti. Il pubblico assiste a un doppio livello di travestimento. Da principio, Penteo aveva denigrato con sprezzo l'elemento femminile di Dioniso, reclamandone l'identità maschile; tuttavia, alla fine, cederà alle esortazioni di Dioniso e assumerà anch'egli un'identità femminile.

Il dio Dioniso possiede un'identità ibrida che lo caratterizza – e ben si sa quanto il concetto di "ibrido" e, in particolare, quello di "identità ibrida" abbiano assunto una rilevanza decisiva nel dibattito postcoloniale. L'elemento ibrido in Dioniso emerge prima di tutto nel suo essere straniero: rappresentato come asiatico, Dioniso è un *étranger*, nel senso che al termine attribuisce Camus nella sua opera omonima. Ma alla fine si smaschererà da sé, rivendicando anche la propria identità divina – di divinità mediterranea, nella fattispecie – grazie alla sua nascita, o per meglio dire, alla sua rinascita.

Le *Baccanti* è un classico dramma della vendetta. Di conseguenza, Dioniso deve essere spietato e, in definitiva, crudele. Alla fine non verranno risparmiati né Agave, madre di Penteo, né Cadmo,

nonno di Penteo e di Dioniso, nonché ex re di Tebe: entrambi sono condannati all'esilio. Concettualmente, l'anima della tragedia può essere rinvenuta nel Coro che chiude il terzo *stasimon*: *τί τὸ σοφόν*, "Che è saggezza?"¹, è il quesito posto nella prima domanda. Un'ulteriore domanda accentua l'importanza decisiva della vendetta: "E qual fu mai dai Superi/dono più insigne agli uomini largito,/che la man dei nemici/tener sulle cervici?". Ma è il verso finale a sancire la posizione concettuale: *ὅτι καλὸν φίλον ἀεί*. Il verso rivela chiaramente una categoria platonica, ma, essendo quello conclusivo, resiste a ogni tentativo di svilupparla. La traduzione letterale, che tuttavia non rende giustizia alla complessità del verso, potrebbe essere: "La bellezza è sempre amata" (nella traduzione di Romagnoli: "E quanto è bello a noi sempre è gradito"). La bellezza e l'orrore, la bellezza e il decoro, sono strettamente correlati nella tragedia di Euripide, come sottolineano tutti gli studiosi moderni. Eppure l'ambiguità del verso finale, che risultava indubbiamente chiaro al pubblico greco, di fatto associa il godimento della bellezza all'orrore della vendetta. È questa la dimensione di cui si appropria Soyinka. Tuttavia, pur nella sua ambiguità, il verso esprime amore sia per ciò che è veramente nobile, sia per ciò che è veramente bello. Mi spingerei persino a sostenere che intende mettere in evidenza il valore della bellezza nel trascendere i meri dettati della ragione.

Rispetto a Euripide, il Penteo di Soyinka subisce un processo di semplificazione drammatica concettuale: è l'oppressore. Non senza ironia, la lingua di Dioniso riflette in varie occasioni il gergo dei leader politici moderni. Il riferimento è chiaro, per esempio, quando Dioniso punta a smascherare Penteo: "Ridurrai tutto a una commissione di inchiesta? Una commissione inquirente?"² (62).

L'aspetto innovativo più radicale dell'opera di Soyinka va trovato comunque nei ruoli attribuiti al Capo e al Coro degli Schiavi. Le parole del Capo degli Schiavi trasmettono forza: "Non siamo più soli. Schiavi, iloti, nullatenenti vicini e lontani. Questa stirpe padrona, questa tanto vantata progenie del drago, ha incontrato il suo pari" (28). E ancora: "Giustizia! Riscatto! Oh, spirito d'Equità, mostrati! Spada luccicante, bagliore di sangue sulla sua punta – muoviti! Distruggi il malefico figlio di Ichione che rifiuta la terra" (96). Dioniso è palesemente ben disposto nei confronti degli schiavi, "schiavi barbari, nativi di terre la cui cultura fa apparire misera la tua" (64). Il suo trionfo finale sarà determinante per il loro affrancamento. Nell'opera si assiste dunque a un intenso *dénouement* drammatico, in cui la posizione ideologica dà fondamento al discorso creativo, senza soffocarlo, attraverso la teoria del ribaltamento dell'egemonia, un principio gramsciano fondamentale, ripreso dal dibattito postcoloniale, che, da Bhabha a Said, vi ha attribuito un ruolo centralissimo.

Dioniso possiede un ruolo decisivo. Come per Euripide, anche per Soyinka Dioniso è uno straniero. Più africano che asiatico, per il drammaturgo nigeriano Dioniso proviene *anche* dall'Etiopia. Come già in Euripide, è un abile regista. Dioniso è presentato sin dall'inizio in tutta la sua complessa personalità (è da notare che parla sempre in prosa, mentre i membri della corte fanno ricorso alla poesia): "Tebe mi copre di infamia. Mi fanno passare per mostro, una specie di risultato alieno al suo consueto modo di governare... Io sono la gioia gentile ma anche gelosa. Vendicativo e tenero... Un seme di Zeus fu deposto in mia madre Semele, la Terra... è germogliato fra le rocce scoscese del lontano Afghanistan, ha fatto

esplodere gli argini del fertile Tmolo, ha fatto sorgere oasi in mezzo alle sabbie infuocate dell'Arabia, è fiorito sulle colline e nei burroni della scura Etiopia" (21, 22). Da provetto *trickster*, sarà ancora più esplicito nel predisporre la scena in cui Penteo viene condotto a incontrare le Baccanti per essere fatto a pezzi e divorato. Convincente il commento a questo proposito di Obi Maduakor, nel suo importante libro su Soyinka: "Dioniso è, dopo tutto, una divinità orientale, i cui rituali e le cui cerimonie devono aver ricordato a Soyinka i misteri della natura della sua stessa società"³. Maduakor osserva giustamente che Dioniso assume il ruolo di "archetipo rituale", dal momento che ha principalmente la funzione di agire in ambito religioso e sociopolitico e di mirare a una comunione finale, a una rigenerazione universale.

Nel corso dell'opera di Soyinka, Dioniso va prendendo sempre più le sembianze, seppure in modo implicito, della divinità yoruba Ogun. Si tratta di un'identificazione graduale e travolgente. Ogun è il dio del vino, ma anche del ferro e della guerra. Ogun rappresenta anche la giustizia. È interessante notare che nella lingua yoruba Ogun (la divinità) e *ogun* (giustizia) sono due termini etronimi. Nel *Vocabolario del discorso religioso yoruba*, Modupe Oduyoye spiega che i due lemmi sono identici in tutto tranne che nel tono⁴ (lo yoruba, è bene ricordare, è una lingua tonale). Oduyoye fa risalire il complesso mito di Ogun non solo alla cultura religiosa egiziana ma ne rivela anche la discendenza semitica (sembra che il nome del dio yoruba sia addirittura legato a quello di Caino). Queste osservazioni riempiono ulteriormente di senso il già ricco personaggio di Dioniso/Ogun, offrendone nuove, importanti sfaccettature. Conviene, a questo proposito, ricordare il commen-

to introduttivo di Soyinka alle *Baccanti*. Insistendo sul messaggio "sovversivo" dell'opera, sottolineando esplicitamente la stretta associazione di Dioniso con Ogun, il drammaturgo conclude dichiarando, "Considero *Le Baccanti*, in definitiva, un prodigioso banchetto barbarico, una manifestazione consapevole del bisogno universale dell'uomo di misurarsi con la natura"⁵. Norma Bishop osserva, "Tanto Euripide quanto Soyinka affrontano il problema di una tradizione rituale considerata ormai sorpassata e priva di senso"⁶. In questa prospettiva, Tiresia risulta essere un personaggio puramente strumentale: "Povero Tiresia", esclama Dioniso, "povero né carne né pesce, intermediario psichico eternamente tormentato, povero rappresentante degli dèi attraverso il quale tutto passa ma niente tocca" (32). "Le allusioni di Soyinka vanno ben oltre la mitologia e la cultura dell'antica Grecia", insiste la Bishop⁷. Da questo punto di vista, si capisce perché il Dioniso di Soyinka lasci le scene molto prima di quello di Euripide e perché in qualche modo il suo spirito ricompaia nell'epilogo.

Il tragico equivoco che segna la morte di Penteo e la conseguente disperazione di Agave segue invece da vicino quello di Euripide, anche se solo fino a un certo punto. Il finale non sarà devastante, quanto invece festivo, una vera e propria celebrazione. Da qui si evince il significato fondamentale del sottotitolo della pièce, "un rito di comunione". Quando osserviamo la trasformazione quasi miracolosa del sangue versato dalla testa decapitata di Penteo in vino, assistiamo al trionfo di Ogun, non solo alla sua vendetta. Di fatto, si tratta comunque di una vendetta, compiuta da una divinità in apparenza spietata. Il vecchio schiavo è inorridito e, quando si riferisce a una "maniera di cacciare che porta dritto alla morte di

sé" (102), parla di una vendetta "aspra" e "innaturale" (100). Eppure la prima Baccante esclama: "Lascia che il nuovo ordine porti pace, riposo, abbondanza..." (91). Dioniso si era prima definito "lo sono la gioia gentile ma anche gelosa.". La Prima Baccante ne canta le lodi: "servirlo è dolce ricompensa" (37). Tutti questi aspetti sono di pertinenza di Ogun molto più di quanto lo siano di Dioniso. Il vino riconcilia Agave a Dioniso, a differenza di quanto avviene nel dramma di Euripide, in cui invece la donna termina in uno stato di alienazione. Come ricorda Maduakor, il vino della comunione diventa la testimonianza finale della partecipazione collettiva voluta e rappresentata da Dioniso. Il colpo di scena della madre che scopre che la testa della preda non è quella di un leone, bensì quella del figlio, tocca il massimo vertice della teatralità, ma la catarsi vera e propria avviene quando, in conclusione, Cadmo, apostrofando Tiresia, dice "Ancora sangue, Tiresia. Nient'altro che sangue"; e Tiresia ribatte "No. È vino" (109). È a questo punto che si raggiunge la vetta suprema del teatro partecipatorio, aspetto distintivo del canone di Soyinka, del suo re-inventare la forma della tragedia. Appare significativo che la conclusione sia stata prevista dal Capo degli schiavi: "Il matrimonio di sangue e vino, l'unione di aria e carne, terra e respiro in me... La nostra gioia è la grande gioia dell'unione con la madre terra e la fine della separazione fra uomo e uomo" (59). I due piani, quello politico e quello religioso, coincidono, rinvigoriti dalle parole dello schiavo: "Spirito libero, anima della libertà, seme di un nuovo ordine" (67).

L'ibridizzazione, nell'opera di Soyinka, emerge in una varietà di aspetti e modi. Una modalità, per esempio, in cui si manifesta è la contaminazione. L'aspetto più importante della contaminazione

risulta evidente nella scena delle nozze, resa sotto forma di una didascalia insolitamente lunga. Numerosi critici e studiosi hanno insistito sull'importanza fondamentale delle didascalie nelle *Baccanti* di Soyinka, che ne è colma. Le didascalie della scena nuziale incanalano e propiziano la contaminazione religiosa: "Quello che vediamo è la tradizionale Figura del Cristo, seduta... La sua maschera è bella, irradia una pace interiore" (85). Quando tutti i invitati bevono da un calice che viene indicato dal personaggio che ha le sembianze di Cristo, Penteo, prendendolo, chiede a Dioniso, "Quello era... lui? Il tuo dio?". Dioniso gli risponde: "È importante? Bevi!" (86). Per quanto si percepiscano alcuni echi dell'*Apocalisse*, ciò che salta di più agli occhi è la continuità tra questo rituale e quello finale, nel quale il vino è l'indizio decisivo della nozione di comunione. Bishop ci ricorda che Soyinka porta alla ribalta il sincretismo religioso che era rimasto latente nel dramma di Euripide. Di conseguenza, in Ogun, la divinità che funge da intermediario nella tradizione yoruba, vi è anche "Cristo, la divinità cristiana che media e intercede"⁸. Questo procedimento prepara il terreno, con coerenza, per il miracolo finale: quello di un "mondo ri-ordinato", suggerisce la Bishop⁹, di un ordine ristabilito. È un miracolo visibile a tutti e a cui tutti partecipano, che è l'essenza stessa del genere tragico. La contaminazione è presente sotto varie forme nell'utilizzo della tecnica drammatica: la danza, i ritmi del music-hall, per esempio. Tiresia fa un balletto di tip-tap e Penteo lo segue, lasciando la scena più o meno allo stesso modo: "Andiamo. Uno-due-indietro, uno-due-indietro, uno-due-indietro" (93). L'utilizzo di vari piani linguistici contribuisce a dare forma e fondamento alle *Baccanti* così come all'opera tutta di Soyinka, in cui l'appropriazione

– che non è mai imitazione – della tragedia classica greca conduce a una ri-creazione originale e potente del genere tragico, a una sua re-invenzione, non più concepibile nella cultura del nostro mondo occidentale.

© Traduzione di Alessandra Di Maio

NOTE

- 1 Questa e le citazioni che seguono delle *Baccanti* di Euripide sono tratte dalla traduzione del dramma di Ettore Romagnoli, per la prima volta pubblicata dalla casa editrice Quattrini di Firenze nel 1913 e a lungo considerata la versione più autorevole.
- 2 Questa citazione, come quelle che seguono, sono tratte da Wole Soyinka, *Le Baccanti di Euripide. Un rito di comunione*, cura e trad. di Francesca Lamioni (Civitella in Val di Chiana, Zona, 2002). Le pagine di riferimento delle citazioni sono indicate tra parentesi.
- 3 Obi Maduakor, *Wole Soyinka. An Introduction to His Writing* (New York and London: Garland, 1986), 259.
- 4 Modupe Oduyoye, *The Vocabulary of Yoruba Religious Discourse* (Ibadan: Daystar, 1971), 74-92.
- 5 Wole Soyinka, Introduzione a *Le Baccanti*.
- 6 Norma Bishop, "A Nigerian Version of a Greek Classic: Soyinka's Transformation of *The Bacchae*", in James Gibbs and Bernth Lindfors, eds., *Research on Wole Soyinka* (Trenton, NJ: Africa World Press, 1993), 107-14.
- 7 *Ibidem*.
- 8 *Ibidem*.
- 9 *Ibidem*.

Ogun Abibimã

La storia, la maschera,
il ferro, il rituale

Ogun Abibimã

La storia, la maschera, il ferro, il rituale

di Armando Pajalich

Wole Soyinka pubblicò per la prima volta il poemetto *Ogun Abibimã* nel 1976, dedicandolo a Samora Machel, dieci anni prima dell'improvvisa misteriosa morte di quel leader nero: intendeva celebrarvi la "decisione simbolica" del Presidente mozambicano Machel di muover guerra al Sud Africa e alla Rhodesia dell'apartheid. Le speranze di Soyinka in una rivolta dell'Africa contro l'apartheid trovarono triste conferma nel giugno di quello stesso anno, con gli eventi a Soweto, il maggior ghetto nero di Johannesburg, tanto da spingere il poeta ad aggiungere al poemetto una seconda dedica, stavolta in commemorazione di quei tragici giorni.

Doveva trattarsi di un poemetto 'nero', che abbracciasse la storia e il mito della Nigeria e del Sud Africa (oltre che, indirettamente, del Mozambico e della stessa Rhodesia), suggerendo la sostanziale unità del continente africano (almeno a sud del Sahara) e simboleggiando quell'unione nel concetto stesso di Abibimã: "dalla lingua Akan. La Nazione Nera, la terra dei Popoli Neri, il Mondo Nero". Con i suoi 482 versi, i ritornelli, le ripetizioni e le peculiarità drammatiche, l'opera può essere posta nella tradizione del poemetto di origini romantiche e di rielaborazione modernista e postmoderna, con i suoi argomenti mitici ed epici e le sue implicazioni ideologiche, religiose e filosofiche. Infatti, *Ogun Abibimã* è stato celebrato in modi assai diversi, come "capolavoro esortativo nella tradizione di Shelley" o come "epica modernista in miniatura". Ma quel che del poemetto forse più conta, oltre ai suoi ideali rivoluzionari, è l'elemento sincretico che ne proclama l'estetica africana.

Il poemetto è diviso in tre sezioni che suggeriscono molto chiaramente tre fasi di argomentazione: un "ora", un "antefatto" e un "nuovo ora" modificato dalla sequenza centrale. Ciò avviene in to-

tale sintonia con il disegno mitico del poemetto: secondo Soyinka, la mitologia non è affatto statica o defunta; è, al contrario, una sorgente vivente da cui l'uomo può trarre ispirazione ed energia. Il suo uso del mito implica sempre un confronto fra l'uomo (mascherato da protagonista, io-parlante o poeta/storico) e un essere mitologico. Da quel confronto emerge un uomo nuovo, rafforzato e motivato.

In questo poemetto il confronto è facilmente identificabile con il tentativo dell'io-parlante di integrare due figure storiche e mitiche in cui momentaneamente con-fondersi: l'imperatore zulu Shaka, che cercò di resistere alla colonizzazione britannica nel primo Ottocento, e la divinità nigeriana yoruba Ogun. Le tre individualità giungono a comporre una piramide di maschere o, meglio ancora, un'unica maschera piramidale composita e dinamica, secondo la più raffinata tradizione africana. Tale maschera ci propone un'icona sincronica che rappresenta l'unione fra uomo e Dio, con una sua dialettica interna tra le diverse figure facenti parte della maschera. Come tutte le maschere africane, costruisce un ponte fra uomo e Dio, uomo e Ogun.

Dietro la nobile contingenza storica che ha ispirato *Ogun Abibimāñ* vi è un sogno o, forse meglio, una visione: una visione profetica? Già dal titolo, l'opera suggerisce una sintesi tra i popoli africani neri subsahariani – Abibimāñ – all'insegna della divinità yoruba Ogun, dio della lotta distruttiva e creatrice, e del grande monarca zulu Shaka, una figura quasi mitica, emblema dell'opposizione africana alla colonizzazione bianca. La storia è dunque parte essenziale del poemetto, ma travalica nel mito. Nell'importante testo *Art, Dialogue, and Outrage*, una raccolta di saggi sulla letteratura e la cultura,

come recita il sottotitolo, Soyinka spiega:

Lo scrittore autenticamente creativo, che giustamente non si lascia inibire dai venti delle ideologie, sceglie (...) quando mettere in discussione la Storia data per scontata (...), quando appropriarsi del Rituale per le sue affermazioni ideologiche (...) e, pure, quando 'epocalizzare' la Storia per le risorse mitopoietiche che possiede.

È tale dimensione mitica che concede all'autore di fondere Nigeria e Sud Africa, dissolvendoli in un'Africa a venire, più che passata. Nella contingenza storica immediata, tale lotta è evocata, quasi fisicamente, per la liberazione dell'Africa meridionale dai governi razzisti. Questa interpretazione del poemetto appare ovvia sin da una prima lettura – se non altro attraverso i riferimenti alla politica internazionale nei confronti del Sud Africa: Il Dialogo, le Sanzioni, il massacro di Sharpeville del marzo 1960, eccetera – con le conseguenze non solo di fierezza ma anche di lutto e tristezza che l'evocazione di una guerra non può che comportare, se chi le dà voce è un uomo della consapevolezza di Soyinka, che ha conosciuto di persona i disastri della guerra civile nigeriana. Ma, al di là di tale contingenza, vi è appunto la premessa, data quasi scontata nel poemetto, che l'Africa nera è un tutt'uno, nella sua policromia culturale, un grande unico affresco di culture millenarie. Soyinka è ben lontano dal vecchio Panafricanismo degli anni Cinquanta ma, come la sua saggistica conferma, c'è in lui la convinzione che il Sud Africa non ha perso per sempre le sue radici etniche locali e che, malgrado l'urbanizzazione e la detribalizzazione, l'americanizzazione e la povertà, il Sud Africa possa presto riscoprire la sua

matrice culturale *autonoma* che lo riporti in seno all’Africa. Se ciò sia visione o utopia conta poco: Soyinka crede nella rivoluzione in quanto “liberazione”:

Per impadronirsi della realtà e trasformarla è necessaria la liberazione della mente dalla superstizione del potere, che rende storpia la volontà, oscura la percezione del sé, e facilita l’arresa ai processi alienanti che si oppongono a ogni forma di produttività umana. DEMISTIFICARE IL MOSTRO DI CARTAPESTA – anche questa è arte progressista e socialmente valida.

E Soyinka crede nella metamorfosi: la sua opera è tutta proiettata verso il futuro, inteso anche, sempre, come una riscoperta e una rielaborazione “eclettica” del passato:

Un approccio eclettico alla creatività (...) penso che sia l’unico antidoto efficace contro la sempre mutevole monomania del mondo artistico che l’establishment impone.

E ancora:

Un eclettismo selettivo [è] il diritto che spetta a ogni essere produttivo, scienziato o artista che sia.

Questo ci porta a un’altra importante considerazione sull’arte del Nigeriano, cioè alla struttura tripartita di *Ogun Abibimāñ*. Anche questa si rivela una conferma del modo di creare di Soyinka: sia nei suoi romanzi che in molti dei suoi drammi teatrali, è presente

un’elaborazione di intrecci e argomentazioni che consiste in una lettura attenta e critica del presente, uno scavo nel passato e un ritorno al presente arricchito e metamorfosato da quello scavo. È più che la concretizzazione di una formula retorica “post-modernista” (tanto, infatti, ha il Post-moderno insistito sulla “presenza del passato” e sulla riattualizzazione del passato nel presente, da farne poco più che un cliché). Per Soyinka si tratta, evidentemente, di una formalizzazione del suo concetto di atto creativo, consistente, come ha ribadito spesso egli stesso, in un viaggio dell’artista (in rappresentanza di un’intera collettività) dentro il mondo ctonio, delle idee, delle forze primigenie, delle energie attingibili. Tale viaggio costituisce anche una sfida dell’attente-artista nei confronti dello status quo e della stagnazione. E tale sfida comporta anche una ribellione dolorosa e pericolosa che può condurre allo smembramento e alla perdita totale dell’io. Si tratta di quel viaggio-sfida che ritroviamo in molti miti, africani e no, e che carica l’artista di un ruolo faticoso e rischioso. In tal senso, il vero dio tutelare dell’artista è proprio Ogun:

In termini ellenici, Ogun (...) può essere inteso come una somma di virtù dionisiache, apolloniche e prometeiche. Ma non basta. Trascendendo persino oggi i miti distorti della sua reputazione di terrorista, la poesia tradizionale lo canta come ‘protettore degli orfani’, ‘tetto dei senza-casa’, ‘guardiano tremendo del sacro giuramento’: Ogun sta per una giustizia trascendente, umana e restitutiva. Primo artista, tecnico della fornace, evoca, come lo spirito apollonico di Nietzsche, un ‘impatto massiccio di immagine, concetto, dottrina etica ed empatia’. Ogun (è) l’impulso creativo e l’istinto, l’essenza della creatività.

Spiega ancora Soyinka:

La tragedia yoruba affonda a precipizio nel 'regno ctonio', nel calderone ribollente della volontà e della psiche del mondo buio, nella transizionale ed eppure incoatta matrice della morte e del divenire. In questo ventre universale, un tempo Ogun si tuffò e lì riemerse, il primo attore, disintegrandosi nell'abisso. Nelle messe in scena che ne fanno i suoi accoliti, il suo riassemblaggio spirituale non richiede alcuna 'imitazione di fatti reali'. (...) Lui, l'attore, emerge ancora come voce mediatrice del dio, ma se ne sta ora come fosse fuori di sé, osservante, che capisce, che crea. A questo punto viene a conoscere la gioia estetica sublime. (...) Il primo attore (...) fu Ogun, prima divinità sofferente, prima energia creatrice, primo sfidante, e conquistatore della transizione."

I rituali in onore di Ogun, lui a sua volta primo attore, richiedono un linguaggio 'di ferro', poiché:

L'artefatto della conquista che Ogun operò sullo smembramento, il suo 'feticcio', fu il ferro, simbolo delle energie del ventre della terra, plasmatore e falciatore di vita.

Ogun significa anche "volontà" e azione, in quanto "distruzione", creazione e, infine, visione:

Per agire, l'istinto prometeico per la ribellione incanala l'angoscia in una meta creativa che libera l'uomo da una disperazione totalmente distruttiva, liberando dentro di lui le invenzioni più energiche e

più profondamente combattive che, senza usurpare il territorio dell'abisso infernale, erigono un ponte che da quell'abisso giunge sino alle speranze visionarie. Quindi, solo la lotta della volontà è primariamente creativa; dal suo affaticamento spirituale sorge l'urlo disperante della volontà che si rivela unico conforto di sé stessa e che da solo, riverberando dentro le volte del cosmo, usurpa (almeno, e per quanto brevemente) i poteri dell'abisso. (...) Solo la volontà (unica cosa a restare intatta) salva l'essere dall'annichilimento dentro l'abisso. Ogun è l'incarnazione della Volontà, e la Volontà è la verità paradossale della distruttività e della creatività dell'uomo che agisce. Solo chi ha sopportato l'esperienza della disintegrazione, e il cui spirito è stato messo a prova, e le cui risorse psichiche sono state duramente saggiate dalle forze più invisibili all'affermazione dell'individuo, solo lui può capire ed essere la forza di fusione tra le contraddizioni. La sensibilità che ne risulta è la sensibilità anche dell'artista, e costui è artista profondo solo nella misura in cui comprende ed esprime il principio della distruzione e della ricreazione.

Potremmo pensare a quanti grandi artisti di ogni luogo e tempo si sono inoltrati in tali viaggi, non sempre ritornandone con una Euridice da cantare!

Ogun Abibimāñ, dunque, è ancora una volta (nel canone di Soyinka) un viaggio nella storia e nel mito e così va inteso anche l'uso di un linguaggio 'ferreo', altisonante, da grande scrittura epica, che restaura i linguaggi poetici novecenteschi, riscoprendovi palinsesti trascurati e inattesi, affidandosi a una retorica che fa ricorso a tutte le risorse che la lingua può fornirle: ritmo, autodramma-

tizzazione, suono, immagini, metafore, paragoni, bilanciamenti e parallelismi. Soyinka non teme affatto il ripescaggio e il riuso di linguaggi del passato:

Dobbiamo fare una distinzione fra il modo di operare di una mente eclettica e quello del poeta artificioso, del plagiatore e del pedissequo frettoloso citatore. I tipi di imitatività e di imprestiti con cui dovremmo confrontarci sono purtroppo diffusi e hanno spesso un fascino seducente. D'altronde, l'originalità e l'universalità di tutti i grandi poeti esercitano un influsso fantasmatico su altri scrittori – per quanto di diverso background – nei momenti in cui si trovano a condividere una somiglianza nelle loro esperienze particolari. Per la mente genuinamente creativa, ciò non deve comportare un motivo di autoflagellazione. L'opera che ne risulta può venire facilmente giudicata per la sua capacità di andare un passo più in là, o di proseguire lateralmente, o per una sua variante concettuale o un'abile deviazione di pensiero, per la naturalezza dell'influsso, per la completezza con cui lo digerisce all'interno di un nuovo stampo organico, per la sua felice riemersione e per la sua forza precipua.

Essendo il poemetto scritto in inglese – lingua che diviene solo uno “strumento di convenienza” –, il verso recupera cadenze e ritmi che ricordano i grandi poemi della rivolta – il *Paradise Lost* di Milton e il *Prometheus Unbound* di Shelley – ma le immagini con cui si costruisce e i proverbi che assimila appartengono alle culture dell'Africa nera. Le stesse intrusioni di fraseggi in lingua zulu vanno intese come segnali di una partecipazione corale: il lettore è invitato a immaginarsi e a sentire una 'ferrea' voce recitante (voce

filtrata spesso da maschere di divinità e antenati) dinanzi a un pubblico silenzioso che irrompe a volte in saluti, invocazioni, preghiere. Il poemetto è anche cosparso di riferimenti a danze, musiche e strumenti musicali e non è astruso immaginarsi che questi partecipino al racconto, sullo sfondo, trasformando in gesti, toni e suoni il messaggio delle parole inglesi. Con ciò non si vuole affatto suggerire che *Ogun Abibimāñ* sia poesia folclorica o di facile retorica 'parlata'. Ma, piuttosto, che la presenza della voce e dell'oralità è una componente essenziale di tal genere di poesia – caratteristica forse non così evidente (ma neanche del tutto assente) nei grandi poemi epici della rivolta succitati. Viene a mente un'altra analogia su cui Soyinka ritorna spesso nei suoi saggi, quella fra arte e rituale:

Il Rituale è una metafora del perenne e il perenne non è collocabile in un certo particolare evento. La nascita è un evento perenne, e così è la morte. E così sono il coraggio, la vigliaccheria, la paura, il movimento, la pioggia, la siccità, la tempesta... Il Rituale è l'agente formale inespugnabile per le gesta, disperate-in-quanto-evento e separate-nel-tempo, degli esseri umani all'interno della società umana.

Il rituale, come si sa, richiede un officiante e una comunità di fedeli e non è semplice preghiera ma iterazione e messa in scena di una verità, attraverso parole, gesti, movimenti, oggetti, eccetera. Così è anche per *Ogun Abibimāñ*: la fisicità 'ferrea' del suo linguaggio è più che un segno artistico, confermando il tentativo di realizzare (e non solo evocare) con la forza della parola e del rituale un'esigenza

storica genuina e vera.

Soyinka è uno scrittore radicato in varie culture, del passato e del presente (ma: può una cultura essere mai del passato?). Eppure, è impossibile paragonarlo ad altri autori, nigeriani o africani o di altra origine. Forse la ragione di ciò sta nella sua 'ferrea' fiducia nell'"eclettismo" e nel rischio, anche concreto: Soyinka ha passato anni in carcere e altri anni boicottato da alcuni governi nigeriani, mentre in Occidente ha ricevuto il Nobel ma anche attacchi furenti da parte di alcuni critici, e la sua fortuna commerciale è tutt'altro che scontata e costante. Le sue opere sono estremamente diverse l'una dall'altra e hanno sondato i generi più disparati, inventando o recuperando i più disparati linguaggi. Ciò che le accomuna tutte, però, è la costante di volere e sapere osare, riavocando a sé un ruolo divenuto quasi impossibile – almeno per ora – per l'artista occidentale, quello di portavoce di un popolo, officiante per suo conto, castigante quando occorre, e benedicente quando è il caso. Che tale ruolo sia il risultato di un dovere (e di nessun tipo di fanatismo) è evidente dalla concretezza priva di pretese dell'uomo Soyinka. La sua arte, insomma, è un gioco continuo di maschere, nel senso africano che queste hanno di materializzazione dell'altro e del divino, a loro volta strumenti della sensibilità animista:

Una sensibilità poetica che, un po' come avvenne per i Metafisici inglesi, crea un 'paesaggio spontaneo di disparità' fondendole, andando al di là di una semplice loro delineazione (...). L'animistico proietta non solo il mondo materiale ma anche i trivii accidentali attraverso concezioni cicliche della morte e della rinascita, della luce e delle tenebre, della crescita e della sterilità, della caducità

e dell'eternità (...) La sensibilità che cuce assieme il tessuto di tali poesie è un continuum basilare e intrinseco di pensiero, materia e mondo fenomenico. (...) Ogni cosa materiale (compreso il poeta), ogni evento, ogni elettrone folgorante di pensiero sono, in tale senso, ventre dell'essenza ri-creatrice, dell'occhio che frantuma e ricombina.

Ciò non accade solo nel suo teatro, ma anche nei romanzi e nelle poesie. Ovviamente, lo scrittore non teatrale deve creare maschere linguistiche e Soyinka lo fa sempre con maestria. Tradurlo è sempre inebriante: le sue parole-maschere hanno tale forza evocatrice che si ha l'impressione di non tradurre solo frasi, bensì di fare da interprete di visioni e di idee e di dover vestire simili maschere, di legno e di ferro, affrontando, seguendo le sue tracce, un viaggio e un rituale da cui emergere meno insicuri e più convinti di certe verità.

NOTA

Il presente saggio trae ispirazione da due miei studi precedenti: "W. Soyinka's *Ogun Abibimāñ: The Grammar of the Mask*" (ristampato in Armando Pajalich, *La musica, la maschera, la storia*, Cafoscarina, Venezia, 1991) e l'Introduzione alla traduzione italiana del poemetto di Soyinka da me curata (*Ogun Abibimāñ*, Supernova, Venezia, 1992).

Questa è l'ora del canto

Questa è l'ora del canto

Questa è l'ora del canto, l'ora
Dell'estasi ai piedi di chi danza. Dell'uomo al tamburo
Le esortazioni fortificano il cuore.

I clan si sono ammassati da ogni colle
Là dove Ogun regnava, guardate: un milione di fronti,
Bruni bronzi dalle fornaci di Abibimáñ
Anello d'acciaio contro il sole, folla
Di piedi all'urlo antico di – *Sigidi!*

Nell'ora della corsa, non c'è bellezza che competa con l'antilope
Nell'ora della forza, l'elefante si erge tutto solo
Nell'ora della caccia, la grazia del leone è sacra
Nell'ora del volo, l'airone schernisce gli invidiosi
Nell'ora della lotta, nessuno rivaleggia con Lui
Dei sette sentieri, Ogun, che per raddrizzare un torto
Svuotò cisterne di sangue nel cielo
E pure imprecava di sete – io vedo
La sua bellezza selvaggia su fronti nere,
In profondità di bronzo fuso e in fiamme
Oltre le distanze su cui fissano gli occhi –
E tremo!

Ora, prima che spazi tristi ricreino la perdita
Prima che si consumino gli scudi che proteggerebbero
I più deboli, ora davvero c'è bisogno

Questa è l'ora del canto

Di canto e di poesia, di otri colmi a festa,
Di libagioni, invocazioni alla Volontà
Di transustanziarsi! –
Ogun sta ascendendo – oggi dunque celebriamo!

Estratto da *Ogun Abibimāñ* © 1992 Supernova
Titolo originale: *Ogun Abibimāñ* © 1976 Wole Soyinka
Traduzione e cura di Armando Pajalich, per gentile concessione dell'Editore



Un attore riluttante
Teatro e impegno
prima e dopo il Nobel

Un attore riluttante Teatro e impegno prima e dopo il Nobel

di Tiziana Morosetti

Quella di “attore riluttante”¹ è la prima immagine che di sé stesso Wole Soyinka evoca nel suo discorso di accettazione del Premio Nobel per la letteratura del 1986. Si tratta di un ricordo del 1959, quando, nel corso di una rappresentazione al Royal Court Theatre di Londra, Soyinka, in quell’occasione attore, si rifiuta di entrare in scena². La rappresentazione era dedicata a un episodio del 3 marzo dello stesso anno, il massacro di Hola Camp, nel corso del quale, in piena rivolta Mau Mau (1952-60) contro il potere coloniale britannico in Kenya, undici detenuti del campo di prigionia di Hola vennero bastonati a morte dai soldati di guardia. La “riluttanza” del giovane drammaturgo è il risultato di una profonda quanto ricorrente contraddizione, ovvero, come spiega egli stesso, la natura catartica del teatro: l’alchimia per la quale, nel breve spazio di una rappresentazione, gli interrogativi posti al pubblico sono al contempo rielaborati, digeriti, risolti in un esercizio di “esorcismo” collettivo. La rappresentazione teatrale, lungi dall’implicare cambiamenti reali, non fa che provocare “sentimenti di carità”; ma se il pubblico, sottolinea Soyinka, è storicamente e culturalmente complice di quanto denunciato sulla scena, allora essa diviene insopportabile, “indecente”.

La storia del drammaturgo Soyinka, come quella dell’attore, ruota intorno alla persistente e caparbia ricerca di un “risponso diverso” alle tragedie umane nel loro complesso, oltre che a quelle geograficamente e storicamente circoscritte all’universo africano. Per Soyinka, l’ago della bilancia è perennemente in oscillazione fra la scrittura – drammatica e non – e “modi più diretti” di contestazione, svincolati dalla carriera artistica, seppure a questa filosoficamente legati.

Il riconoscimento del Premio Nobel (il primo a un autore africano) ha tuttavia contribuito ad adombrare, sia pur parzialmente, il carattere politico dell'opera di Soyinka, quel ruolo di "critico sociale" per il quale "egli è forse più conosciuto nel suo paese"³; perché se da una parte esso ha implicato un'immediata rivalutazione del patrimonio culturale africano, dall'altra ha esacerbato la polemica fra coloro che iscrivono a pieno l'opera soyinkiana nel complesso paesaggio culturale nigeriano e coloro che, già a partire dai primi anni Ottanta, ne suggeriscono invece una lettura binaria. Questa lettura, che si afferma nell'ambito del più generale dibattito relativo alle letterature africane in lingua inglese (accusate, periodicamente, di perpetuare il dominio culturale britannico) tende a contrapporre allo Soyinka internazionalmente acclamato, la cui opera è considerata eccessivamente 'occidentalizzata', lo Soyinka attivista e 'popolare', vicino alle dinamiche politiche e sociali del suo paese. Analogamente, alla produzione 'maggiore' dell'autore – i celebri drammi *Danza della foresta* (1963), *La strada* (1965), *Pazzi e specialisti* (1971), *le Baccanti di Euripide* (1973), *La morte e il cavaliere del re* (1975) – viene contrapposta la produzione 'minore' dell'autore: opere quali *The Trials of Brother Jero* (*I guai di Fra' Jero*, 1964), *Jero's Metamorphosis* (*La metamorfosi di Jero*, 1973) e *Before the Blackout* (*Prima del blackout*, 1971)⁴.

Sebbene dunque, nonostante l'assalto dei media, Soyinka abbia continuato dopo il Nobel "a combattere per i diritti umani, ad affrontare la tirannia, e a scrivere"⁵, la vittoria del premio contribuisce ad alimentare, nella ricezione dei più critici, il sospetto che esso possa in ultimo opacizzare il mordente politico dell'autore. È così che Femi Osofisan⁶, drammaturgo di spicco della generazione

successiva, ad appena due anni di distanza dalla premiazione del maestro e amico, osserva:

Dal momento che egli [Soyinka] è stato premiato come scrittore, è nostro dovere [...] chiederci di cosa egli mai scriva. [...] Quale senso ha davvero la sua opera, se continuiamo a trovare fra i suoi ammiratori i farabutti e i predoni che egli ha così violentemente denunciato, i politici corrotti ed inetti, i *mimic men*⁷ in uniforme, i burocrati indolenti ed inclini ad accettare mazzette, i docenti pretenziosi e superficiali [...]. Senza dubbio il premio di Soyinka non sarà per questa gente!⁸

Politica ed arte sono qui indistricabilmente intrecciate. Il 'valore' dell'opera di Soyinka si misura sulla falsariga delle sue implicazioni politiche, un assioma che risente forse ancora della profetica voce di Ali Mazrui, quando, dieci anni prima di Osofisan, sottolineava come la letteratura africana fosse "ancora sproporzionatamente incentrata su temi sociali e politici"⁹. Ma non si tratta di forzatura ideologica, né di vezzo, perché se si legge anche solo l'ultimo capitolo della recente autobiografia di Soyinka, *Sul far del giorno* (2007)¹⁰, ci si rende conto di quanto la quotidianità dell'uomo Soyinka, prima ancora che dell'artista, sia tuttora strettamente legata alle dinamiche politiche del suo paese, all'ostracismo dei poteri in carica, alla brutalità delle problematiche economiche, sociali e religiose della Nigeria – cui solo periodicamente e spesso senza velleità di approfondimento, come è evidente nelle cronache recenti, viene concesso qualche spazio sui nostri mezzi di informazione. A questa brutalità Soyinka oppone una molteplicità di stimoli e generi che hanno a che vedere non solo, come si puntualizzerà

più avanti, con l'eredità del teatro europeo, cui pure tanto spesso è stato accostato, ma anche e soprattutto con il fermento artistico e intellettuale della Nigeria postcoloniale. Se il Premio Nobel sembra essere un decisivo spartiacque fra lo Soyinka 'popolare' e quello universalmente applaudito è allora opportuno fare un passo indietro, e ricordare quelle che sono le pagine meno frequentate, ma combattive, della carriera dell'autore.

Fra queste, di particolare rilevanza è il *guerrilla theatre*, attivo tra il 1963 e il 1965, un teatro di improvvisazione legato all'Università di Ife, storica città della regione yoruba. Al pari della compagnia universitaria di Ibadan o di quella dell'università Ahmadu Bello a Zaria, a Ife si cerca di colmare la distanza fra la drammaturgia letteraria e il teatro itinerante, quest'ultimo espressione fondamentale del panorama drammatico nigeriano. Chuck Mike – attore, produttore e regista di origini americane attivo in Nigeria, a fianco dello stesso Soyinka, dal 1976 – ha descritto il *guerrilla theatre* come una serie di scenette di venti minuti che “facevano il giro della città di Ife, dei suoi mercati, parcheggi, self-service scolastici e altri selezionati luoghi pubblici, rispecchiando le varie anomalie quotidiane del governo”¹¹. Sebbene di questa pratica drammatica siano stati dati giudizi contrastanti, l'esperimento è significativo del carattere di Soyinka, nonché dei successivi tentativi di coniugare teatro ed impegno da parte del drammaturgo; ed anzi, secondo Victor Dugga, sarebbe proprio nel teatro di guerriglia che egli “trova la sua migliore connessione drammatica con l'attivismo politico e la gente”¹². Fra il 1977 e il 1983, d'altra parte, Soyinka sarebbe divenuto il responsabile per lo stato di Oyo, ancora in territorio yoruba, della campagna per la sicurezza del traffico: un esperimento che confer-

ma l'interesse, non solo pratico ma anche artistico, dell'autore per la strada e i personaggi che la abitano, nel corso del quale il teatro viene nuovamente utilizzato per comunicare con un pubblico vasto e socialmente stratificato, nel tentativo di diffondere regole di comportamento che possano scongiurare la mattanza all'ordine del giorno sulle strade nigeriane. Entrambe le esperienze hanno contribuito a forgiare l'attivista/educatore, prima ancora che il drammaturgo; e il drammaturgo, forte di quelle esperienze, ha a sua volta ispirato nei suoi 'discepoli', per dirla ancora con Chuck Mike, “un pensiero critico coraggioso”¹³.

Questo pensiero lo ritroviamo nel corso dell'intera parabola creativa soyinkiana: opere come il già citato *Before the Blackout*, *Requiem for a Futurologist* (*Requiem per un futurologo*, 1985), il radiodramma *A Scourge of Hyacinths* (*Un flagello di giacinti*, 1991), *The Beatification of Area Boy* (*La beatificazione di Area Boy*, 1995), fino al recente *King Baabu* (*Re Baabu*, 2001) – che qui prendiamo in considerazione perché meno note al pubblico italiano, già di suo non particolarmente abituato a veder rappresentare Soyinka a teatro – ben ne dimostrano, oltre al poliedrico talento, la coerenza politica. Il primo e il terzo dramma si iscrivono infatti, idealmente, nel cammino del teatro di guerriglia, laddove *Before the Blackout*, rappresentato per la prima volta nel 1965 con la compagnia teatrale Orisun, è una raccolta di atti unici e sketch che molto hanno in comune con l'esperienza di Ife. Alcuni di questi, come ci ricorda Chris Dunton¹⁴, rimasero inediti per ragioni sostanzialmente pratiche (la loro natura esclusivamente mimica); e tutti, concepiti per una durata assai ridotta (fino a un massimo di trenta minuti) e per un pubblico non necessariamente alfabetizzato, si collocano, come il *guerrilla the-*

atre, in quel modello di 'teatro-contenitore' dalla vena pungente-satirica che è uno dei capisaldi della produzione di Soyinka. A sua volta, il sottotitolo di *Beatification of Area Boy*, "A Lagosian Kaleidoscope" ("Un caleidoscopio di Lagos"), allude alla struttura episodica dell'opera, che riunisce anch'essa, nella cornice stridente di una vivace piazza con negozi in centro città, quadri di vita di strada. Proprio la strada, come accennato sopra, è d'altra parte una delle tematiche più ricorrenti del teatro di Soyinka, le cui opere di ambientazione urbana, quando non collocate nello spazio claustrofobico di carceri, come nel caso di *From Zia with Love* (*Da Zia con amore*, 1992), di ospedali (*Pazzi e specialisti*) e palazzi del potere come quello di *A Play of Giants* (*Un dramma di giganti*, 1984), sono dedicate in particolar modo al panorama sociale e culturale della metropoli di Lagos – è il caso del dramma *La strada* e delle opere del cosiddetto Ciclo di Jero. Tutte hanno però valenza metaforica, così che l'*area boy* del titolo, pur riferendosi specificamente alle gang di giovani o giovanissimi che, a partire dagli anni Ottanta, diventano protagonisti della criminalità cittadina, assurge in *Beatification* a simbolo della più generale miseria delle classi marginalizzate della Nigeria odierna.

Nel radiodramma *A Scourge of Hyacints*, trasmesso dalla BBC nel 1991 e poi ripreso ed ampliato nell'atto unico dell'opera teatrale *From Zia, with Love*, Soyinka ritrae invece le vicissitudini di un condannato a morte nel momento in cui la prigione che lo ospita viene isolata dall'accumulo di erbacce (i giacinti acquatici del titolo) nel canale che scorre a lato dell'edificio (una metafora, per Dunton, dell'isolamento progressivo del paese¹⁵). Quel che colpisce della genesi di queste due opere è, tra l'altro, l'abilità di Soyinka

di cimentarsi (come, d'altra parte, la stragrande maggioranza dei drammaturghi nigeriani, da Hubert Ogunde a Ken Saro-Wiwa¹⁶) in media e generi diversi – oltre che per la radio, Soyinka scrive anche per la televisione, per la quale compone *My Father's Burden* (1960) e *Blues for a Prodigal* (1985), il secondo, tuttavia, immediatamente soggetto a censura. La commistione dei generi rispecchia quella degli stimoli culturali, così che *Requiem for a Futurologist*, commedia basata a sua volta su un radiodramma del 1982, è stata interpretata come una rivisitazione della vena satirica di Jonathan Swift ed una rilettura dell'opera di Moses Olaiya, illustre esponente del teatro itinerante nigeriano¹⁷. Si tratta di un esempio lampante, se pur fra i meno conosciuti, dell'estrema stratificazione del teatro soyinkiano, nel quale si sovrappongono la specificità del contesto culturale yoruba e quella di un'educazione orientata all'assimilazione, in primo luogo, della cultura britannica.

Questa stratificazione è evidentissima anche nell'ultimo testo teatrale di Soyinka, *King Baabu*. In quest'opera, ispirata all'*Ubu Re* di Alfred Jarry, rappresentata per la prima volta a Lagos, Soyinka riprende la vena satirica apertamente politicizzata di alcune opere precedenti, restituendo un ritratto impietoso della politica africana contemporanea, e, nel caso specifico, del clima di paura instaurato, fra le altre, dalla dittatura del generale Sani Abacha (1993-1998). L'opera rivela la presenza di quel retaggio culturale tradizionale su cui pure i molti riferimenti non africani si innestano. Rappresentazioni tradizionali come l'*egungun*¹⁸ sono infatti state riconosciute come fonte primaria di opere 'canoniche' quali *Danza della foresta* o *La strada*, mentre per le opere satiriche in particolare l'eredità delle narrazioni orali, nell'impiego ricorrente della figura

del *trickster*¹⁹, possono essere indicate come punto di riferimento. Questa ricchezza di stimoli e fonti si è in ultimo tradotta, come noto, in quella poliedricità linguistica che, a reminiscenza del teatro rinascimentale inglese, costituisce il nerbo, l'ossatura della drammaturgia di Soyinka. La differenziazione linguistica caratterizzata, evidentemente, non solo il teatro 'minore' e 'sperimentale' dell'autore, il linguaggio filmico e radiofonico come quello del teatro di improvvisazione, ma anche il teatro 'maggiore' – un'opera per tutte è ancora *La strada*, nella quale, impiegando registri e lingue diversi, dall'inglese standard al pidgin²⁰ allo yoruba, Soyinka affronta i grandi nodi irrisolti della storia nigeriana.

In conclusione, alla diffidenza di chi ha visto nella vittoria del Premio Nobel il simbolo dell'assoggettamento delle letterature postcoloniali alla lingua e alla tradizione degli ex-colonizzatori, Soyinka ha obiettato che "coloro che cercano (ottimistiche) risposte dalla letteratura si vanno intrappolando nello stesso *cul-de-sac* nel quale le più estreme scuole di pensiero della critica europea 'impegnata' si sono caparbiamente scontrate"²¹. Il peggior difetto di queste scuole, per il drammaturgo, è la spiccata mancanza di senso dell'umorismo²²: un'osservazione particolarmente pregnante, perché non soltanto conferma la volontà di una poetica complessa, non ridotta a schemi ideologici, ma rivela anche le radici profondamente pragmatiche della parabola creativa di Soyinka, ovvero, il bisogno di opporre – alla tragedia personale come all'oppressione di poteri trasversalmente iniqui – un atteggiamento disincantato, ma non per questo cinico; un sorriso, non necessariamente a denti stretti, che della follia politica nigeriana possa restituire sulla scena un ritratto satirico con un suo mordente. È

questa, forse, l'eredità più notevole della carriera di Soyinka. Per quanto riguarda l'altra fondamentale obiezione – la più dura, se vogliamo – ovvero *per chi* egli scriva, ci pare che ancora una volta le scelte del drammaturgo non facciano che smentire la visione dicotomica di chi lo vorrebbe al servizio di due padroni. Se è vero che diversi dei radiodrammi dell'autore sono stati prodotti, se non pensati, per la BBC, e se è vero che, oltre ai suoi palcoscenici nigeriani, molti altri (Leeds, New York, Londra, Siena) hanno ospitato alcune fra le più note e innovative rappresentazioni di Soyinka, ciò non implica che la riluttanza del giovane attore non si sia trasformata anche in questi casi in lucida, impietosa analisi dello *status quo* politico e culturale. Il fatto che l'autore sia stato e sia tuttora eccezionalmente attivo all'estero non implica che egli non si sia dedicato con uguale energia al perseguimento di un teatro fruibile e libero in patria, dove ha fondato numerose compagnie teatrali e dove – per riallacciarci ancora agli ultimi eventi di cronaca (le minacce del gruppo estremista Boko Haram, responsabile delle terribili violenze nel nord del paese) – proprio in virtù dell'impatto politico della sua produzione artistica e culturale egli è costantemente oggetto di ritorsioni. Il fatto che Soyinka abbia promosso una drammaturgia che raccolga, accanto alle istanze culturali e politiche locali, una gamma più aperta di riferimenti e suggestioni non inficia la natura del suo teatro, né il suo impatto scomodamente polemico. Questa 'apertura', che poi non è altro se non, per molti versi, la conseguenza naturale di una scrittura dalle mille interpretazioni, non implica che il drammaturgo abbia rinunciato a quell'indignazione, a quella ricerca di verità che, anzi, forse ancor più tagliente ritroviamo sui palcoscenici europei e ameri-

cani – dove la sua opera finisce con l'arricchirsi, oltretutto, delle istanze e delle ragioni della diaspora africana, così come della sua presente (e non priva di contraddizioni) eredità.

Alla visione dicotomica che vorrebbe opporre il teatro 'sperimentale' a quello 'canonico', l'improvvisazione al palcoscenico, l'universo multiforme della cultura artistica nigeriana a una sfera culturale occidentale vissuta come sterile e oppressiva, vorremmo allora contrapporre il ricordo dello stesso Soyinka a proposito della messa in scena di *The Invention* al Royal Court Theatre di quasi cinquant'anni prima (del 1959):

L'azione culminava in un'esplosione in cui veniva fatto fuori un gruppo di scienziati bianchi che da tempo cercava di determinare con accuratezza scientifica quali fossero i tipi razziali in Sud Africa. Come realizzazione dei desideri attraverso il mezzo teatrale poteva bastare! Senza dire che, a peggiorare le cose, il giorno della rappresentazione l'esplosione si era rifiutata di scoppiare al momento giusto! Si trattava forse di un segnale di avvertimento per i nostri progetti futuri?²³

I progetti futuri del drammaturgo sarebbero stati coronati da indubbio successo. Ma ai timori di chi teme che la forza del teatro africano possa essere soffocata dalle gabbie culturali e linguistiche della cultura occidentale globalizzata, piace rispondere con la forza degli intenti racchiusa proprio nell'ingenua, vendicativa esplosione: una freschezza e un entusiasmo che continuano a contraddistinguere il celebrato settantenne che è oggi divenuto quell'attore riluttante.

NOTE

- 1 Questa e le successive citazioni, dove non altrimenti indicato, sono tratte dal discorso di Wole Soyinka presso l'Accademia di Svezia: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1986/soyinka-lecture.html
- 2 Soyinka menziona il 1958 nel suo discorso; ma l'episodio di Hola, cui il discorso si riferisce, non ebbe luogo se non nell'anno successivo.
- 3 Victor S. Dugga, *Creolisations in Nigerian Theatre*, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 2002, p. 66.
- 4 I titoli delle opere tradotte in Italia sono riportati in italiano, si riportano invece in inglese (con traduzione italiana fra parentesi) quelle che devono essere ancora tradotte.
- 5 James Gibbs, "Prize and Prejudice: Reactions to the Award of the 1986 Nobel Prize for Literature to Wole Soyinka, Particularly in the British Press", *Black American Literature Forum*, 22 (3), pp. 449-465, p. 462.
- 6 Femi Osofisan (1946-) è uno dei principali esponenti, con Kole Omotoso e Bode Sowande, della generazione di drammaturghi e attori immediatamente successiva a quella di Soyinka; per quest'ultimo, Osofisan ha fra l'altro recitato, nel 1971, nella prima nigeriana di *Pazzi e specialisti*.
- 7 L'espressione "mimic men" deriva dal romanzo di un altro Premio Nobel per la letteratura (2001), il trinidadiano V.S. Naipaul, che nell'opera omonima (1967) descrive il senso di inferiorità indotto nelle culture postcoloniali dal confronto impari con la cultura della 'madrepatria' colonizzatrice. Per 'mimic men' si intendono tutti coloro che imitano la cultura occidentale (britannica, in questo caso). Nella citazione di Osofisan, l'espressione è usata come spregiativa per tutti quei ranghi militari che non hanno fatto che sostituirsi al potere coloniale.
- 8 Femi Osofisan, "Soyinka in the Forest of a Thousand Revellers", in Yemi Ogunbiyi, *Perspectives on Nigerian Literature. 1700 to the Present*, Lagos, Guardian Books Ltd, vol. 1, pp. 186-89, p. 187.
- 9 Ali Mazrui, *Political Values and the Educated Class in Africa*, London-Ibadan-Nairobi-Lusaka, Heinemann, 1978, p. 8.
- 10 Wole Soyinka, *Sul far del giorno*, a cura di Alessandra Di Maio, Milano, Frassinelli, 2007.

- 11 Chuck Mike, "Notes on Soyinka's Sketch Material", in Martin Banham, James Gibbs e Femi Osofisan, a cura di, *African Theatre. Soyinka*, Oxford, James Currey; Trenton, Africa World Press; Cape Town, David Philip, 2005, pp. 75-79, p. 76.
- 12 Victor Dugga, *Op. cit.*, p. 91.
- 13 Chuck Mike, *Op.cit.*, p. 77.
- 14 Chris Dunton, *Nigerian Theatre in English: A Critical Biography* (1998), London, Hans Zell p. 244.
- 15 Chris Dunton, *Op. cit.*, p. 244.
- 16 Hubert Ogunde (1916-1990), principale esponente del teatro itinerante yoruba e fondatore di diverse compagnie teatrali, è il primo ad affidare ai media, alla televisione in special modo, la propria popolarità. Ken Saro-Wiwa (1941-1995), attivista e scrittore, è stato condannato a morte e impiccato, durante il regime del dittatore Sani Abacha, come ritorsione per la sua denuncia delle disastrose condizioni ambientali ed economiche in cui versa il Delta del Niger, ricchissimo di petrolio e per questo vessato dalla convulsa estrazione del greggio da parte di multinazionali, come la Shell, incuranti dei più basilari diritti umani. È ricordato, fra le altre opere, per la sit-com *Basi and Company*, che ha avuto un successo strepitoso alla televisione nigeriana.
- 17 Moses Olaiya Adejumo (1936-), anche conosciuto come Baba Sala, è l'unico sopravvissuto fra gli esponenti del primo teatro itinerante nigeriano.
- 18 *L'egungun* è una cerimonia tradizionale dedicata agli avi della comunità e caratterizzata dall'impiego di maschere.
- 19 Il *trickster*, o 'imbroglione', è un personaggio avido e scaltro, particolarmente abile a tirarsi fuori dai guai.
- 20 Per inglese pidgin si intende una forma locale di inglese che deriva dalla mescolanza dell'inglese standard con altre lingue locali, che ha sviluppato una sua struttura e un suo vocabolario autonomi.
- 21 Wole Soyinka, "Who's Afraid of Elesin Oba?", in *Art, Dialogue and Outrage*, Ibadan, New Horn Press, 1988, pp. 110-131, p. 119.
- 22 Cfr. Wole Soyinka, *Op. cit.*, pp. 129-30.
- 23 Wole Soyinka, *Sul far del giorno*, p. 55.



Biografia

Biografia

WOLE SOYINKA

Scrittore nigeriano di stirpe yoruba e di lingua inglese, Soyinka nasce ad Abeokuta nel 1934. Si laurea all'Università di Ibadan (Nigeria), poi a quella di Leeds (Inghilterra), e segue i corsi di arte drammatica al Royal Court Theatre di Londra, con cui collabora già da giovanissimo. Tornato in patria, fonda varie compagnie teatrali nel corso degli anni.

All'inizio della guerra del Biafra un suo appello per la conciliazione gli costa due anni di prigionia (1967-69). Liberato alla fine della guerra, diventa presidente dell'Istituto Internazionale del Teatro dell'UNESCO nel 1985 e l'anno successivo riceve il Premio Nobel per la letteratura.

Dopo il colpo di Stato di Abacha (1993) Soyinka denuncia più volte le violenze del regime golpista nigeriano. Messosi in salvo all'estero, mentre è in esilio viene condannato in contumacia alla pena capitale per tradimento, condanna poi decaduta nel 1998, dopo la morte di Abacha.

Poeta intimo e profondo, sottilmente inquieto, narratore notevole per tecnica e psicologia, Soyinka è soprattutto drammaturgo. Il suo teatro, ora potentemente drammatico, ora percorso da un sottile umorismo o da un violento sarcasmo, si ricollega alla tradizione yoruba per la capacità di fondere testo, musica e danza, realtà e mito. In uno stile solo apparentemente realistico, ma denso di significati simbolici, Soyinka esprime indignazione e rivolta verso un mondo feroce e disperato, dominato dalla stupidità e dalla bassezza dell'uomo, cui oppone la necessità di agire in nome della giustizia.

Bibliografia

TEATRO

Three Plays

Contiene: *The Trials of Brother Jero; The Strong Breed; The Swamp Dwellers*
Evanston, Northwestern University Press, 1962

A Dance of the Forest

London, Oxford University Press, 1963
Edizione italiana: *Danza della foresta*
Traduzione a cura di Graziella Bellini e Marco Grampa
In *Teatro* vol. 2

The Lion and the Jewel

London, Oxford University Press, 1963
Edizione italiana: *Il leone e la perla*
Traduzione a cura di Graziella Bellini
In *Teatro* vol. 1

Five Plays

Contiene: *A Dance of the Forests; The Lion and the Jewel; The Swamp Dwellers; The Trials of Brother Jero; The Strong Breed*
London, Oxford University Press, 1964

The Road

New York, Oxford University Press, 1965
Edizione italiana: *La strada*
Traduzione a cura di Marco Grampa

In *Teatro* vol. 2
Seconda edizione: Milano, Jaca Book, 1997

Kongi's Harvest

London, Oxford University Press, 1967
Edizione italiana: *Il raccolto di Kongi*
Traduzione a cura di Marco Grampa
In *Teatro* vol. 2

Three Short Plays

London, Oxford University Press, 1969

Madmen and Specialists

London, Methuen, 1971
Edizione italiana: *Pazzi e specialisti*
Traduzione a cura di Marco Grampa
In *Teatro* vol. 1

The Jero Plays

Contiene: *The Trials of Brother Jero; Jero's Metamorphosis*
London, Eyre Methuen, 1973

Camwood on the Leaves

London, Eyre Methuen, 1971
Edizione italiana: *Foglie rosso sandalo*
Traduzione e introduzione a cura di Alessandra Di Maio
Il Tolomeo, vol. XII, n. 2, 2009
(trasmesso in diretta su RAI Radio 3 in prima nazionale il 16 ottobre 2009 dal Teatro Gobetti di Torino)

Collected Plays

London, Oxford University Press, 1973-1974 (2 voll.)

Volume 1 (1973): *A Dance of the Forests; The Swamp Dwellers; The Strong Breed; The Road; The Bacchae of Euripides*

Volume 2 (1974): *The Lion and the Jewel; Kongi's Harvest; The Trails of Brother Jero; Jero's Metamorphosis; Madmen and Specialists*

Edizione italiana: *Teatro* (2 voll.)

Traduzioni a cura di Graziella Bellini e Marco Grampa

Milano, Jaca Book, 1979-1980

Volume 1 (1979): *Il leone e la perla; Pazzi e specialisti;*

La morte e il cavaliere del re

Volume 2 (1980): *Danza della foresta; La strada; Il raccolto di Kongi*

Death and the King's Horseman

London, Eyre Methuen, 1975

Edizione italiana: *La morte e il cavaliere del re*

Traduzione a cura di Graziella Bellini

in *Teatro* vol. 1

Seconda edizione: Milano, Jaca Book, 1993

Opera Wonyosi

Blomington, Indiana University Press, 1981

A Play of Giants

London, Methuen, 1984

Requiem for a Futurologist

London, Rex Colling, 1985

From Zia, With Love and A Scourge of Hyacinths

London, Methuen, 1995

The Beatification of Area Boy

London, Methuen, 1984

King Baabu

A Play in the Manner – Roughly – of Alfred Jarry

London, Methuen, 2002

POESIA

Idanre & Other Poems

London, Methuen, 1967

Poems for Prison

London, Rex Collings, 1969

A Shuttle in the Crypt

London, Rex Collings/ Methuen, 1971

Ogun Abibimāñ

London, Rex Collings, 1976

Edizione italiana: *Ogun Abibimāñ*

Traduzione e introduzione a cura di Armando Pajalich
Venezia, Supernova, 1992

Mandela's Earth and Other Poems

New York, Random House, 1988

Early Poems

London & New York, Oxford University Press, 1997

Samarkand and Other Markets I Have Known

London, Methuen, 2002

NARRATIVA

The Interpreters

Londra, André Deutsch, 1965

Edizione italiana: *Gli Interpreti*

Traduzione a cura di Carla Muschio Sepe

Milano, Jaca Book, 1979

The Man Died

London, Rex Collings, 1972

Edizione italiana: *L'Uomo è morto*

Traduzione a cura di Carla Muschio

Prefazione di Oreste del Buono

Milano, Jaca Book, 1986

Season of Anomy

London, Rex Collings, 1973

Edizione italiana: *Stagione di Anomia*

Traduzione a cura di Armando Pajalich

Milano, Jaca Book, 1976

The Forest of a Thousand Dæmons

(traduzione dell'omonimo testo yoruba scritto da D. O. Fagunwa)

London, Nelson, 1968

Edizione italiana: *La foresta dei mille demoni*

Traduzione di Mario Biondi

Mondadori, Milano, 1985.

SAGGISTICA

Myth, Literature and the African World

Cambridge, Cambridge University Press, 1976

Edizione italiana: *Mito e letteratura nell'orizzonte culturale africano*

Traduzione a cura di Guido Carboni

Prefazione di Claudio Gorlier

Milano, Jaca Book, 1995

Aké

The Years of Childhood

London, Collings, 1981

Edizione italiana: *Aké. Gli anni dell'infanzia*

Traduzione a cura di Carla Muschio

Milano, Jaca Book, 1984

**Art, Dialogue & Outrage
Essays on Literature and Culture**
Ibadan, New Horn Press, 1988

Ìsarà
A Voyage Around «Essay»
New York, Random House, 1989
Edizione italiana: *Ìsarà. Intorno a mio padre*
Traduzione a cura di Francesca Amorini, Alessandra Emma
Giagheddu, Eliane Nortey, Anna Pastore, Francesca Peverino
Milano, Jaca Book, 1996

Ibadan: The Penkelemes Years
A Memoir: 1946 - 1965
London, Methuen, 1994

**The Open Sore of a Continent: a Personal Narrative of the
Nigerian Crisis**
New York, Oxford University Press, 1996

The Burden of Memory, the Muse of Forgiveness
New York, Oxford University Press, 1999
Edizione italiana: *Il peso della memoria, la tentazione del perdono*
Traduzione a cura di Massimo Gelardi
Milano, Edizioni Medusa, 2007

Salutation to the Gut
Ibadan, Nigeria, Bookcraft, 2002

Climate of Fear
The Quest for Dignity in a Dehumanized World
London, Profile, 2004
Edizione italiana: *Clima di paura*
Traduzione a cura di Andrea Bajani e Mariapaola Pierini
Torino, Codice, 2005

You Must Set Forth at Dawn
A Memoir
New York, Random House, 2006
Edizione italiana: *Sul far del giorno*
Traduzione a cura di Alessandra Di Maio e Valeria Bastia
Revisione e cura di Alessandra Di Maio
Milano, Frassinelli, 2007

Nobel Lecture, December 8, 1986
This Past Must Address Its Present
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1986/soyinka-lecture.html
Edizione italiana: *Questo passato deve incontrare il suo presente*
Traduzione a cura di Alessandra Padoan
in *Tra scrittura e libertà. I discorsi dei Premi Nobel per la Letteratura*
Milano, San Raffaele, 2010

Note biografiche degli autori

Alessandra Di Maio insegna Lingua e Letteratura Inglese all'Università di Palermo e ha insegnato negli Stati Uniti dove ha conseguito un Ph.D. in Letteratura Comparata presso l'Università del Massachusetts di Amherst. Si occupa di studi postcoloniali, transnazionali, migratori e della diaspora, soprattutto nel campo dell'africanistica. Tra le sue pubblicazioni *Tutuola at the University*, *The Italian Voice of a Yoruba Ancestor* (Bulzoni 2000), *An African Renaissance* (2006) e *Wor(l)ds in Progress. A Study of Contemporary Migrant Writings* (2008). Ha tradotto alcuni autori africani, tra i quali Nuruddin Farah, di cui ha curato e introdotto *Rifugiati: Voci della diaspora somala* (2003) e Wole Soyinka, di cui ha curato *Sul far del giorno* (2007), il radiodramma *Foglie rosso sandalo* per RAI Radio 3 e alcuni saggi e poesie. Negli ultimi anni si è occupata della letteratura e della produzione artistica della diaspora africana in Italia. È la consulente italiana dell'edizione del 2012 del *Lagos Black Heritage Festival*, quest'anno dedicato ai rapporti tra l'Italia e l'Africa.

Claudio Gorlier, professore emerito di Letteratura Inglese all'Università di Torino, è stato tra i primi promotori della letteratura africana e degli studi postcoloniali in Italia. Ha insegnato in diversi atenei italiani e stranieri e ha viaggiato estensivamente nei paesi le cui culture ha studiato. Giornalista e critico letterario, scrive per varie testate italiane, tra cui *La Stampa* – è una delle firme storiche più prestigiose dell'inserto culturale *Tuttolibri* –, e collabora ai programmi culturali della RAI. Tra le sue opere *L'Universo domestico* (1962); *Umoristi della frontiera* (1967); *Letteratura del Rinascimento americano* (1993); con P. Bertinetti, *Australiana: Italia, Europa, Australia ieri e oggi* (1982); e con I. M. Zoppi, *Cross-Cultural Voices: Investigations into the Post-Colonial* (1997).

Armando Pajalich, già professore ordinario di Letteratura e Cultura Inglese presso l'Università di Venezia Ca' Foscari, ha rivolto la sua ricerca soprattutto verso le letterature e culture anglofone del Novecento. Ha pubblicato molti volumi di critica letteraria e molti testi scolastici. La sua monografia più recente è *Il bianco, il nero, il colore. Cinema dell'Impero Britannico e delle sue ex-colonie, 1929-1972* (2008). Ha tradotto molti classici del Novecento (fra cui: *La razza dei forti, Stagione di anomia, Ogun Abibimāñ, Uomo e Natura* di Wole Soyinka; le *Opere Complete* di Christopher Okigbo; *Sizwe Bansi è morto, Verso la Mecca, Boesman e Lena* di Athol Fugard; i *Taccuini* di Francis Scott Fitzgerald; e *Hogg* di Barry Callaghan). Come poeta, ha pubblicato il suo primo libro, *Un po' di poesia*, nel 1975. Altri suoi volumi sono: *Se anche solo una notte hai creduto* (1984), *Gipsoteca* (1990), *I Cantari di Penelope e di Gilgamesh* (1993), *Età d'argento* (2011, preselezionato per il Premio del PEN Italia), *Porto Fantastico* (2012). Un suo libro di racconti in inglese, *New York Tales*, è apparso nel 1999. Veneziano di nascita, vive attualmente tra Venezia e Kerkyra (Grecia).

Tiziana Morosetti è dottore di ricerca in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese e collabora come assegnista con l'Università di Bologna. Ha pubblicato il volume *Introduzione al teatro nigeriano di lingua inglese* (2009). Tra i suoi saggi di africanistica, "Gone with the (Western) Wind: Popular Genres in the Essays of Femi Osofisan" (in *Emerging Perspectives on Femi Osofisan*, Africa World Press 2009); per l'*Oxford Dictionary of African Biography* ha redatto le voci relative ai due drammaturghi nigeriani Kole Omotoso e Bode Sowande.

Le monografie di Dedicà

R. Canziani (a cura di), *Laboratorio Teatro Settimo*, Pordenone, 1995, pp. 64, foto b/n di Maurizio Buscarino

G. Capitta - R. Canziani (a cura di), *Cesare Lievi*, Pordenone, 1996, pp. 64, foto b/n

R. Canziani (a cura di), *Compagnia Teatrale I Magazzini*, Pordenone, 1997, pp. 64, foto b/n di Maurizio Buscarino

C. Cattaruzza (a cura di), *Moni Ovadia*, Pordenone, 1998, pp. 124, foto b/n

C. Cattaruzza (a cura di), *Claudio Magris*, Pordenone, 1999, pp. 214, foto b/n

C. Cattaruzza (a cura di), *Dacia Maraini*, Pordenone, 2000, pp. 168, foto b/n

C. Cattaruzza (a cura di), *Antonio Tabucchi*, Pordenone, 2001, pp. 240, foto b/n

E. Volterrani (a cura di), *Amin Maalouf*, Pordenone, 2002, pp. 184, foto b/n

E. Volterrani (a cura di), *Vassilis Vassilikos*, Pordenone, 2003, pp. 124, foto b/n

C. Cattaruzza e E. Volterrani (a cura di), *Assia Djebar*, Pordenone, 2004, pp. 136, foto b/n

C. Cattaruzza (a cura di), *Paco Ignacio Taibo II*, Pordenone, 2005, pp. 136, foto b/n

A. Nadotti e C. Cattaruzza (a cura di), *Anita Desai*, Pordenone, 2006, pp. 116, foto b/n

E. Loewenthal (a cura di), *Amos Oz*, Pordenone, 2007, pp. 100, foto b/n

I. Vivan (a cura di), *Nadine Gordimer*, 2008, pp. 120, foto b/n

C. Cattaruzza (a cura di), *Paul Auster*, Pordenone, 2009, pp. 122, foto b/n

E. Ganni (a cura di), *Hans Magnus Enzensberger*, Pordenone, 2010, pp. 112, foto b/n

C. Cattaruzza (a cura di), *Cees Nooteboom*, Pordenone, 2011, pp. 152, foto b/n

A. Di Maio (a cura di), *Wole Soyinka*, Pordenone, 2012, pp. 152, foto b/n

Fuori Collana:

D. De Marco, C. Magris, *Tracce di un'assenza*, Pordenone, 1999, pp. 64. Libro fotografico in b/n, 1000 copie numerate

N. Nanni (a cura di), *Note a margine*, Cormons, 2010, pp. 80, foto b/n (ed. fuori commercio)

La pubblicazione esce nell'ambito
del festival Dedicato a Wole Soyinka
promosso e organizzato nel mese di marzo 2012 da:

Thesis Associazione Culturale Pordenone
Presidente Nico Nanni

Enti sostenitori
Comune di Pordenone
Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia
Provincia di Pordenone
Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone

Contributi
Electrolux
FriulAdria
Coop Consumatori Nordest
Unipol Assicurazioni
Venchiaredo SpA

Si ringraziano per loro collaborazione:
Elisa Bendoni, Patrizia Calligaro, Basso Cannarsa, Ofelia Tassan Caser, Patrizia Catalfamo,
Pietro Cheli, Riccardo Costantini, Salvatore Costanzo, Nicola Crocetti, Mauro Del Savio,
Paola Domini, Maria Teresa Esposito, Marco Fazzini, Fabiola Fontanel, Maria Elisa Foresto,
Emanuela Furlan, Jacopo Guerriero, Annalisa Greco, Graziano Lazzarotto, Giovanni Lessio,
Nella Maccarrone, Patrizia Mauro, Laura Molinari, Cleto Munari, Annalisa Oboe,
Luciano Padovese, Gabriella Panizzut, Antonella Polese, Franco Puppini, Luisa Raoss,
Marta Roghi, Carlo Sartor, Maria Carolina Tedeschi, Francesco Vanin,
Maria Francesca Vassallo, Paolo Venti, Gianfranco Verziagi, Cristiana Ziraldo, Laura Zuzzi.

Festival Dedicato 2012
Curatore: Annamaria Manfredelli
Progetto scuola: Annamaria Manfredelli
Coordinamento organizzativo: Patrizia Baggio
Segreteria: Simona Pancaro
Amministrazione: Wally Furlan
Collaboratori: Maria Dazzan, Antonino Frusteri,
Ufficio Stampa Pordenone: Cristina Savi
Ufficio Stampa nazionale: Mara Vitali Comunicazioni

Foto: Basso Cannarsa
Progetto immagine e comunicazione: Paola Moro
Impaginazione: Visual Studio – Pordenone
Stampa: Tipografia Sartor – Pordenone

©Copyright
Thesis Associazione Culturale Pordenone

Finito di stampare
nel mese di marzo 2012
dalla Tipografia Sartor di Pordenone
per conto di Thesis

