

Edipo

Margini Confini Periferie

a cura di

P. Pinotti e M. Stella



Edizioni ETS

- REIG, M. (2012) "La creación del espacio trágico en la obra de Gabriel García Márquez: una lectura sofoclea", *Synthesis* 19: 43-61.
- SNELL, S. (1985) *William Faulkner, un guía sureño a la ficción de García Márquez*, Madrid.
- TORO, (de) A. (1992) *Los laberintos del tiempo: temporalidad y narración*, Frankfurt.
- VERNANT, J. P.-VIDAL-NAQUET, P. (1986²) *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, 2 vols., París.
- WRIGHT, S.B. (2002) *Thomas Hardy. A to Z: The Essential Reference to His Life and Work*, Nueva York.

Edipo alla tavola rotonda della decolonizzazione.
The Gods are not to Blame di Ola Rotimi

Stefano Caneva

The Gods are not to Blame nel suo contesto storico

Nel 1967, su richiesta di Micheal Crowder, direttore dell'*Institute of African Studies* dell'università nigeriana di Ife, Ola Rotimi, che allora collaborava come *research fellow* dell'istituto, scrisse per il primo Ife Festival of Arts di Ile-Ife un riadattamento dell'*Edipo re* di Sofocle, intitolato *The Gods are Not to Blame*¹. Lo spettacolo andò in scena per la prima volta nel dicembre 1968, per opera della Ori Olokun Theatre Company, compagnia fondata e diretta presso la medesima università dallo stesso Rotimi, che all'inizio della performance compariva nelle vesti del Narratore dell'antefatto².

Negli anni 1967-1968 la Nigeria si trovava coinvolta nella sanguinosa guerra civile del Biafra, le cui violenze e ripercussioni avrebbero abbattuto le iniziali speranze di progresso e unità del paese, soffocate dalla recrudescenza delle tensioni tribali all'interno di uno stato immaginato secondo i canoni dello stato nazionale europeo, nonché dalla sopravvivenza delle ingerenze economiche e politiche dei paesi occidentali nello scacchiere dell'Africa post-coloniale.

Gli eventi che fanno da sfondo all'uscita di *The Gods are Not to Blame* risultano essenziali al fine dell'inquadramento non solo delle scelte operate da Rotimi stesso, ma più in generale della pratica teatrale in Nigeria a cavallo degli anni '60 e '70 del secolo scorso. A soli sei anni dalla celebrata proclamazione di indipendenza dall'Impero Britannico, la neonata Nigeria era squassata dalle tensioni tribali, che con due successivi colpi di stato, fra il gennaio e il luglio del 1966, portarono al potere dapprima una frangia di etnia Igbo, maggioritaria nel sud-est del paese, poi un'alleanza formata dai gruppi Yoruba e Hausa, dalla dichiarata vocazione politica anti-Igbo. Si rea-

¹ Il testo fu pubblicato, con alcune revisioni, in ROTIMI 1971. In aggiunta alle recensioni di critici africani e alle varie interviste rilasciate da Rotimi e citate nel presente saggio, ricerche specifiche sull'opera sono dedicate da LAMIONI 2000; SIMPSON 2004; nel quadro più ampio degli studi sul teatro post-coloniale, cf. HARDWICK 2004; DOMINIK 2007. All'opera di Rotimi e in particolare all'*Edipo* è dedicato il recente saggio di LA MANTIA 2010, che ho potuto consultare soltanto durante la revisione finale del presente intervento.

² COKER 1992.

lizzavano così i timori di rivalità etnica già prospettati da Wole Soyinka in *A Dance of the Forests*, spettacolo andato in scena nel 1960 proprio in occasione dei festeggiamenti per l'indipendenza della Nigeria³. Le tensioni si acuirono fino all'autoproclamazione di indipendenza della Repubblica del Biafra, a maggioranza etnica Igbo, nel maggio del 1967, atto che sancì l'inizio di una guerra civile durata tre anni (1967-1970), destinata ad aggravare enormemente la condizione di povertà della popolazione e a sancire l'affermazione di un regime dittatoriale, le cui strategie di controllo del consenso condannarono tra l'altro Wole Soyinka a due anni di carcere in isolamento senza processo.

È nell'atmosfera di questa *escalation* di violenze che occorre ricondurre le scelte di Ola Rotimi allorché, nel '67, si accingeva a lavorare al testo sofocleo, in vista di una prima su un palcoscenico di primaria importanza per la scena nigeriana, quale era il festival di Ile-Ife. Come afferma Ola Rotimi in un'intervista del 19 Novembre 1975,

la decisione di scrivere sulla saga di *Edipo re* non mi ha posto alcun problema, dal momento che scorgevo enormi somiglianze culturali fra la visione del mondo greca e yoruba. Nemmeno associare l'attualità di quella storia al quadro socio-politico dell'Africa d'oggi ha costituito un grosso problema. La Nigeria era in agonia per una guerra civile infiammata dal sospetto etnico, la rovina di tutta l'Africa. Ho pensato che una tragedia dirompente come la disgrazia di Edipo avrebbe messo in guardia contro questo cancro, con tutta la sua macabra ironia⁴.

Nelle parole del suo ideatore, la scelta del classico greco si colloca subito all'interno di un approccio strumentale al modello, la cui lettura e rielaborazione si giustificano e assumono senso nell'urgenza della partecipazione al dibattito su una realtà presente, lontana dalla matrice del testo classico. Quest'ultimo è affrontato secondo prospettive tutt'altro che storico-filologiche, mirando piuttosto a trovare nel meccanismo drammatico sofocleo, e nel panorama morale e cosmologico che ne compone gli ingranaggi, le leve attraverso le quali costruire una narrazione in grado di parlare a un pubblico presente e precisamente connotato. Si delinea qui una delle tendenze essenziali dell'approccio post-coloniale ai classici, intesi non solo nella loro componente greca e latina, ma più in generale in riferimento ai capisaldi della tradizione letteraria dei paesi coloniali. Nel caso di Rotimi, questo pubblico connotato è quello nigeriano della fine degli anni '60: componente

³ Per la riflessione del teatro nigeriano sulle speranze, ma anche sulle problematiche politiche e culturali sollevate dall'indipendenza, cf. RICHARDS 1987.

⁴ Traduzione dell'autore dal testo riportato in UWATT 2002, cap. 3, *Hereditary Influence, Comic/Tragic Approaches and Directorial Style*.

essenziale nella produzione dell'autore nigeriano, che in questo si differenzia dal conterraneo Soyinka, è infatti il carattere marcatamente nazionale del destinatario delle sue drammaturgie. In questo contesto, la scelta di Edipo diventa il tramite di un dialogo interculturale, il quale, se da un lato, come per le *Baccanti* di Soyinka, va letto nel quadro dell'appropriazione e revisione, spesso polemica, dei capolavori del teatro occidentale e di conseguenza 'coloniale', d'altro canto si configura in questo caso soprattutto come riflessione sull'utilizzo dell'eredità occidentale per la costruzione di un'identità culturale post-coloniale e neo-africana.

Tale processo di riconfigurazione della traccia dell'opera classica si svolge su un duplice piano, che potremmo definire complessivamente di traduzione culturale. Da un lato si tratta di un'alterazione del meccanismo drammatico dell'*Edipo re* attraverso l'inserimento di piccole varianti o di scene collaterali allo sviluppo della trama, o mediante l'accentuazione di certi tratti contenuti nell'originale: nel complesso tali operazioni mirano ad adeguare la narrazione tragica all'immaginario del nuovo pubblico, attuando un vero e proprio slittamento semantico e dunque una traduzione dei segni culturali da una tradizione all'altra. In secondo luogo, tale adeguamento è inserito nel profondo della trama linguistica del discorso, che attraverso una successione di traduzioni e riscritture apre il testo inglese all'apporto essenziale del patrimonio yoruba, dei suoi modelli espressivi e della sua tradizione sapienziale orale.

La riscrittura come traduzione culturale

Per quel che concerne il primo punto, per valutare il processo di revisione del modello sofocleo occorre innanzitutto ripercorrere rapidamente la trama di Rotimi per individuare i più significativi scarti rispetto al testo sofocleo⁵. La vicenda è ambientata in una corte nigeriana, nella città di Kutuje, e i nomi sono coerentemente riassegnati attingendo al patrimonio onomastico locale. La divisione del dramma in tre atti è un primo indizio dell'assenza di uno specifico interesse per la forma teatrale del modello, che è radicalmente ibridata con tradizioni drammatiche differenti ma ugualmente percepite come classiche del patrimonio occidentale. L'antefatto, recitato e accompagnato dalla voce del Narratore, nella prima messa in scena lo stesso Rotimi, spiega che al re Adetusa (Laio) e alla regina Ojuola (Giocasta) nacque un figlio, Odewale (Edipo), sul quale pesava l'auspicio nefasto dell'indovino Baba

⁵ Per una puntuale analisi comparativa, si vedano LAMIONI 2000; LA MANTIA 2010, 87-126.

Fakunle (Tiresia): il bambino avrebbe ucciso il padre e sposato la madre. Per evitare il compimento dell'oracolo, il servo Gbonka fu incaricato di portare il neonato nel bosco sacro affinché morisse. La coppia ebbe poi un altro figlio, Aderopo (Creonte⁶). Al momento dell'inizio del dramma, sul trono di Kutuje siede un forestiero, giunto in città dopo l'assassinio in terra lontana di Adetusa e incoronato per il soccorso portato a Kutuje durante l'invasione di un popolo straniero (il sostituto della Sfinge). Ma il consenso per il nuovo re è messo in crisi da una malattia che imperversa sulla città, e che spinge i sudditi a richiedere un intervento diretto del loro capo. Su questa situazione, per la quale Rotimi non ha apportato cambiamenti sostanziali all'antefatto sofocleo, si inserisce il meccanismo dell'inchiesta, che porterà a scoprire la vera identità di Odewale e a sancire pertanto la responsabilità del protagonista nello sviluppo dei fatti. Ed è proprio a questo punto che Rotimi opera un'essenziale manomissione della trama greca, inserendo nella vicenda l'elemento dell'odio tribale, che segna il più marcato slittamento verso il mondo della Nigeria presente. Come l'indagine svelerà alla fine, infatti, l'uccisione di Adetusa è avvenuta per mano del figlio, non già per un crudele tiro del destino, ma per la diffidenza e l'odio che ha diviso, al momento del loro incontro, il padre e il figlio, convinti di appartenere a due etnie diverse e rivali.

In tale scelta del drammaturgo nigeriano si delinea già la volontà di orientare la propria rivisitazione sofoclea in chiara alternativa rispetto a una delle letture dell'Edipo predominanti nella cultura europea novecentesca: lungi dall'essere sviluppato sullo sfondo della sua interpretazione freudiana, infatti, il ricongiungimento con il ventre materno e dunque l'incesto rimandano qui a un problema attuale per la Nigeria presente, quello della definizione del rapporto fra divisione tribale e comunità nascente. Il meccanismo dell'inchiesta, svelando i veri rapporti fra i personaggi, produce l'effetto di smascherare la falsità dell'identificazione tribale e la vanità di un sistema che a tale principio attribuisce un valore superiore alla sopravvivenza stessa della società. In questo quadro, l'unione con la madre viene scaricata della referenzialità tutta individuale, paradigmatica del compimento di una pulsione interiore, che la lettura psicoanalitica le ha assegnato, per tornare a costituire la componente di un intrigo di sangue, la cui completezza sfugge a tutti fino alla conclusione. Tale spostamento avviene non senza una consapevole ironia, come quando, al termine del prologo, Odewale stesso, ripercorrendo la propria ascesa al potere, ricorda di aver preso in moglie, «as custom wishes, Ojuola, the motherly Queen of the former King Adetusa»⁷. Alludendo

⁶ Rotimi modifica il legame parentale, delineando così un classico caso di concorrenza tra fratelli per la successione.

⁷ Prologo, p. 7.

ironicamente al triangolo dell'incesto, *motherly* richiama alla memoria il ricco apparato interpretativo che sottostà a molte delle drammaturgie edipiche novecentesche, ma solo per abbandonarlo istantaneamente. Sottratto alla sfera dell'interiorità e dell'inconscio, l'errore di Odewale diviene un problema propriamente sociale. Di fronte al complicarsi della sua posizione, il re straniero, arrivato provvidenzialmente per porre fine alle sofferenze di Kutuje, avverte improvvisamente la debolezza della propria posizione e sospetta del suo popolo, rispetto al quale si sente ora estraneo:

Hmm. My people. I fear and I tremble. Suspicion, heavy suspicion fill my heart. I look about me... eyes, white, vacant, innocent, they stare back from faces of sorrow and pain. But the faces may as well be smiling. For who knows what is behind those eyes: white eyes, vacant eyes, innocent eyes? When the frog in front falls in a pit, others behind take caution. It would be *me* next. Me an Ijekun man, a stranger in the midst of your tribe⁸.

L'angoscia per gli intrighi di palazzo cresce in Odewale a mano a mano che nuove rivelazioni sembrano chiudere il cerchio delle responsabilità attorno a lui. Il re straniero si sente avviluppato nelle trame della corte, mentre teme nuovi attacchi prima dai capi del consiglio, poi dal figlio di Ojuola, Aderopo:

I am an Ijekun man. That is the trouble. I, an Ijekun man, came to your tribe, you made me king, and I was happy, ignorant that plots, subversion, and intrigues would forever keep me company⁹.

Just because I am an Ijekun man, and do not belong to your tribe, the sight of me as your King gnaws at your liver, and rips your heart asunder. So you go round me, bribe that blind bat to come and point his finger at me as the cursed killer of your father¹⁰.

Poiché la vicenda di Odewale è legata principalmente alla minaccia del sospetto tribale, proprio su questo punto deve chiudersi il meccanismo tragico dell'inchiesta. Con l'arrivo dell'amico d'infanzia Alaka, e il conseguente *flash back* sul passato di Odewale prima dell'arrivo a Kutuje, l'indagine prende la via definitiva del parricidio e dell'incesto, ma quel che più conta è che tali crimini assumono il loro più pieno significato nella misura in cui rivelano la vera *hamartia* dell'eroe: l'omicidio operato a causa dell'ira per la propria identità tribale offesa. Un'*hamartia* sociale, dunque, che rivela in Odewale

⁸ Atto 1, scena 2, p. 23.

⁹ Atto 2, scena 2, p. 31.

¹⁰ Atto 2, scena 2, p. 34.

una propensione alla collera in cui si manifesta il lato oscuro del carisma della guida e salvatore del popolo. Secondo le parole di Alaka, Odewale è come lo scorpione, «smooth on the surface like a woman's jewel; poison at the tail»¹¹. Il carattere sociale della colpa di Odewale si riafferma anche quando il suo operato è valutato in rapporto al cammino tracciato dalle divinità. Solo dopo che la verità ha trovato la sua strada e, affiorando, ha provocato il suicidio di Ojuola, Odewale, ormai cieco, riesce a inquadrare precisamente i termini del proprio percorso:

No, no! Do not blame the Gods. Let no one blame the powers. My people, learn from my fall. The powers would have failed if I did not let them use me. They knew my weakness: the weakness of a man easily moved to the defence of his tribe against others. I once slew a man on my farm in Ede. I could have spared him. But he spat on my tribe. He spat on the tribe I thought was my own tribe. The man laughed, and laughing, he called me a "man from the bush tribe of Ijekun". And I lost my reason. Now I find out that that very man was my ... own father, the King who ruled this land before me. It was my run from the blood I spilled to calm the hurt of my tribe, that brought me to this land to do more horrors¹².

È proprio intorno al rapporto fra la ferrea volontà umana di Odewale e il destino, o meglio il progetto delineato dalle potenze divine della tradizione yoruba, che si concentra il punto più complesso e contraddittorio del lavoro di traduzione culturale messo in atto da Ola Rotimi. Dietro quelle che, come si è visto, l'autore definirà le «enormi somiglianze culturali fra la visione del mondo greca e yoruba», sta invece una difficile opera di manipolazione e ibridazione di prospettive differenti, nel cui esito va letto non tanto un prodotto in sé compiuto, quanto lo squarcio su un percorso interpretativo possibile e un suggestivo *work in progress* culturale, prima e più ancora che drammaturgico.

In primo luogo, il testo mette in campo contemporaneamente due visioni inconciliabili del rapporto fra uomo e fato, nelle quali, come ha proposto Akanji Nasiru¹³, va individuato il punto di giustapposizione e di sutura fra le due concezioni che Rotimi ha messo a interagire. La prima, che emerge fin dal prologo e costituisce l'ossatura della morale di Odewale, prevede che l'uomo, come individuo e come corpo sociale, possa e debba lottare per stornare le previsioni di un futuro catastrofico, per quanto queste giungano a lui attraverso l'autorità della voce sacra. Nel prologo, di fronte alla sconcertante

¹¹ Atto 3, scena 1, p. 43.

¹² Atto 3, scena 4, p. 71.

¹³ L'analisi che segue prende spunto dalle osservazioni contenute nel suo articolo, NASIRU 1979. Sul tragico in Africa, cf. anche LA MANTIA 2010, 55-67.

rivelazione del destino del bambino, il Narratore, ovvero Rotimi nella prima del 1968, espone così il verdetto del Sacerdote di Ogun:

Bad word! Mother weeps, Father weeps. The future is not happy, but to resign oneself to it is to be crippled fast. Man must struggle. The bad future must not happen. The only way to stop it is to kill, kill the unlucky messenger of the gods, kill the boy¹⁴.

L'idea che il neonato sia messaggero della volontà divina trova riscontro nell'immaginario cosmico yoruba, ampiamente descritto da Wole Soyinka negli articoli confluiti in *Myth, Literature and the African World*: secondo questa prospettiva, viventi, morti, non ancora nati e dei sono tutti legati in un'unica continuità in perenne comunicazione, e questo flusso costituisce la base filosofica della possibilità, per il teatro rituale, di rappresentare e svolgere simbolicamente i ciclici nodi della vita sociale¹⁵. Uccidere il messaggero degli dei corrisponde pertanto al diritto della comunità di interagire con le potenze divine, intese come forze mai separate dalla materialità della vita e pertanto essenzialmente influenzabili dalla comunità stessa. Come ricorderà Ojuola nell'ultimo atto, «Baba Fakulne said the boy had brought bad luck to the earth; and that we must kill the boy so that the bad luck would die with him»¹⁶. Ciononostante, il primo atto della storia regale di Edipo/Odewale consiste proprio nella trasgressione dell'ordine umano di sopprimere il neonato che minaccerà il potere costituito. Così l'esposizione e la mancata morte del bambino segnato dalla divinità, episodi esemplari di fondazione del carisma regale, permettono al protagonista di Rotimi di divenire a sua volta il portatore di quella morale che lo avrebbe dovuto uccidere: giunto a Kutuje, Odewale incalza i cittadini e li esorta a reagire contro gli attacchi del popolo di Ikolu (che nel dramma prende il posto della Sfinge): «Get up – I said to them; – not to do something is to be crippled fast. Up, up, all of you; to lie down resigned to fate is madness. Up, up, struggle: the world is struggle»¹⁷. È la stessa mentalità combattiva che spingerà il re dapprima a rifiutare con decisione le accuse di passività rivoltegli dal popolo riunito¹⁸, quindi a guidare con risolutezza l'indagine, promettendo al colpevole, una volta trovato, la punizione dell'accecamento e dell'esilio¹⁹. Allo stesso tempo, come si è visto, l'atteggiamento aggressivo di Odewale contiene in sé il germe

¹⁴ Prologo, p. 3.

¹⁵ SOYINKA 1995.

¹⁶ Atto 3, scena 2, p. 52.

¹⁷ Prologo, p. 6.

¹⁸ Atto 1, scena 1.

¹⁹ Atto 1, scena 2, p. 24. In questo modo Rotimi anticipa il finale della vicenda, presentandolo come la punizione già fissata da Odewale stesso per il colpevole.

della propria colpa: il re straniero comprende alla fine del proprio cammino di non dover incolpare gli dei, ma la diffidenza e l'aperto odio etnico che lo hanno accecato mentre si illudeva di provvedere correttamente all'integrità della città e del suo potere su di essa.

C'è però, accanto a questa lettura tutta umana della responsabilità dell'agire, un'altra interpretazione, che emerge principalmente da un *flash back* in cui Odewale rievoca, in presenza dell'amico Alaka, i fatti che lo condussero a uccidere inconsapevolmente il proprio padre. Il modello sofocleo è qui trasformato nell'incontro che Odewale e l'amico d'infanzia Alaka ebbero un giorno con un vecchio indovino, il quale annunciò al protagonista l'impossibilità di scampare alla maledizione stabilita dagli dei:

VOICE. You have a curse on you, son

ODEWALE. What kind of curse, Old one?

VOICE. You cannot run away from it, the gods have willed that you will kill your father, and then marry your mother!

ODEWALE. Me! Kill my own father, and marry my own mother?

VOICE. It has been willed.

ODEWALE. What must I do then not to carry out this will of the gods?

VOICE. Nothing. To run away would be foolish. The snail may try, but it cannot cast off its shell. Just stay where you are ... stay where you are ...²⁰

È l'accettazione consapevole di questo insegnamento, l'impossibilità di padroneggiare il proprio destino nel bene o nel male, a segnare la sostanziale inconciliabilità fra le esperienze umane di Edipo e del suo emulo nigeriano. Anche dopo che la trama della volontà divina si è dipanata in tutti i suoi passaggi davanti agli occhi del re di Kutuje, questi, e Rotimi con lui, resta imprigionato fra due scoperte inconciliabili: da un lato l'impossibilità di sfuggire al cammino predefinito dagli dei, consapevolezza insita nel modello greco con cui Rotimi deve fare i conti, dall'altro la responsabilità di tutta la società, e del suo capo in particolare, di fronte alle sfide della convivenza fra etnie differenti, che rimanda alle finalità reali e presenti della riscrittura nigeriana del testo sofocleo.

Sul punto cruciale della valutazione delle responsabilità umane nella definizione del proprio percorso di vita, dunque, la soluzione di Rotimi non riesce a superare lo stadio di un tentativo di mettere in interazione due prospettive differenti. Eppure proprio l'incompiutezza di tale processo rivela il carattere cruciale di questo passaggio, da cui emerge il fatto essenziale che in *The Gods*, la ricerca di una risposta al problema della collocazione e della

²⁰ Atto 3, scena 3, p. 61.

responsabilità dell'uomo nel mondo è sottoposta a un secondo livello di lettura del dramma, che collega le vicende di Odewale al ben più incombente problema della Nigeria contemporanea e delle responsabilità della guerra civile. La lettura politica della vicenda è sottolineata dallo stesso Rotimi nel testo di un dialogo con il nipote tredicenne Oluwale, registrato nel 1984 e successivamente adattato per un intervento al *Rivers State College of Education*, una scuola superiore di Port Harcourt, in Nigeria²¹. Il contesto non accademico della discussione permette a Rotimi di affrontare direttamente le ragioni più profondamente umane del proprio lavoro, commentando così la rilevanza e l'attualità dell'inserimento dell'odio tribale nella trama del suo Edipo. Al tempo della guerra civile, mentre il paese era schiacciato dalle tensioni tribali, il governo federale e quello separatista facevano ricadere le responsabilità del conflitto sul nemico e sui suoi alleati occidentali, che erano in effetti coinvolti in una gara per garantirsi il controllo dei pozzi petroliferi della regione. Come mostrano le parole di Rotimi, sono ancora una volta le piaghe aperte del panorama politico contemporaneo a permettere di inquadrare nella loro pienezza le problematiche poste dal testo letterario:

Sappiamo che al mondo esistono delle potenze politiche. [...] Queste nazioni potenti sono come 'divinità', nella misura in cui sono in grado di controllare le vite di altre nazioni, come la nostra, qualora se ne offra loro la possibilità. [...] Perciò mi sono chiesto: perché criticare queste nazioni-divinità della politica internazionale per la nostra sofferenza e la nostra morte? Dovremmo piuttosto criticare noi stessi. Queste nazioni straniere continueranno a fare quello che vogliono delle nostre vite, finché noi glielo permetteremo. Finché concederemo loro di ottenere quello che vogliono da noi. Sono come i nostri dei; dei che si nutrono di sacrifici²².

La riscrittura mostra dunque in atto una revisione profonda, ancorché aperta a nuove evoluzioni, dei valori che costituiscono l'asse portante del dramma sofocleo. Nella fattispecie, il contrasto che si segnala nell'equilibrio interno del testo offre un importante indizio della rilevanza ideologica e politica, prima ancora che drammaturgica, del reimpiego dei classici occidentali nel teatro post-coloniale: una finalità che afferma l'importanza della sperimentazione e del *work in progress*, nel cui ambito la ricezione dei modelli ha soprattutto il compito di creare spazi condivisibili di discussione sul mondo presente.

²¹ Il testo è riportato in UWATT 2002, cap. 9, con il titolo *The Art of Adaptation: "Understanding the Gods are not to Blame, 1984"*.

²² Traduzione dell'autore dal testo inglese in UWATT 2002, cap. 9.

L'ibridazione linguistica

Il lavoro linguistico condotto in *The Gods are not to Blame* costituisce uno dei tratti che meglio inquadrano la ricerca espressiva di Rotimi autore di teatro e che più significativamente collocano l'opera del drammaturgo nigeriano nell'ambito della sperimentazione espressiva propria della letteratura africana post-coloniale. Nato da padre di etnia Yoruba e madre Ijaw, e cresciuto in un ambiente cristiano metodista, Ola Rotimi si muove in un contesto di radicato multilinguismo e multiculturalismo, tipico dell'Africa occidentale anglofona: conoscitore delle due lingue oltre che delle tradizioni dei genitori, impara a scuola l'Inglese e parla il *pidgin*, che mescola l'inglese coloniale con forme ed espressioni dei dialetti indigeni.

In tale ambiente aperto alle contaminazioni, e tanto più in seguito alla proclamazione dell'indipendenza e alla conseguente necessità di costruire un'identità culturale coesa e consapevole per la nuova nazione, la questione della lingua diviene per gli autori africani un vero e proprio laboratorio di ricerca che associa alle problematiche estetiche un dibattito più urgentemente sociale e politico, come sempre avviene nel panorama della letteratura post-coloniale. Come ha osservato Tanure Ojaide, la letteratura africana, nella sua storia orale che precede ampiamente il recente passaggio alla dimensione scritta, presenta una intrinseca vocazione didascalica, collegata alla funzione del narratore come saggio che trasmette il patrimonio del sapere della comunità e opera come guida di quest'ultima attraverso le vicissitudini della vita sociale²³. Nel contesto delle nascenti società post-coloniali, tale vocazione si aggiorna e si riconfigura in risposta alla necessità di dare forma a una cultura adeguata al passaggio dallo status di piccole comunità tradizionali a quello di un grande ed eterogeneo paese concepito come uno stato nazione. In quanto terreno di discussione di possibili vie per la costruzione di questa nuova identità, la letteratura diviene dunque uno dei principali banchi di prova per un'élite intellettuale che vuole partecipare direttamente all'evoluzione del proprio paese. La discussione sulla forma letteraria diventa in questo quadro non meno rilevante di quella sui contenuti, mettendo gli autori di fronte a un ampio ventaglio di scelte espressive, che riguardano in primo luogo la maggiore o minore vocazione del racconto scritto a riprodurre la narrativa libera della tradizione orale²⁴, nonché l'impiego di una lingua

²³ OJAIDE 1992, 44. Cf. ADEDEJI 1971; RICARD 1976; 1985; OBAFEMI 1996; ATAI 2001.

²⁴ La tendenza della moderna letteratura africana a valorizzare forme della tradizionale narrazione orale ha raggiunto talora livelli di forte consapevolezza, su cui si è concentrata l'attenzione dei critici occidentali. È il caso del nigeriano Amos Tutuola, il cui stile fa pensare a una forma di autorialità rap-sodica, così definita da Itala Vivan: «Amos Tutuola si è comportato, con la scrittura, esattamente come

indigena, di per se stessa più vicina alle tradizioni locali, o di quella della potenza coloniale, che ha ormai indelebilmente informato di sé la società, dall'amministrazione alla cultura.

Di fronte a quest'ultimo bivio, Rotimi opta coerentemente per l'uso dell'Inglese. Le ragioni di tale scelta vanno cercate in primo luogo nella sentita necessità di comunicare a un pubblico il più vasto possibile, prescindendo dalle diversificazioni locali in favore di una più alta unità culturale nigeriana; una disposizione, questa, dettata non solo dall'esperienza personale di Rotimi, nato da matrimonio misto e non pienamente padrone della lingua yoruba, ma più in generale dalla consapevolezza che il percorso verso la costruzione di un'identità nigeriana, e africana in senso più ampio, non possa prescindere dal riconoscimento dell'alto grado di ibridazione ormai instauratosi fra la cultura europea coloniale e le tradizioni indigene, che solo un utopismo radicale potrebbe considerare attingibili a prescindere dalle riconfigurazioni che il dominio europeo ha loro impresso nell'ultimo secolo. Come afferma E.N. Obiechina, «questa sfida culturale [...] può essere vinta solo attraverso la cultura neo-africana, che è una mescolanza di elementi culturali africani ed europei»²⁵.

La centralità del fattore linguistico nella composizione di *The Gods are not to Blame* emerge chiaramente nelle parole dello stesso Ola Rotimi:

Il problema che ho incontrato era la lingua. [...] Ho pensato che la risposta potesse stare nell'infusione di modalità del discorso locale nella lingua straniera che si deve inevitabilmente usare per superare la differenziazione etnolinguistica. Una sorta di addomesticamento della lingua straniera. Nel nostro caso, l'Inglese. Perciò ho deciso di scrivere lo spettacolo dapprima in Inglese, poi di farlo tradurre in Yoruba. Quindi, usando il modello yoruba, di riscriverlo in Inglese, conservando però l'essenziale carattere yoruba del discorso²⁶.

Dopo i tentativi di collaborazione con due artisti dell'ambiente teatrale di Ife per approntare una traduzione del testo inglese in Yoruba, Rotimi decide di non ricorrere più a consulenze esterne e di assumere personalmente l'intero compito di composizione e traduzione. L'obiettivo è quello di accedere a

si comporterebbe un artista orale che creasse sulla base della voce, ossia ha attinto a un *corpus* antecedente di materiali narrativi, imbastendoli insieme in una esecuzione/performance che costituisce – essa sola – l'apporto innovativo suo» (VIVAN 1997, 141).

²⁵ Traduzione dell'autore dal testo citato in OBIECHINA 1968, 31.

²⁶ Traduzione dell'autore dal testo inglese riportato in UWATT 2002, cap. 3. Si noti ora per inciso che, nel rapportarsi al modello, Rotimi non prende nemmeno in considerazione il filtro linguistico e storico che già separa l'edizione in inglese adoperata dall'originale greco. A questo proposito, si veda l'ultimo paragrafo di questo articolo.

una lingua espressivamente intatta, che conservi tutta la sua forza evocativa originaria, senza riprodurre letteralmente il canovaccio inglese:

Decisi allora di addentrarmi personalmente nell'entroterra linguistico yoruba e di immergermi nelle correnti profonde della parlata e della cultura della gente ... per osservare e assorbire. Andai a Itagunmodi, in Ilesha Road. Passai giorni a osservare le danze Obalufon e ad ascoltare le autentiche forme espressive yoruba. Mi recai anche in terra Etiki, per vedere le danze. Ci passai giorni ... stabilii contatti ... In breve, ripercorsi indietro la strada verso quelle vere radici che erano rimaste in gran parte sconosciute a uno come me, cresciuto in città. Ciò che ne ho derivato è stata l'assimilazione di una sensibilità per le sfumature e le dinamiche della nostra lingua tradizionale. Queste mi hanno guidato nella mia trasmutazione dell'Inglese, nella conservazione di caratteristiche della lingua tradizionale. *The Gods* ... fu il primo risultato. La prima idea fu di usare vocaboli monosillabi o bisillabi piuttosto che termini lunghi: parole semplici ma potenti, con quell'effetto poetico, biblico, che ricorda da vicino il parlato popolare. Inoltre aiuta la comprensione, il che giova al fine di avvicinare l'opera a persone con una base di alfabetizzazione modesta²⁷.

Quella tratteggiata da Rotimi si delinea così come una vera e propria spedizione dell'autore nell'entroterra della tradizione, un percorso conoscitivo e autoriflessivo nei luoghi di un'eredità da conservare, che l'opera letteraria ha il compito di rivivificare in quel mondo cittadino, più aperto all'assimilazione e allo sradicamento, ma in grado di rimettere in circolo il patrimonio tradizionale nella nuova dimensione dello stato nazione.

È degno di nota che Rotimi, formatosi a Boston e a Yale e in quegli anni attivo all'Università di Ife, conduca per la sua produzione teatrale uno studio sul campo sulle tradizioni musicali, performative e linguistiche yoruba, secondo modalità comparabili con la contemporanea attività di ricerca sul rituale sviluppata dall'antropologia e dalle avanguardie teatrali euroamericane. Tale attività, che trova ampi confronti nel panorama letterario nigeriano dell'epoca, permette di meglio delineare il rapporto che gli intellettuali di diverse sponde dell'Atlantico intrattengono, a cavallo degli anni '60 e '70, con la questione del superamento del teatro naturalistico, attraverso il ricorso a pratiche di *performance* che offrono un inquadramento alternativo dell'attore e del mondo, spesso attinte a un patrimonio eterogeneo di tradizioni rituali del cosiddetto Terzo Mondo. Ciò che si segnala è il diverso orientamento che gli intellettuali africani mostrano nei confronti di tali tradizioni, le quali, anziché essere ascritte alla categoria dell'Altro e dunque impiegate per il loro effetto straniante e scardinante nei confronti dell'ordine estetico e morale

²⁷ Traduzione dell'autore dal testo inglese riportato in UWATT 2002, cap. 3.

costituito, sono ricercate in quanto elemento di costruzione di un'identità. Al rituale come rottura del sistema, lettura che si afferma nella ricerca teatrale euroamericana, gli artisti africani oppongono l'idea del rinascimento del patrimonio identitario nell'alveo di una cultura aperta all'ibridazione. Ciò avviene non senza una dose più o meno marcata di *verve* polemica, di una sorta di rivendicato diritto di proprietà sul patrimonio rituale che sconfina talora nella critica di *misunderstanding*, involontario o consapevole, alle interpretazioni antropologiche e filosofiche euroamericane e alle loro implicazioni socio-politiche²⁸. Così, come scrive Soyinka nella dura prefazione del 1975 a *Myth, Literature and the African World*,

... hanno educatamente invitato i neri africani a sottomettersi a una seconda ondata di colonizzazione – e questa volta l'invito viene da una sorta di astrazione universalumanoide definita e pilotata da individui le cui teorie e prescrizioni derivano dalla comprensione che hanno del loro mondo, della loro storia, delle loro nevrosi sociali e del loro sistema di valori. È chiaramente giunto il momento che ciascuno di noi risponda a questa nuova minaccia nel proprio campo di interesse. [...] Quando i legami ideologici cominciano a negare, sia sul piano teorico che nell'azione, la realtà di quell'entità culturale che noi definiamo come mondo africano per asserire la propria realtà, fino al punto di chiedere che il mondo africano sublimi, cancelli in loro la propria esistenza, noi dobbiamo cominciare ad investigare seriamente le motivazioni politiche di queste posizioni ideologiche²⁹.

Nel segnalare i rischi insiti nell'accettazione di una «retorica romanticizzata della Negritudine», Soyinka indica nella ricerca sul patrimonio tradizionale indigeno «l'atto di fare emergere dalla storia, dalla mitologia e dalla letteratura un processo continuo di autocomprensione africana a beneficio sia degli stranieri che degli africani estraniati»³⁰. La decisa presa di posizione di Soyinka dà voce al presupposto politico che sottostà a quella che nella pratica teatrale è stata definita, in ambito anglofono, come *counter-discourse*, ovvero la rilettura ironica e la scomposizione e ricomposizione dei classici europei: operazione letteraria e insieme atto politico che afferma la ribellione contro l'autorità coloniale, incarnata qui nella sua veste di modello culturale uniformante, e rivendica il diritto di appropriazione e manipolazione su un patrimonio ormai acquisito e condiviso per acculturazione.

Tale discorso vale allo stesso modo per la lingua. Citando ancora Soyinka, compito degli scrittori post-coloniali che hanno scelto la lingua coloniale è di «forzare questa lingua, tirarla, inciderla e condensarla, frammentarla

²⁸ GBILEKAA 2001; DOMINIK 2007.

²⁹ SOYINKA 1995, 16-17 (ed. or. 1976, x-xi).

³⁰ SOYINKA 1995, 17 (ed. or. 1976 xi).

e riassemblarla senza rimorsi»³¹. In questo quadro si comprende meglio come, con l'affermarsi dei processi di decolonizzazione, tanto la lingua, quanto la valutazione e l'impiego delle reciproche tradizioni rituali, mitiche e letterarie, costituiscano il banco delle trattative di un compromesso culturale, nel quale le parti in causa tentano di definire i termini del loro legame di reciprocità e di delimitare le specifiche aree di influenza e di libertà di azione. Sotto questa luce, acquisiscono maggiore chiarezza da un lato la portata provocatoria della rilettura di Soyinka di un classico euripideo come le *Baccanti*, messe in scena al *National Theatre* di Londra, cioè nella capitale dell'ex Impero e in uno dei maggiori centri di produzione della cultura euroamericana, dall'altro l'incomprensione e la volgarizzazione che lo spettacolo subì per opera della regia dell'inglese Roland Joffe, il quale preparò lo spettacolo senza che Soyinka potesse presenziare alle prove e opporsi a una serie di scelte registiche che alterarono il suo testo con una miscela tanto pretenziosa quanto incoerente di nudismo e musiche indiane e giapponesi³².

Lontano dalla vocazione internazionalista e dalla *verve* polemica di Soyinka, Rotimi condivide tuttavia molte delle sue esigenze riguardanti il linguaggio. La sua costruzione di un Inglese ibridato, uno dei tanti "Inglese" letterari post-coloniali alternativi al "Queen's English"³³, passa costantemente, come nel caso di Soyinka e degli altri autori nigeriani, attraverso l'inserimento, nel tessuto del discorso, di espressioni, massime e proverbi tradizionali, il cui apporto metaforico e immaginifico contribuisce a moltiplicare i livelli simbolici della comunicazione e insieme a costruire un canale pregnante di scambio con il pubblico, che nelle formule del sapere tradizionale coglie la cifra morale degli eventi proposti e riconosce la proiezione della propria identità nella storia narrata. Così, per limitarci ad alcuni esempi delle cinquantatré espressioni proverbiali individuabili nel testo³⁴, alcuni dei momenti chiave della parabola di Odewale sono suggellati dalla citazione di una massima: il vecchio che, assolvendo il compito della Pizia sofoclea, annuncia al giovane il suo destino di parricida e incestuoso, introduce il suo discorso con un'espressione proverbiale, «the butterfly thinks himself a bird»³⁵, il cui carattere enigmatico è sciolto solo nel momento in cui Odewale giunge alla fine dell'indagine³⁶; poco oltre, lo stesso vecchio informa Ode-

³¹ Traduzione dell'autore dal testo di SOYINKA 1988, 107.

³² Cf. LAMIONI 1996; 2002; 2007.

³³ Cf. GILBERT - TOMPKINS 1996, 177.

³⁴ Cf. MONYE 1995, 255. Di queste, ventiquattro sono pronunciate da Odewale.

³⁵ Atto 3, scena 3, p. 59.

³⁶ Atto 3, scena 3, p. 61.

wale che a nulla servirà opporsi alla volontà degli dei, perché «the snail may try, but it cannot cast off its shell»³⁷. Gli esempi appena citati esemplificano il modo in cui Rotimi fa ricorso al materiale tradizionale locale, riproducendo la funzione enigmatica dell'oracolo nella tragedia attraverso il linguaggio metaforico del folklore africano, che associa ad animali e piante specifiche attitudini e caratteristiche simboliche³⁸. Le massime utilizzate rimandano a una visione del mondo tradizionale, dunque consolidata e autorevole, in grado di ordinare e dare un senso agli eventi: ne consegue che chi non ne afferra il significato è cieco – come Odewale, chiuso fino alla fine nel suo ristretto orizzonte di conoscenza – oppure si dovrà supporre che finga di non capire. Così Odewale, convinto che il figlio di Ojuola, Aderopo, tramì per spodestarlo, lo incalza per costringerlo a rivelarsi, e lo fa ricorrendo a una serie di proverbi:

ADEROPO. My lord, may I come?

ODEWALE. If you think that you can drum for my downfall, and hope that drum will sound, then your head is not good.

ADEROPO [*nonplussed*]. What was that, my lord?

ODEWALE. What is the matter, fellow, aren't you a Yoruba man? Must proverbs be explained to you after they are said? Aderopo, if you think like a tortoise you can plot against me without my cutting you down first with my own tortoise tricks, then, fellow, madness is in your liver.

ADEROPO. Is that supposed to be a new form of greeting?

ODEWALE [*irked*]. Aha! I said if you think that you can uproot a tree that has been planted by the gods ... hmm ... my brother ... [*Gestures at his head to imply madness in the other's*]³⁹.

Questo processo di «addomesticamento» della lingua coloniale attraverso il filtro della parlata locale è talora rafforzato da Rotimi tramite l'inserimento di sezioni cantate in Yoruba. Tali scarti operano un più diretto confronto con l'espressività pre-coloniale e con le sue dimensioni sociali. Un esempio particolarmente significativo è offerto dall'inserimento, nel flusso della storia, di una scena di vita privata, nella quale Ojuola / Giocasta è ritratta nell'atto di cantare ai propri figli piccoli una canzone desunta dal patrimonio dell'educazione tradizionale yoruba⁴⁰. Un'altra sezione contribuisce a imporre alla tragedia di Edipo il colore delle società tradizionali africane: la fine della prima scena, nel momento in cui il popolo accorso a chiedere l'intervento del

³⁷ Atto 3, scena 3, p. 60.

³⁸ Cf. OJAIDE 1992, 51.

³⁹ Atto 2, scena 2, p. 32.

⁴⁰ Atto 2, scena 3.

re si accinge a ritornare nel bosco, è accompagnata da un lungo intermezzo musicale e coreutico, nel quale il canto si compone di un'alternanza di parti in yoruba e in inglese e un doppio coro, femminile e maschile, danza al ritmo delle percussioni tradizionali⁴¹.

Attraverso l'impiego della lingua indigena, dunque, Rotimi, come altri autori post-coloniali, sfrutta la realtà bilingue del proprio pubblico per modulare il rapporto fra il modello occidentale e le componenti africane che in esso sono innestate. D'altra parte, se si considera il lavoro linguistico di Rotimi non nella sua dimensione scritta, ma nei suoi effettivi obiettivi teatrali, gli inserti yoruba rappresentano il punto d'arrivo di una diffusa tensione alla rielaborazione del modello inglese attraverso i referenti ritmici della tradizione locale. Se tale approccio si realizza in tutta la sua potenza nei grandi drammi corali di Soyinka, come *The Bacchae* e *Death and the King's Horseman*⁴², anche la riscrittura di Rotimi offre esempi di stretta interazione fra ritmo linguistico e partitura musicale: è il caso della già citata scena terza del secondo atto, dove l'interazione fra il ritmo delle percussioni, il parlato e la danza prende l'avvio dall'iniziale canto di Ojuola per i bambini per divenire l'asse portante di tutta la scena. In occasione delle riproposizioni dello spettacolo nel corso degli anni '70, anzi, Rotimi aumenterà l'apporto della musica e delle canzoni tradizionali nigeriane rispetto alla prima del '68, intensificando così l'effetto corale delle scene nodali del dramma⁴³.

Lo stesso processo di messa a punto riguarda l'impiego della lingua ibridata come strategia espressiva. Dopo l'uscita di *The Gods are not to Blame*, Rotimi fu criticato per il suo sperimentalismo, considerato non ancora sufficientemente affinato dall'esperienza. Recensendo l'opera, nel 1969 il nigeriano Dapo Adelugba stroncò infatti tale tentativo, criticandolo come amatoriale e segnalando una mal padroneggiata oscillazione del linguaggio fra picchi poetici di alto potere immaginativo e l'uso di vuoti modi di dire colloquiali⁴⁴. Le più vistose ingenuità furono epurate dal testo, e non compaiono in effetti nell'edizione pubblicata nel 1971 dalla *Oxford University Press*, ma la questione dell'eterogeneità della lingua di *The Gods are not to Blame* resta aperta: a chi ha messo in forse la congruenza di tale stile con il tenore tragico dell'opera⁴⁵ si è opposta, d'altra parte, la riflessione sul labile confine

⁴¹ Atto 1, scena 1.

⁴² SOYINKA 1975.

⁴³ Si veda al proposito l'intervista rilasciata a Dapo Adelugba, in UWATTI 2002, cap. 3.

⁴⁴ Stralci dell'articolo di Dapo Adelugba [in «Theatre Critique», *Ibadan* (Ottobre 1969), 9] sono riportati in NASIRU 1979, 23.

⁴⁵ Ad esempio il già citato NASIRU 1979.

che il teatro dell'Africa occidentale individua fra comico e tragico⁴⁶. In ogni caso, l'esperimento del '68 è concordemente considerato il primo passo verso la padronanza linguistica che contraddistinguerà il Rotimi maturo. A partire da *The Gods*, e più ancora nei successivi drammi storici degli anni '70, la ricerca sulla lingua contribuisce ad un tempo a sviluppare l'ambientazione del dramma e a caratterizzare i personaggi: la loro maggiore o minore permeabilità all'ibridazione con la lingua indigena, nella forma del calco sintattico e lessicale o dell'inserimento di intere espressioni in lingua yoruba o edo, contribuisce a marcare differenze effettive nella definizione dei caratteri. Così, come si è visto, in *The Gods* Odewale assomma in sé il maggior numero delle espressioni proverbiali citate, il che permette a Rotimi di tematizzare nella vicenda del suo eroe le problematiche del legame tra il capo della comunità e la tradizione.

Nel complesso, la progressiva padronanza delle sfumature del mezzo linguistico offre pertanto a Rotimi la possibilità di interagire sempre più profondamente con il proprio pubblico nigeriano, con il quale la lingua e la sua espressività creano un terreno comune di esperienze e di sapere che costituisce il vero tramite di una comunicazione con fini insieme estetici e sociali. È sulla base di questo presupposto che Rotimi ha risposto alle accuse di ispirazione marxista mosse negli anni '80 contro l'impiego della lingua coloniale:

Il vero problema non dovrebbe essere perché uno scrittore africano continui a fare uso di una lingua coloniale. Un dibattito degno dovrebbe piuttosto vertere su come uno scrittore usi quella lingua per esprimere le condizioni e le tensioni delle popolazioni linguisticamente differenti alle quali parla. Ignorare il dato di fatto dell'eterogeneità linguistica significa essere ipocriti, perché è in primo luogo l'effettivo multilinguismo delle popolazioni – o, per dirla più chiaramente – è l'effettiva mescolanza etnica di questa terra ad aver reso necessaria l'adozione di quella lingua straniera, perché servisse da strumento neutro di comunicazione per una parte ragionevolmente trasversale della popolazione⁴⁷.

In tale modo Rotimi rivendica il carattere ideologicamente neutro di ogni parlata e ricollega il suo valore alla capacità di raggiungere un pubblico il più ampio possibile.

⁴⁶ Cf. SOYINKA 1995; BANHAM 1990, 70.

⁴⁷ Tratto da *The Trials of African Literature*, lecture del 4 maggio 1987. Traduzione dell'autore dal testo citato in BANHAM 1990, 75-76.

Spazio, corpo, ritmo: per un'estetica teatrale neo-africana

Basta leggere l'elenco delle comparse e dei personaggi minori di *The Gods are not to Blame* per comprendere come la moltiplicazione delle presenze sceniche costituisca un tratto essenziale della riscrittura di Rotimi. Al di là delle rielaborazioni concettuali già osservate, in effetti, il testo sofocleo è modificato dal drammaturgo nigeriano nella direzione della creazione di un dramma corale, che coinvolge costantemente i membri della corte e la totalità dei sudditi di Kutuje. Oltre ad attribuire alle scene un tenore più tipicamente riconoscibile dal pubblico locale, tale scelta si dimostra coerente con uno dei tratti essenziali del teatro africano post-coloniale.

In Rotimi come in altri esponenti del teatro rituale nigeriano, le danze, le musiche e i cori che si sviluppano in scena rappresentano ben più che un intermezzo nel procedere della storia, né sono semplicemente pensati per aumentare l'effetto di intrattenimento dello spettacolo. Piuttosto, l'elemento coreutico risulta necessariamente connesso alla maturazione delle svolte cruciali del dramma, che non potrebbero compiersi se non in una dimensione programmaticamente comunitaria. La dimensione comunicativa di questo processo è ricercata oltre i limiti del teatro di parola, di un «logocentrismo» sentito come fardello della tradizione coloniale⁴⁸, per attingere invece a un potenziale performativo totale. Così, nel *flash back* che rappresenta il punto culminante dell'inchiesta di Odewale, l'esposizione del ricordo perde i connotati della narrazione, per frammentarsi in una pluralità di sezioni mimetiche, in cui il continuo scarto fra vicenda parlata e mimata e i diversi gradi di partecipazione coreutica dei personaggi in scena moltiplicano la drammaticità della progressiva presa di coscienza da parte del protagonista.

L'ibridazione della lingua non è dunque l'unica scelta drammaturgica che rimandi a una più profonda e sistematica presa di posizione teorica sul senso e l'utilità sociale del teatro. La necessità di generare nel pubblico un'empatia totale non risponde soltanto all'obiettivo di stabilire un canale di comunicazione profonda con la società, ma rimanda a una concezione articolata del teatro rituale, nella quale trova il proprio terreno di sviluppo un progetto di identità.

La serietà del progetto e la sua profonda portata culturale sono ampiamente ribadite da Wole Soyinka in *The Fourth Stage*⁴⁹. In questo saggio, l'autore nigeriano prende le mosse da Nietzsche e da un approccio, allora ampiamente diffuso nella critica occidentale, sulle origini rituali della trage-

⁴⁸ GILBERT-TOPKINS 1996, 64.

⁴⁹ Il testo costituisce l'appendice della raccolta *Myth, Literature and the African World*.

dia greca per approdare, sovrapponendo il binomio Ogun-Obatala a quello nietzscheano Dioniso-Apollo, a una discussione filosofica sulle origini e i significati metafisici del teatro rituale africano⁵⁰. Il punto essenziale di questo discorso sta nella definizione della «quarta dimensione» del teatro, quella che Soyinka chiama *transition*: tale espressione, che riassume la condizione di compresenza e di continua trasformazione dei vari stati del reale, corrisponde all'essenza del cosmo e si realizza simbolicamente sulla scena del teatro rituale. Secondo questa lettura, lo spettacolo mette in scena un momento di passaggio della comunità attraverso i diversi stati del cosmo – i vivi, i morti e i non ancora nati – e in quanto tale scioglie un nodo essenziale per la vita della comunità stessa. La serietà di questo teatro prevede un'intensa partecipazione emotiva del gruppo, che nella dimensione concreta della messa in scena diviene pubblico empatico con la *performance*. Allo stesso modo, l'attore deve passare attraverso un percorso personale che lo predisponga a farsi tramite individuale di questo processo comunitario, di questa rappresentazione e soluzione estetica di una crisi sociale. È in questo quadro, ovviamente, che si fa più ambigua la relazione fra la teorizzazione africana del teatro post-coloniale e l'antropologia della *performance* sviluppata in Occidente, specialmente con Turner e Schechner⁵¹. In entrambi gli approcci, domina una visione del teatro come atto serio, in grado di plasmare nel profondo la società, e il conseguente rifiuto di una valutazione dell'attività teatrale come «passatempo ricreativo», o, nel lessico tecnico turneriano, «liminoide»⁵². La polemica africana contro l'antropologia occidentale si manifesta piuttosto sul fronte della definizione dei rapporti fra rito e *performance*, con la svalutazione del primo a sottocategoria della seconda, intesa genericamente come sequenza cerimoniale di gesti fissi che coinvolge un gruppo di attori e uno di spettatori, senza un'adeguata considerazione dello specifico patrimonio identitario, morale e cosmologico insito nel rito. Quest'ultimo è invece percepito dai teorici africani come uno strumento ancora produttivo e in continuo adattamento, pertanto ancora in grado di assolvere alla funzione di filtrare le influenze culturali esterne e contribuire alla sfida della costruzione di una nuova identità. Lungi dall'apparire come un patrimonio statico la cui struttura possa essere sezionata e analizzata, dunque, il rito, secondo Drexwal, «è plasmato e riplasmato da esecutori creativi e interpreti. [...] Prende forma attraverso l'uso e il riuso competitivo da parte di una moltitudine di manipolatori»⁵³. In quanto tale, esso non rinvia a una presunta e idealizzata

⁵⁰ GILBERT-TOPKINS 1996, 55-61; FUSILLO 2006, 105-107.

⁵¹ Per una panoramica di queste ricerche, cf. TURNER 1993; SCHECHNER 1999.

⁵² Cf. rispettivamente ROTIMI 1981, 17 e TURNER 1986.

⁵³ Traduzione dell'autore dal testo pubblicato in DREXWAL 1992, 28.

purezza precoloniale, ma è ancora nella storia e può contribuire ad essa.

Come si è già visto, il dibattito sul teatro rituale offre alla discussione sulla decolonizzazione, e poi sulla globalizzazione, un terreno di trattativa sul quale sono di volta in volta esposti e discussi segmenti dei differenti patrimoni culturali da condividere o da preservare. Del resto, lo stesso Soyinka di *The Fourth Stage*, richiamandosi alla frammentazione del dio Ogun nelle diverse componenti del reale e al successivo superamento di questa separazione verso una nuova affermazione della «totalità cosmica», offre un'importante testimonianza di come le categorie interpretative occidentali, concernenti l'origine della tragedia, possano essere riutilizzate per esprimere il valore sociale delle *performance* tradizionali indigene.

Poiché lo spazio teatrale è una contrazione del cosmo, un'arena universale, l'impiego dello spazio scenico ha un ruolo di primaria importanza nel progetto di definizione di un'autonoma estetica teatrale neo-africana. In questo contesto, l'adozione della scena circolare della tradizione africana al posto del palco frontale europeo è valutata come il superamento di un «apartheid strutturale fra gli attori e il pubblico»⁵⁴, espressione che conferma la tendenza alla politicizzazione delle scelte estetiche nel teatro post-coloniale. Inoltre, poiché il fine sociale del teatro è sviluppato attraverso il ricorso all'empatia, sono tendenzialmente soppresse tutte quelle pratiche che potrebbero indurre uno straniamento, la percezione di uno scarto fra l'esperienza della fruizione della *performance* e il suo contesto sociale:

Tralascio anche le chiamate alla ribalta, che mi sembrano alquanto esibizionistiche. Inoltre sovvertono, a mio avviso, lo sforzo di creare l'illusione di realtà necessaria per assicurare l'empatia del pubblico. Di nuovo, una coreografia dei danzatori, o le mascherate che concludono una *performance* tradizionale, sono espresse all'interno del contesto della *performance* stessa⁵⁵.

In ugual modo, la riduzione del materiale di scena al minimo va nella direzione del rifiuto di un illusionismo incentrato sulla ricostruzione naturalistica degli ambienti, e sottolinea la totale concentrazione del potenziale comunicativo del teatro sull'attore e sull'azione, con il suo carico simbolico di significati.

Le scelte sceniche e registiche risultano perciò coerenti con una visione del mondo in cui vita e arte sono unificate nella dimensione del rituale comunitario e dei suoi tempi di aggregazione. Tale approccio non ha però a disposizione un patrimonio già definito e omogeneo di tecniche teatrali, ma

⁵⁴ Traduzione dell'autore da UWATT 2002, cap. 3.

⁵⁵ Traduzione dell'autore da UWATT 2002, cap. 3.

si sviluppa nella forma di un costante aggiornamento e innesto delle forme del patrimonio rituale in un panorama letterario e scenico ancora in gran parte dominato dalle tradizioni coloniali. Così, nel caso di Rotimi, la formazione americana cede a poco a poco il passo alla sperimentazione delle forme espressive nigeriane. Questo processo è riscontrabile nella storia di *The Gods are not to Blame*: mentre nel '68 la prima messa in scena ebbe luogo ancora nella struttura a proscenio dell'*Ori Olokun Centre*, la seconda produzione utilizzò la scena circolare, cui lo spettacolo sarebbe restato legato in futuro.

La nuova espressività teatrale punta su un forte apporto della danza e del mimo e sulla combinazione spettacolare di questi elementi, su un palco che risulta spesso gremito di personaggi e comparse con funzione coreutica. La ricerca e il recupero di forme musicali tradizionali, nonché la loro ibridazione con altre forme espressive, ha goduto in Nigeria dell'apporto offerto dal ricco patrimonio della *folk opera*, genere popolare caratterizzato dall'ampio ricorso a storie, musiche e ritmi desunti dalle tradizioni orali. D'altro canto, il ruolo centrale assegnato a una espressività fisica dirompente si colloca a sua volta nel quadro del rifiuto della tradizione coloniale; rifiuto tanto più ideologizzato in quei paesi, come il Sud Africa, dove la discriminazione razziale ha fatto del colore del corpo uno strumento di polemica e sfida di per sé⁵⁶. Ma anche in Nigeria, come ha affermato Ola Rotimi, il corpo con la sua gestualità diviene strumento principe per sviluppare il progetto di una comunicazione liberata dal «controllo emotivo occidentale», ma al contempo sottratta a una certa stilizzata esagerazione gestuale del teatro tradizionale yoruba⁵⁷.

In questo contesto, la preparazione del regista deve saper risolvere il problema della gestione di coreografie complesse, nelle quali l'efficacia espressiva dipende dal fatto che il ritmo della musica, dei movimenti e delle parole si sviluppino in maniera armonica e attraverso un rapido cambiamento di situazioni e atmosfere. È questa una della difficoltà del consolidamento della sperimentazione tecnica post-coloniale in una tradizione espressiva omogenea, cui va aggiunta la spiccata propensione di questo teatro al continuo superamento di se stesso tramite l'accoglimento di tradizioni sempre diverse, su scala globale⁵⁸. Risulta significativo, in questo senso, che per la recente produzione di *The Gods are not to Blame*, a Londra nel 2005, la compagnia del *Tiata Fahodzi* abbia fatto ricorso a uno *stage* con alcuni degli attori che avevano lavorato alla prima messa in scena dell'opera, nell'intento di appro-

⁵⁶ GILBERT-TOMPKINS 1996, cap. 5.

⁵⁷ Cf. UWATT 2002, cap. 3.

⁵⁸ Un caso estremo è rappresentato dalla chiara vocazione globale del recente *Oyedipo at Kulhuni* di Wole Soyinka, in scena a Delfi nell'estate del 2002 (cf. FERGUSON 2007).

priarsi al meglio delle strategie sceniche che Rotimi aveva disposto per lo spettacolo⁵⁹. D'altro canto, l'attenzione dimostrata dal *Tiata Fabodzi* per la riscrittura di Rotimi testimonia l'interesse del teatro nigeriano a ripensare l'ultimo cinquantennio della propria storia in una chiave che trascenda ormai il panorama delle sfide del dopo indipendenza per collocare la propria riflessione estetica e politica all'interno del nuovo paradigma della globalizzazione.

*La lente dei classici. Gli studi sulla ricezione
nella prospettiva di una storia culturale della decolonizzazione*

L'analisi fin qui condotta induce a riflettere sui tratti peculiari di questo tipo di teatro e a proporre alcune riflessioni di carattere sia storico-culturale, sia metodologico. Il primo elemento saliente che emerge da una ricerca sul teatro post-coloniale è che, a prescindere dal particolare contesto socio-culturale e dalle soluzioni prospettate dai singoli autori interessati, l'elaborazione ideologica che sottostà all'opera drammatica risulta ancorata a un terreno intimamente multiculturale. Ciò si spiega nella misura in cui le società post-coloniali sono diffusamente percepite – e tali sono in effetti – come realtà geneticamente ibride, le cui componenti, precedenti e successive al contatto con le potenze coloniali e i loro sistemi culturali, risultano tanto profondamente interconnesse da non potere più essere isolate. In questo contesto, come si è visto, in Africa la costruzione di un'identità culturale successiva all'indipendenza è stata condotta, a livello sia nazionale che sovranazionale, tenendo conto dell'impossibilità di rievocare una tanto pura quanto astratta condizione pre-coloniale, e dove questo tentativo è stato avanzato, ciò non è mai potuto avvenire senza una forte dose di deformazione retorica, tesa a celare assai meno ideali scalati al potere personale. Allo stesso modo, i tentativi di riformare la pratica teatrale verso un teatro africano indipendente si sono pur sempre sviluppati nell'alveo della tradizione precedente, i cui elementi teorici e pratici non potevano essere abbandonati *tout court*, bensì dovevano essere ripensati e riletti alla luce di un vivace recupero degli strumenti forniti dalle tradizioni di *performance* locali. In questo quadro si collocano la disposizione mentale e la pratica del *counter-discourse*, che anche qualora intenda prendere le distanze dalla tradizione teatrale coloniale, pure le riconosce un importante statuto di modello da discutere, rileggere e parodiare, allo stesso tempo metabo-

⁵⁹ Su questa produzione del 2005, si vedano CRIPPS 2005 e HARDWICK 2007.

lizzandone e forzandone i meccanismi dall'interno. Solo a questo punto, dopo averlo decostruito e averne messo in discussione l'autorità coloniale, il modello straniero è fatto oggetto di appropriazione e recupero in una forma nuova, oppure è definitivamente svuotato di senso e rifiutato, senza però negargli – anche qui, a scampo di forzature provocatorie – almeno il ruolo di polo dialettico negativo.

Il secondo punto da sottolineare è che nella teorizzazione del teatro post-coloniale non vi è pressoché alcuno strumento – o segno – drammaturgico che non sia sovraccaricato di un significato ideologico e politico. Come si è visto, lo spazio, la lingua, il corpo, il ritmo e la musica, tutto ciò che costituisce la messa in scena è costantemente investito di un profondo e decisivo ruolo identitario. La ragione di ciò sta nel fatto che il teatro post-coloniale rappresenta un campo di ricerca e sperimentazione di tecniche da fondare ex-novo, a partire da un patrimonio di forme e contenuti di provenienza in parte locale, in parte euro-americana. Questo, se da un lato ha permesso agli uomini di teatro africani (nel nostro specifico caso) di inserirsi con cognizione di causa nel dibattito teorico sul teatro antropologico e rituale degli anni '70 e '80, dall'altro li ha spinti a contribuire con forza, e spesso non senza una provocatoria acredine, alla costruzione di un'identità culturale africana attraverso la propria riflessione e pratica teatrale. Nel primo caso, l'affermazione di un'autonomia ideologica ed espressiva ha comportato la rivendicazione di una propria lettura della festa e della *performance* rituale, cui in quegli anni l'antropologia e le avanguardie teatrali occidentali attingevano a piene mani, non senza un generale appiattimento di fondamentali differenze di contesto e funzione. A questa rivendicazione di autenticità corrisponde d'altra parte una speculare opera di appropriazione del patrimonio occidentale, mirato soprattutto a rileggere il canone dei cosiddetti classici al fine di forzarne l'autorità.

Sul piano dell'indagine storiografica, lo studio della formazione delle *élites* dei nuovi stati nazione post-coloniali ha messo in rilievo il contributo essenziale apportato da un intenso processo di acculturazione dei ceti sociali più alti. La generazione che prese in mano le redini dei neonati stati subsahariani, cercando di affrontarne le sfide politiche, sociali e culturali, si era formata presso i grandi centri culturali e politici delle metropoli coloniali, come la Francia e il Regno Unito, o, come nel caso di Rotimi, negli Stati Uniti, che dal secondo dopoguerra avevano ormai scalzato le vecchie potenze europee e attuavano nelle loro precedenti colonie forme più o meno mediate di infiltrazione neoimperiale. In questo quadro si posero le basi, nei paesi post-coloniali recentemente assurti a stati sovrani, di una serrata dialettica tra l'intenso assorbimento del lessico e delle strategie politiche occidentali e

la loro continua revisione e ricontestualizzazione alle esigenze del panorama africano. Un caso eclatante è costituito dall'impiego della categoria di stato nazione e dal conseguente investimento identitario dell'integrità dei confini in un contesto in cui essi erano stati tracciati a tavolino dalle potenze coloniali a scapito delle realtà etniche preesistenti⁶⁰. Al proposito è significativo ricordare, perché coerente con il quadro proposto da Rotimi, il celebre giudizio del leader del Mozambico Samora Machel sulla situazione politica africana: «for the nation to live, the tribe must die».

Karl Bracher ha riassunto bene questo processo di assorbimento e di messa in opera di tale patrimonio nel panorama africano, sottolineando l'essenziale contributo degli intellettuali formati in Occidente:

[le ideologie occidentali] furono recepite, applicate e ulteriormente sviluppate come teorie della resistenza al regime coloniale occidentale, come strumento di opposizione intellettuale, di disobbedienza civile, e infine di lotta di liberazione. E ogni volta vi fu una combinazione del patrimonio di tradizioni indigene con le idee trasferite dall'Occidente; soprattutto gli intellettuali che vi erano stati educati cercarono di utilizzare e di riadattare in maniera autonoma le idee del nazionalismo, del socialismo e della democrazia⁶¹.

In riferimento al teatro civile nigeriano degli anni successivi all'indipendenza, la penetrazione «dall'esterno verso l'interno e dall'alto verso il basso»⁶² di modelli socio-culturali occidentali nel mondo africano trova il proprio mezzo di diffusione nella vocazione degli intellettuali e letterati locali a rivestire, nel contesto nuovo, i panni tradizionali del sapiente che svolge il ruolo di guida per il gruppo. A essere cambiate non sono tuttavia solo le proporzioni di tale comunità, ma anche i luoghi e i metodi dell'elaborazione di questo sapere da condividere. È significativo osservare che in questi anni il luogo cruciale dell'elaborazione culturale sia costituito dalle università, dove un'élite di intellettuali formati in Europa o America sottopongono le tradizioni identitarie locali a metodologie di ricerca confrontabili con quelle dell'antropologia occidentale, e producono infine testi drammatici destinati a circolare e a essere discussi negli ambienti universitari. Come ha osservato Rotimi stesso, l'attività universitaria si offre come strumento privilegiato per una sperimentazione intesa ad apportare un contributo innovativo ai problemi culturali e sociali della nazione, proponendosi come alternativa alle «fon-

⁶⁰ Cf. CARBONE 2005; DROZ 2007.

⁶¹ BRACHER 2006, 366.

⁶² Cit. von LAUE 1987; la traduzione è tratta da DETTI-GOZZINI 2002, II, 259.

dazioni culturali fossilizzate» dell'età coloniale⁶³. *The Gods are not to Blame* offre una prospettiva esemplare su questo contesto, non solo per il suo contenuto – una trama derivata dal patrimonio classico occidentale e sottoposta a ibridazione con le tradizioni culturali e performative locali – ma anche per le forme di circolazione e fruizione dello spettacolo: è attraverso l'occasione del festival che questo teatro esce dagli ambienti universitari che lo hanno prodotto e raggiunge il pubblico ampio della società, senza il quale la ricerca intellettuale perderebbe il suo fine ultimo di contribuire alla formazione di una consapevolezza e di una identità civili.

Un'ultima considerazione merita il fatto che Ola Rotimi non conoscesse il greco e lavorasse dunque su una traduzione inglese di Sofocle⁶⁴. Non si tratta di un fatto isolato: anche Soyinka, in prefazione al testo delle sue *Bacchae*⁶⁵, dichiarava a sua volta di aver lavorato su una versione inglese del dramma euripideo. Si dovrà vedere in questo particolare una conferma ulteriore degli interessi espressamente contemporanei con cui gli autori post-coloniali affrontano la letteratura classica, come terreno di un dibattito che, attraverso processi di appropriazione e manipolazione sempre a rischio di generare destabilizzazioni e *misunderstanding*, mira comunque e sempre a un fine di comunicazione interculturale con gli intellettuali dei paesi occidentali⁶⁶. Nel '900, il pensiero antropologico ha offerto alla cultura occidentale gli strumenti teorici per concepire l'alterità dei classici e sancire un salto di prospettiva nei confronti della presunta continuità della tradizione nella cultura contemporanea. Tale assunto ha prodotto un ripensamento profondo dei modi e dei limiti della rappresentabilità e comunicabilità del teatro antico – si pensi ad esempio alle *Bakchen* di Grüber (Berlino, Schaubühne, 1974)⁶⁷ – e ha favorito l'apertura di questa pratica alle sperimentazioni condotte dal teatro di avanguardia e al suo ampio utilizzo di pratiche sceniche derivate da tradizioni non europee. Ciò fa del teatro greco e latino un terreno perfetto per l'incontro e scontro di differenti esperienze teatrali e più in generale culturali, sullo sfondo di un mondo sulla via della globalizzazione. Come il teatro occidentale si è impadronito di tecniche che non gli appartenevano e le ha impiegate in modi che hanno talora generato negli intellettuali non europei reazioni di rivendicazione di proprietà, così gli autori post-coloniali hanno scelto i classici del teatro europeo per appropriarsene e svolgere il proprio progetto di

⁶³ Cf. UWATT 2002, cap. 2.

⁶⁴ OATES, O'NEILL 1950.

⁶⁵ In LAMIONI 2002, 20.

⁶⁶ Sui processi antropologici e politici di scambio e decodificazione interculturale, attivati dalla traduzione nel mondo contemporaneo, HARDWICK 2000.

⁶⁷ Al riguardo, si veda recentemente FUSILLO 2006, 118-127.

ibridazione⁶⁸. In questa prospettiva, la fruizione del testo tramite la sua lingua originale è stata per lo più aggirata, o perché sentita come fatica superflua rispetto alle finalità politiche e non filologiche dell'uso del teatro antico, o perché percepita come atto di affrancamento dei fruitori di tutto il mondo dalla conoscenza di lingue tecniche ed elitarie, di contro alla diffusione generale delle lingue coloniali in cui i testi antichi sono stati tradotti.

Si tratta, del resto, di una posizione che è entrata a fare parte delle prospettive della didattica delle letterature classiche soprattutto nei paesi anglofoni, dove il passaggio dallo statuto disciplinare di lingue e letterature classiche a quello di cultura e civiltà antiche è stato inteso talora, per dirla con Martha Nussbaum, come una «democratizzazione» nella fruizione del patrimonio greco e latino⁶⁹. Lo sviluppo dei recenti studi sulla ricezione dei classici ha segnato un passo deciso su questo cammino, il quale, lungi dall'essere l'unico approccio possibile, ha goduto e gode di una spinta tanto più forte proprio in quei paesi che, in virtù delle loro attrattive di metropoli coloniali, hanno più presto dovuto affrontare il problema della revisione dell'identità culturale di fronte al moltiplicarsi di memorie e tradizioni diverse dei popoli che le abitano. Da questo punto di vista, il rapporto con il patrimonio letterario ritenuto classico e con la componente greco-latina e umanistica della cultura europea non è che una parte del fenomeno di definizione, da parte di una società, dei rapporti con il proprio patrimonio identitario, nel momento in cui si registra l'ingresso nella comunità di importanti gruppi eterogenei, portatori di istanze differenti.

Poiché i recenti studi sulla ricezione hanno sottolineato che in ogni atto di fruizione di letterature 'altre' è implicito un atto di traduzione culturale⁷⁰, resta da valutare fino a che punto l'eliminazione del primo anello di tale processo – quello che concerne il contatto con il testo antico nella sua lingua originale – non pregiudichi la pienezza della sua interpretazione e, sul piano della didattica e della costruzione di una coscienza civile interculturale, non sottragga, nella familiarità linguistica con il testo, la base portante di quell'atteggiamento critico in cui Edward Saïd ha recentemente indicato uno strumento di difesa contro le ideologizzazioni del patrimonio umanistico⁷¹.

Il problema rimane ovviamente aperto, ma la lettura dell'Edipo proposta da Ola Rotimi e il rinnovato successo di cui essa ha goduto recen-

⁶⁸ HARDWICK 2004.

⁶⁹ NUSSBAUM 2006; si veda anche COZZO 2006, cap. 2.3.

⁷⁰ HARDWICK 2000; 2001; 2003.

⁷¹ SAÏD 2007.

temente⁷² induce a vedere nello studio delle riscritture post-coloniali dei classici greci e latini una specifica prospettiva per ricostruire una pagina di storia culturale della seconda metà del XX secolo. Inoltre, nell'attuale quadro di incontro e scontro fra differenti patrimoni identitari che caratterizza la globalizzazione, la riflessione sull'uso dei classici offre uno specifico liquido di contrasto per esaminare le tendenze evolutive di una multiculturalità che pare ispirarsi a un modello, almeno teoricamente, via via più orizzontale.

Appendice 1. *Biografia e principali opere di Ola Rotimi*

13 Aprile 1938. Emmanuel Gladstone Oluwale Rotimi nasce a Sapele, in Nigeria, da padre di etnia Yobura e madre Ijaw. Durante l'infanzia frequenta scuole Cristiane Metodiste in Nigeria.

1959-1966. Ola Rotimi lascia la Nigeria grazie a una borsa di studio governativa che gli permette di studiare regia e drammaturgia a Boston. In seguito si trasferisce alla scuola di drammaturgia di Yale grazie a una borsa della Fockefeller Foundation, dedicandosi soprattutto alla drammaturgia. In questo periodo sposa una donna americana. La principale opera del periodo giovanile è *Our Husband has Gone Mad Again*, che ha la sua prima a Yale nel 1966.

1967-1977. Ritornato in Nigeria, lavora alla Università di Ife, dove fonda la compagnia teatrale universitaria, poi professionista, dell'*Ori Olokun Theatre*. A questo periodo risalgono alcune delle sue opere principali: oltre alla rivisitazione dell'*Edipo Re* sofocleo, *The Gods are not to Blame* (prima a Ife nel 1968 – pubblicazione nel 1971), i drammi storici *Kurunmi* (prima a Ife nel 1969 – pubblicazione nel 1972) e *Ovonramwen Nogbaisi* (prima a Ife nel 1971 – pubblicazione nel 1974), la farsa satirica *Holding Talks* (pubblicazione nel 1979) e *Akassa You Mi* (prima nel 1977 – pubblicazione postuma).

1977-1992. Rotimi resta in Nigeria ma si trasferisce all'Università di Port Harcourt. Qui fonda la compagnia universitaria del *Crab Theatre*. Le principali opere di questo periodo sono *If... a Tragedy of the Ruled* (prima a Port Harcourt nel 1979 – pubblicazione nel 1983), *Hopes of the Living Dead* (prima a Port Harcourt nel 1985 – pubblicazione nel 1988) e *Tororo, Tororo Ro-Ro* (prima per la BBC nel 1986 – pubblicazione postuma).

⁷² La produzione londinese del 2005 ha ottenuto ottime recensioni dalla critica inglese, confermando l'attenzione per l'opera di Rotimi nel panorama britannico, ampiamente attestata a livello accademico dai recenti studi che fanno capo al gruppo di ricerca degli *Archive of Performances of Greek and Roman Drama* (APGRD) di Oxford. L'interesse per il testo di Rotimi resta vivo anche in Nigeria, dove l'uscita di un remake cinematografico dal titolo "The Gods are still not to Blame" è annunciata sul mercato locale per Aprile 2013.

1992-1994. Al ritorno di Rotimi all'Università di Ife segue l'ormai usuale fondazione di una nuova compagnia teatrale, l'*African Cradle Theatre*.

1994-2000. Rotimi lavora come professore in visita in molti paesi, sia in Europa sia negli USA, con un periodo più lungo al Macalaster College, a St. Paul, Minnesota (1995-1997), prima di ritornare a Ife. In questo periodo, Rotimi ritorna soprattutto sui lavori precedenti, spesso curandone direttamente la regia. La principale opera nuova è *Man Talk, Woman Talk* (prima a Ife nel 1998 – pubblicazione postuma).

18 Agosto 2000. Ola Rotimi muore a Ife.

Appendice 2. Le date di *The Gods are not to Blame*

1967 – Ola Rotimi scrive il testo durante la guerra civile del Biafra.

1968, Dicembre – Prima messa in scena all'*Ori Olokun Theatre* (Ife-Ife), in occasione del primo *Ife Festival of Arts*. Regia dello stesso Rotimi, come direttore della *Ori Olokun Acting Company*.

1968-1970 – Tournée in diverse università dell'Africa centro-occidentale. Messa in scena a Freetown, in Sierra Leone, con la direzione del regista inglese in visita Martin Banham. Nel 1970, la *Ori Olokun Acting Company* rimette in scena lo spettacolo per il decimo anniversario dell'indipendenza della Nigeria.

1971 – Pubblicazione del testo a Londra, per la *Oxford University Press*.

1995-1997 – Rotimi dirige lo spettacolo al *Macalester College*, Minnesota, U.S.A.

1999, 16-20 Giugno – Lo spettacolo è in scena a Toronto, all'*Artword Theatre*, ad opera dell'*African Theatre Ensemble*, con la regia di Bayo Akinfemi.

2005, 8 Giugno - 2 Luglio – Messa in scena a Londra, all'*Arcola Theatre*, ad opera del *Tiata Fabodzi (Theatre of the Emancipation)*, con la regia di Femi Elufowoju Jr.

Bibliografia

ADEDEJI 1971 = J.A. Adedeji, *Oral Tradition and the Contemporary Theater in Nigeria*, «Research in African Literatures» 2.2. (1971), pp. 134-149.

ATAI 2001 = U. Atai, "Each One Tell One": *Language as Praxis in Ola Rotimi and Ngugi Wa Thiong'o*, in O. Rotimi (ed.), *Issues in African Theatre*, Ibadan 2001, pp. 24-43.

BANHAM 1990 = M. Banham, *Ola Rotimi: "Humanity as my Tribesmen"*, «Modern Drama» 33.1 (1990), pp. 67-81.

BRACHER 2006 = K.D. Bracher, *Il Novecento. Secolo delle ideologie*, trad. it., Roma-Bari 2006³ (ed. or. Stuttgart 1999).

CARBONE 2005 = G. Carbone, *L'Africa. Gli stati, la politica, i conflitti*, Bologna 2005.

COKER 1992 = A. Coker, *The Context and Development of Ola Rotimi at the Ori Olokun Theater*, «Journal of Black Studies» 23.1 (1992), pp. 60-74.

COZZO 2006 = A. Cozzo, *La tribù degli antichisti. Un'etnografia ad opera di un suo membro*, Palermo 2006.

CRIPPS 2005 = C. Cripps, *Interview with Femi Elufowoju Jr.*, «Independent» 26 Maggio 2005, p. 49.

DETTI-GOZZINI 2002 = T. Detti, G. Gozzini, *Storia contemporanea*, 2 voll., Milano 2002.

DOMINIK 2007 = W.J. Dominik, *Africa*, in C.W. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Malden-Oxford 2007, pp. 118-131.

DREWAL 1992 = M.T. Drewal, *Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency*, Bloomington, Indiana 1992.

DROZ 2007 = B. Droz, *Storia della decolonizzazione nel XX secolo*, Milano 2007 (ed. or. Paris 2006).

FERGUSON 2007 = C. Ferguson, *Oedipus at Colonus and Oedipus at Kolhuni: The 'Tragic' Worlds of Sophocles and Soyinka*, «New Voices in Classical Reception Studies» 2 (2007).

FUSILLO 2006 = M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna 2006.

GBILEKAA 2001 = S.E.T. Gbilekaa, *The Development of the Theatre of Radical Poetics in Nigeria*, in O. Rotimi (ed.), *Issues in African Theatre*, Ibadan 2001, pp. 9-23.

GILBERT-TOMPKINS 1996 = H. Gilbert, J. Tompkins, *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*, London and New York 1996.

HARDWICK 2000 = L. Hardwick, *Translating Words, Translating Cultures*, London 2000.

HARDWICK 2001 = L. Hardwick, *Who owns the plays? Issues in Translation and Performance of Greek Drama on Modern Stage*, «Eirene» 37 (2001), pp. 23-39.

HARDWICK 2003 = L. Hardwick, *Reception Studies*, Oxford 2003.

- HARDWICK 2004 = L. Hardwick, *Greek Drama and Anti-Colonialism. Decolonizing Classics*, in E. Hall, F. Macintosh, A. Wrigley (edd.), *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford 2004, pp. 219-242.
- HARDWICK 2007 = L. Hardwick, *Postcolonial Studies*, in C.W. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition*, Malden-Oxford 2007, pp. 312-327.
- LA MANTIA = F. La Mantia, *La tragedia greca in Africa. L'Edipo Re di Ola Rotimi*, Milano 2010.
- LAMIONI 1996 = F. Lamioni, *Le Baccanti di Wole Soyinka*, La Spezia 1996.
- LAMIONI 2000 = F. Lamioni, *Gli dei non vanno offesi*, in A.M. Monteverdi (a cura di), *La maschera volubile. Frammenti di teatro e video*, Pisa 2000, pp. 81-89.
- LAMIONI 2002 = F. Lamioni (a cura di), *Le Baccanti di Euripide. Un rito di comunione. Cura e traduzione di Francesca Lamioni*, Arezzo 2002.
- LAMIONI 2007 = F. Lamioni, *Le Baccanti di Wole Soyinka. Dalla drammaturgia alla cronaca della prima rappresentazione*, in A. Beltrametti (a cura di), *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, Pavia, Ibis 2007, pp. 437-452.
- MONYE 1995 = A.A. Monye, *The Use of Proverbs in Ola Rotimi's The Gods are not to Blame*, «Proverbium» 12 (1995), pp. 251-261.
- NASIRU 1979 = A. Nasiru, *Ola Rotimi's Search for a Technique*, «New West African Literature» (1979), pp. 21-30.
- NUSSBAUM 2006 = M.C. Nussbaum, *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, trad. it., Roma, 2006 (ed. or. Cambridge, MA 1997).
- OATES-O'NEILL 1950 = Whitney J. Oates, Eugene O'Neill Jr (ed.), *Seven Famous Greek Plays*, New York 1950.
- OBAFEMI 1996 = O. Obafemi, *Contemporary Nigerian Theatre: Cultural Heritage and Social Vision*, Bayreuth 1996.
- OBIECHINA 1968 = E. N. Obiechina, *Cultural Nationalism in Modern African Creative Literature*, «African Literature Today» 1 (1968), pp. 24-35.
- OJAIDE 1992 = T. Ojaide, *Modern African Literature and Cultural Identity*, «African Studies Review» 35.3 (1992), pp. 43-57.
- RICARD 1976 = A. Ricard, *Between the Oral and the Written: Theatre in Ghana and Nigeria*, «Educational Theatre Journal» 28.2 (1976), pp. 229-238.
- RICARD 1985 = A. Ricard, *Theatre Research: Questions about Methodology*, «Research in African Literatures» 16.1 (1985), pp. 38-52.

- RICHARDS 1987 = S.L. Richards, *Nigerian Independence Onstage: Responses from "Second Generation" Playwrights*, «Theatre Journal» 39.2 (1987), pp. 215-227.
- ROTIMI 1971 = O. Rotimi, *The Gods are not to Blame*, London 1971.
- ROTIMI 1981 = O. Rotimi, *The Drama in African Ritual Display*, in Y. Ogunbiyi, *Drama and Theatre in Nigeria*, Lagos 1981.
- SAÏD 2007 = E. Saïd, *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, trad. it., Milano 2007 (ed. or. New York 2004).
- SCHECHNER 1999 = R. Schechner, *Magnitudini della performance*, trad. it., Roma 1999.
- SIMPSON 2004 = M. Simpson, *The Curse of the Canon: Ola Rotimi's The Gods Are Not To Blame*, 2004, <http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/PostCoConf/abstracts/SimpsonRotimi.htm>
- SOYINKA 1975 = W. Soyinka, *Death and the King's Horseman*, New York 1975.
- SOYINKA 1988 = W. Soyinka, *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*, Ibadan 1988.
- SOYINKA 1995 = W. Soyinka, *Mito e letteratura*, trad. it., Milano 1995 (ed. or. Cambridge 1976).
- TURNER 1986 = V. Turner, *Dal rito al teatro*, trad. it., Bologna 1986 (ed. or. New York 1982).
- TURNER 1993 = V. Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino 1993 (ed. or. New York 1986).
- UWATT 2002 = E.B. Uwatt (ed.), *Playwriting and Directing in Nigeria. Interviews with Ola Rotimi*, Lagos 2002.
- VIVAN 1997 = I. Vivian, *The Blues is You in Me: alla ricerca della voce nella letteratura dell'Africa subsabariana*, in G. Bertrand, E. Salvatori (ed.), *La parola conquistata. Bilinguismo e biculturalismo negli autori di lingua francese e inglese dell'Africa*, Pavia 1997.
- VON LAUE 1987 = T.H. von Laue, *The World Revolution of Westernization: The Twentieth Century in Global Perspective*, 1987.