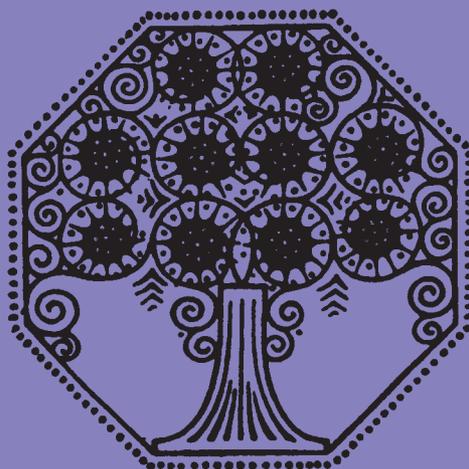


FABIO LA MANTIA

LA TRAGEDIA GRECA IN AFRICA

L'EDIPO RE DI OLA ROTIMI



Critica letteraria e linguistica

FRANCOANGELI

FABIO LA MANTIA

LA TRAGEDIA GRECA
IN AFRICA

L'EDIPO RE DI OLA ROTIMI

Critica letteraria e linguistica

FRANCOANGELI

Copyright © 2010 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

*A Franco e Anna
per il loro continuo sostegno*

Indice

Prefazione , di <i>Roberto Deidier</i>	pag.	9
Introduzione	»	15
1. Per un'estetica africana: temi e sviluppi nella drammaturgia di Ola Rotimi	»	21
1. Premessa biografica	»	21
2. Per un'estetica africana	»	24
3. I drammi di Ola Rotimi	»	29
4. Ori Olokun Theatrer	»	39
2. La tragedia greca nell'Africa post-coloniale e post-afrocentrica	»	48
1. L'arte dell'adattamento	»	48
2. Grecia e Africa: un incontro culturale	»	55
3. Il tragico in Africa	»	62
4. Mito e oralità	»	68
5. La fortuna dell' <i>Edipo Re</i>	»	73
3. <i>The Gods Are Not to Blame</i>	»	87
1. Edipo in Africa	»	87
2. Potere e creatività: verso un teatro civico	»	89
3. Il dramma dell'essere o le manifestazioni del destino»	»	92
4. Prologo	»	94
5. Primo atto	»	99

6. Secondo atto	pag.	102
7. Terzo atto	»	109
Conclusioni	»	127
Bibliografia	»	129

Prefazione

Secondary Worlds

I sincretismi fra le culture, differenti per sostanza e per espressione formale, nonché per il modo di veicolare i propri immaginari, hanno da sempre costituito un terreno privilegiato della ricerca comparatistica, che attraverso il loro studio sulla lunga durata ha potuto mettere alla prova i suoi strumenti, saggiarne la fondatezza, imparando così a misurarsi con i metodi della storia e affinando quelli della testualità. Il fenomeno è ancora più interessante, sia sotto il profilo dell'impostazione metodologica, sia sotto quello dei risultati attesi, quando le culture in questione dimostrano nel passato una certa scarsità di relazioni storicamente comprovabili; ovvero quando le rispettive elaborazioni di sistemi assiologici, la produzione artistica, la capacità e l'intensità della rivisitazione fantastica del mondo sensibile seguono sentieri in gran parte o del tutto autonomi, di fatto impedendo al ricercatore di disporsi su quell'ampiezza cronologica a cui lo hanno felicemente abituato i rapporti occidentali, o più indietro quelli tra le varie sponde del Mediterraneo.

Pertanto, chiedersi cosa leghi l'imponente apparato della mitologia greca, la sua complessa varietà e soprattutto il suo sentimento del tragico, al rigore monolitico di un sistema religioso ben più moderno e geograficamente pervasivo, è ancora un modo poco fruttuoso di impostare la questione delle transizioni di temi, motivi, figure, nonché dei generi, da un modello culturale a un altro. Non va dimenticato che il Niger, terra natale del drammaturgo Ola Rotimi, con la cui opera possiamo finalmente misurarci grazie agli studi interculturali di Fabio La Mantia, è uno stato a maggioranza musulmana, con rare

sacche di residui animistici o di infiltrazione cristiana. Il discorso inevitabilmente si complica, specie quando l'ambito d'indagine è rappresentato da una realtà a sua volta compromessa nella sua identità originaria. Oltrepassando la resistenza del deserto, l'Islam si è imposto anche qui con l'univocità caratteristica dei grandi monoteismi, affermando quella reciprocità tra sottomissione al dio e salvezza alla quale resta estraneo il pensiero greco; più affine, semmai, alla primitiva radice animistica dell'Africa sub-sahariana, anch'essa espressione evidente di una relazione "magica", in senso antropologico, col mondo dei fenomeni naturali.

Non a caso il discorso riparte dall'ambito religioso e non solo perché gli dèi figurano già nel titolo della *pièce* di Rotimi, oggetto di questo libro. La relazione tra il potere, in ogni sua forma, e la dimensione del sacro è un elemento manifesto in ogni apparato simbolico di matrice spirituale. Il primo ordine di problemi da affrontare è dunque questo: come sia stato possibile, nel tempo relativamente breve di una singola esperienza biografica, porre a contatto due sfere di elaborazione culturale e di confronto con la natura così dissimili e storicamente distanti, tali da mettere in crisi ogni corretta ipotesi di impostazione del lavoro, secondo i consueti parametri offerti dalla ricerca storica. Avere la storia dalla propria parte, infatti, è il compito primario che il comparatista è chiamato a considerare. E se questo principio, talvolta con una certa leggerezza, è già stato messo in crisi da quei filoni di studio di marca più recente, come gli *east/west studies*, travalicando la necessità di quei nessi comprovabili senza i quali non si identifica correttamente un luogo d'osservazione, è altrettanto vero che la rinuncia a quella profondità che la visione storica vorrebbe è un dato indiscutibile della temperie postmoderna, delle sue dinamiche di contaminazione, che fanno dell'intero pianeta lo smisurato terreno di una disinvolta analisi *global*.

Dunque è sulla dimensione ineffabile del presente che dovrebbe condursi la lettura della drammaturgia di Rotimi nel suo rapportarsi con la grecità. Eppure sia lo stesso autore, sia il suo studioso, entrambi con coerenza, rifiutano una simile ipotesi; il primo ha saputo calare all'interno della sua visione drammatica un radicato senso della storicità, tale da potersi misurare con questioni che riguardano l'identità stessa del suo popolo attraverso una lente "allogria"; il secondo riconoscendo questa dinamica e collocandola al centro di un

sistema di relazioni in effetti più vasto di quanto si penserebbe e soprattutto, almeno dal punto di vista dell'antropologia culturale, storicamente condivisibile. Ne viene non soltanto la prova di un'elaborazione testuale decisamente post-coloniale, ma, nella dimensione più ampia dalla quale siamo partiti, la rilevazione di un interessante cortocircuito nel dare e nel ricevere tra le due opposte rive del *mare nostrum*: solo in quest'ottica è possibile spiegare una permeabilità al tessuto mitografico dell'Occidente, altrimenti poco motivabile. Rotimi può appoggiarsi a Sofocle – e può farlo *liberamente* – fondando una nuova drammaturgia in grado di innestarsi perfettamente sul solco della sua tradizione. Nell'*Edipo re* è lo specchio di un dramma nel quale l'autore non tarda a riconoscere i destini della propria gente; avvicinando quello specchio straniero, il drammaturgo ha ampliato la visuale, di fatto imponendo nel teatro nigeriano un *brainframe* di più ampia portata, guardando alla propria realtà con occhi e con pensieri altrui. Soprattutto, quella cornice percettiva risponde all'adozione di una *lingua* altrui, ovvero non alla capitolazione della propria identità primaria, ma al riconoscimento, sul piano della storia, di un'identità più complessa e più dialogante, interculturale nel senso più alto.

Il secondo aspetto dal quale non si può prescindere deriva direttamente da quest'ultima osservazione. Questa teatralità così mescolata di umori locali, tradizioni diverse, sistemi di pensiero all'apparenza poco conciliabili, ha senz'altro il merito di proporsi all'interno di una fitta rete di rimandi intertestuali. È questo il terreno più autentico e più comprovabile: la conformazione testuale, la sua speciale trama, indicano che il processo di imitazione, spinto ai confini estremi dell'origine della tragedia occidentale, non si afferma come un banale percorso emulativo né come possibile apprendistato, ciò che indicherebbe, sia da parte dell'autore, sia da quella del suo lettore europeo, il rischio di un relativismo culturale francamente fuori tempo e fuori luogo. Nella sua scrittura ma in un'altra lingua, Rotimi travalica genialmente i limiti del suo modello culturale, potendolo infine osservare da una prospettiva esterna e tornando a sintetizzarlo in una costruzione testuale d'indubbia suggestione, poiché filtrata, percorsa incessantemente da una tensione "politica" ancor prima che letteraria. È nel dominio, nella sua accezione filosofica, della *polis* che questo drammaturgo incontra Sofocle e si misura con l'abito della tragedia greca, con il suo imponente retaggio mitico, con la sua comuni-

cazione “potente”. Divinità ed eroi entrano nella grande scena dei rapporti tra storia e destino, con l’ampiezza indiscussa della loro parola, che è, semmai ci fosse ancora bisogno di dirlo, la parola stessa dell’autore: quella yoruba, ovviamente. *The Gods Are Not to Blame* è anche la storia stessa di questi rapporti e della capacità di Rotimi di amplificare la propria voce senza disperderla nei meandri di facili ed esibite contaminazioni, spesso prive di un’autentica necessità. Il suo inglese sta lì a provarlo, battuta dopo battuta.

Solo la dimensione interculturale dà ragione dei meccanismi impliciti nel teatro di Rotimi, ed essi stessi la richiedono con forza. Eppure quest’ultimo e non meno rilevante aspetto resterebbe sul piano di affermazioni tutto sommato generiche se non fosse condizionato da alcuni fattori, che vertono ancora una volta sulla particolare testualità a cui s’è accennato. Come ogni spazio letterario, anche quello teatrale si configura sostanzialmente come uno spazio finzionale, come una realtà potenziale che scaturisce dall’esperienza e ne diviene rappresentazione metaforica. La caratteristica della scena, nella drammaturgia dell’autore nigeriano, è anzitutto quella di allestirsi non solo all’interno di questo processo universale, ma soprattutto di imporsi in una dinamica di recupero e di trasformazione, ovvero di adattamento, di materiali che storicamente la precedono e la informano di sé. Anche Rotimi, secondo una consuetudine tipicamente moderna, compie un atto di riscrittura, potendosi affacciare su una tradizione non sua, ma della quale percepisce lucidamente le potenzialità semantiche, le coloriture espressive, nonché l’insieme dei valori che si condensano nella tragicità delle sue figure mitologiche. Volendo riprendere l’espressione che uno dei più grandi poeti di lingua inglese del Novecento, W.H. Auden, si trovò a coniare per un altro grande poeta come T.S. Eliot, questo tracciato porta alla realizzazione di *secondary worlds*, ovvero di una letteratura che si confronta, si nutre e germina in rapporto con la letteratura stessa e che, mai come nel caso di *The Gods Are Not to Blame*, si potrebbe rendere con «mondi al quadrato», secondo un’intenzione tutt’altro che calligrafica. Se già quella del palcoscenico è una dimensione al quadrato, lo diviene ancora di più quando la scrittura non scaturisce come fenomeno del tutto autonomo, ma sceglie apertamente la strada del ri-uso del passato.

La distanza culturale e geografica con l'occidente non ha certo dissuaso Rotimi dall'attuare la sua forma di sincretismo. Forte del re-taglio coloniale, dell'ampliarsi a dismisura della comunicazione culturale, e animato inoltre da una volontà di contestazione, egli ha condizionato la sua vicenda di drammaturgo criticando il modello straniero attraverso gli stessi materiali che questo ha prodotto nel tempo. E se il risultato è, per l'appunto, quello di un complesso e originale sistema *secondary*, poiché la transizione ha creato un'opera indiscutibilmente nuova, non possiamo che essere grati a Fabio La Mantia per averla portata all'attenzione del lettore italiano, sottolineando così un fenomeno per il quale la letteratura e il teatro non si attestano solo sul piano del piacere testuale o performativo, ma tornano ad assumere un significato più profondo, tornando finalmente a parlare la lingua di una coralità culturale e politica, e per questo essenziale.

Roberto Deidier

Introduzione

La letteratura post-coloniale è una sintesi di protesta e imitazione. Essa mescola al suo interno rivolta e conciliazione. Questa dualità ne permea gli stratagemmi, lo stile e i contenuti in una maniera tale che non sempre si mostra fin da subito percepibile alla critica. Questa condizione impone delle implicazioni pratiche e didattiche per l'attività contemporanea letteraria in Africa.

Si è frequentemente dibattuto sulla possibilità che la nascente letteratura di protesta africana abbia imitato le estetiche e le metodologie di quella europea e coloniale. Le relazioni di scambio e di ibridità tra questi due sistemi culturali, nonché le inevitabili incongruenze vengono presentate in questo studio, attraverso uno degli esempi più aulici della storia della letteratura occidentale: la tragedia greca.

A partire da questa premessa ho indirizzato la mia ricerca, il cui fine è quello di suggerire un'interpretazione dell'*Edipo Re* sofocliano, rivisitato dal drammaturgo nigeriano Ola Rotimi.

Oliver Taplin, nel suo *Greek Fire*, scrive che «la Grecia è la geologia che sottolinea il panorama mentale della civilizzazione occidentale»¹. Il titolo dell'opera fa riferimento al fuoco che si mantiene vivo anche sott'acqua; così come la cultura dell'antica Grecia alimenta la propria fiamma anche sommersa in altre culture. Secondo l'autore, Atene e i suoi prodotti culturali (la filosofia, la democrazia, la tragedia, etc.) in quanto unici e necessari, si configurano come il centro della civiltà occidentale. Essi sono universali.

¹ O. Taplin, *Greek Fire*, Atheneum, New York 1990, p. 4. Traduzione dell'Autore.

In verità, bisogna rimanere cauti riguardo all'idea che la tragedia greca sia in qualche modo universale. Essa è il prodotto di una cultura che è in sé risultanza delle più diverse influenze. L'universalità è un concetto occidentale tendente a porre la propria tradizione al di sopra e al centro di tutte le altre. Forse sarebbe più corretto azzardare che la narrativa drammatica greca si presta a essere un letto procaste. Procuste era una figura mitica che adagiava i viaggiatori sul proprio letto; se troppo lunghi, egli rimuoveva le parti in eccesso, di contro li stirava, in modo che tutti si adattassero alle dimensioni di tale giaciglio. La metafora sembra calzante, qualora si ipotizzi che l'universalità può solamente essere conseguita attraverso un cambiamento violento e radicale. L'adattamento, in questo senso, è una forma di violenza, nonché un processo di trasformazione che permette a un qualsivoglia pubblico di percepire in una forma nuova qualcosa di vecchio.

La riscrittura della tragedia greca in Africa contempla una varietà di propositi e fini. Talvolta l'impostazione è metaforica, altre volte polemica (reclamare un'eredità rubata), altre ancora puramente artistica: «il solo modo di rendere attraente il nostro passato sta nella sua alienazione attraverso forme straniere»². La storia del rapporto tra l'Europa e l'Africa è fatto di sofferenza, oppressione, razzismo, etc.

I drammaturghi hanno così sfruttato le potenzialità della tragedia greca, distante abbastanza per affermare verità tanto disperate che il pubblico non sarebbe in grado di sentire e vedere direttamente.

Il proposito di questo studio, perciò, è quello di esaminare come il materiale culturale greco sia stato impiegato in Africa (come argomentato nel secondo capitolo), attraverso la maestria di uno dei più illustri rappresentanti della sua drammaturgia, Ola Rotimi (vedi I capitolo), con particolare riferimento al suo componimento più celebre, *The Gods Are Not to Blame*, riscrittura dell'*Edipo Re* sofociano, con cui ha presentato, rappresentato, definito ed esplorato la storia e l'identità del proprio paese. Lo storico del teatro, dialogando con un'arte effimera e temporale che prende avvio con l'inizio della *performance* e si esaurisce con il momento finale di quest'ultima, deve necessariamente correlare il lavoro drammatico (il testo) con un più

² A. Tatlow, *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*, Duke University, Durham 2001, p. 78. Traduzione dell'Autore.

largo contesto storico e culturale, riferendosi, ove necessario, alle etnografie e storie dei popoli.

Quest'indagine considera principalmente la letteratura drammatica, sebbene questa non sia priva di incursioni nei territori delle scienze umane, tra cui l'antropologia e la sociologia. Ciò nonostante, le radici di questo studio rimangono ben piantate nel reame degli adattamenti teatrali, quindi, nelle drammaturgie comparatistiche: «la transizione in letteratura, intesa come metamorfosi di racconti, temi, personaggi, immagini e delle trasformazioni che essi subiscono nel passaggio da un autore all'altro, da una letteratura nazionale all'altra, da un'epoca alle successive [...] è un fenomeno costitutivo della comparatistica e pietra di fondamento della letteratura europea e occidentale»³.

Una moltitudine di metodologie vengono allora richieste: teorie dell'adattamento, letterature post-coloniali, arti della *performance* e ciò che Tatlow chiama «antropologia testuale», un atteggiamento che ci permette di «osservare gli altri e di lottare con noi stessi in una pratica di distanziamento dell'interpretazione»⁴. C'è una totale assenza di ricerca sul campo, poiché questa è un'indagine letteraria e storica, condotta secondo una serie di peculiari assunzioni, enumerate di seguito:

1) *il teatro africano non è monolitico*: è una sorta di «razzismo culturale»⁵ sostenere che la comunità africana sia omogenea. Le sue differenze, alimentate dalle classi, dalle ideologie, dal linguaggio, dall'educazione, dalla lealtà, dalla sessualità e dai credi religiosi generano un incessante *continuum* nell'esperienza africana, il cui marchio è una radicata eterogeneità. Una società eterogenea produce un teatro eterogeneo; esiste infatti una notevole varietà di espressioni drammaturgiche africane, di generi, stili e temi;

2) *il teatro africano è interculturale*: in quanto prodotto di più culture, pensato e agito da africani, ma declamato in un linguaggio europeo, utilizzando sia africanismi che elementi della drammaturgia e convenzione occidentale, il teatro africano è per natura e per defini-

³ P. Boitani, *Il genio di migliorare un'invenzione*, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 8-9.

⁴ A. Tatlow, *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*, op. cit., pp. 2-3. Traduzione dell'Autore.

⁵ P. Gilroy, *Small Acts*, Serpent's Tail, London 1993, p. 2. Traduzione dell'Autore.

zione interculturale. L'impiego di materiale greco contribuisce ad arricchire ulteriormente questo fenomeno;

3) *la tragedia greca non appartiene necessariamente alla cultura europea*: in riferimento a una prospettiva storica e ideologica, negli ultimi decenni si è sviluppata la controversia riguardo le origini afroasiatiche della cultura greca. Martin Bernal, nella sua celebre *Black Athena*, e numerosi altri studiosi hanno sollevato la possibilità che il pensiero ellenico derivi da quello egizio, perciò africano. Ne consegue che l'utilizzo del materiale greco, se da un lato smarrisce quella stereotipata connotazione di imperialismo culturale che privilegia i classici europei, dall'altro diviene riappropriazione di ciò che una volta era africano. Questo concetto verrà esplorato nei primi due capitoli del libro;

4) *testocentrismo*: in questo lavoro viene privilegiata la letteratura, principalmente perché si esamina, attraverso la scrittura, la trasformazione della tragedia greca in una specificatamente africana. Questo studio, pur facendo riferimento alle *performances*, alle produzioni, nonché ai responsi critici del pubblico, non sfugge alla trappola della maggior parte delle ricerche europee sulle drammaturgie post-coloniali, il testocentrismo, una preoccupazione tipicamente occidentale;

5) *la letteratura greca è una combinazione di fattori*: la tragedia greca è strettamente connessa al mito e all'epica omerica. Esse si offrono come fonti d'ispirazione per la tragedia e tutte e tre insieme formano l'immagine di quella Grecia arcaica che affolla l'immaginazione popolare;

6) *le riscritture non sono copie degli originali, piuttosto opere d'arte in sé*: Eschilo, Sofocle ed Euripide adattavano il mito non solo in base alla propria sensibilità, ma anche in riferimento alle interpretazioni degli altri. La lettura e la comprensione dell'*Elettra* di Euripide è conseguenza della conoscenza delle precedenti versioni eschilee e sofoclee del suddetto mito, ma ciò non significa che pecchi di originalità o si macchi di plagio. L'*Amleto* di Shakespeare non assomiglia a quello di Thomas Kyd, né tantomeno alla storia della Danimarca di

Saxo Grammaticus⁶, sebbene queste erano le fonti conosciute al pubblico quando egli compose l'opera. Ogni lavoro drammatico si costruisce su versioni precedenti dello stesso soggetto, note a un potenziale auditorio. Non esistono copie degli originali, piuttosto legittime reinterpretazioni della propria cultura; i greci inventarono la tragedia greca, ma anche gli adattamenti;

7) *la riscrittura contempla due momenti*: il primo comprende una trasformazione testuale in cui il testo e i suoi codici vengono rimossi dal contesto originale e trans-culturati. I mutamenti abbracciano non solo gli elementi linguistici ma anche le dinamiche performative; il testo è una cianografia della rappresentazione. Il secondo passaggio riguarda proprio il rinnovamento dei codici della *mise en scène*, indicati nella scrittura che si svelano solo quando l'opera viene agita davanti a una platea.

Questo studio di conseguenza aspira a tracciare una varietà di circostanze differenti, tutte depositarie di prospettive, punti di vista e ideologie divergenti tra loro. Per questo motivo ho impiegato una *multitudo* di metodologie e analisi. Infatti, nell'indagare le relazioni tra gli adattamenti africani e gli originali greci, nonché i singoli contesti in cui questi si sono sviluppati, non ho utilizzato una sola teoria o linea d'approccio, piuttosto ho realizzato una sorta di mosaico, le cui tessere rappresentano il pensiero, la teoria o il contatto culturale che li informano. Un ampio reticolo teoretico avvolge i temi e le questioni qui contenute.

⁶ Cfr. D. Daiches, *A Critical History of English Literature*, The Ronald Press Company, London 1960; ed. it., *Storia della letteratura inglese*, vol. I, Garzanti, Milano 1998, pp. 321-400.