

UN'IDEA DI TEATRO:
UN APPROCCIO ALLA DRAMMATURGIA DI SOYINKA

MARIA R. TURANO

Per un teatro del mito e del rito

Soyinka, uomo di teatro nel senso più completo della parola - drammaturgo, attore, regista, teorico e professore di drammaturgia -, considera il teatro, nella sua complessità di elementi costitutivi, la più sociale delle arti: il teatro è "un medium di totalità, un microcosmo dove si riproduce l'universo".

In "Drama and Revolutionary Ideal"¹ l'autore mette in luce le dinamiche dei processi sociali e psicologici all'interno della esperienza teatrale, che diventa una possibilità cognitiva della realtà intorno a sé. In questo il teatro è relazionabile al rito in quanto entrambi riannodano legami comunitari, sviluppano e potenziano capacità di conoscenza.

Soyinka sottolinea il carattere dialettico dello spettacolo che si articola in attori e pubblico, in movimento di stimolo e risposta dinamica. Scrive infatti: "Il teatro è semplicemente ma effettivamente nella sua totalità sia spettacolo che pubblico; ed esiste già in questa verità una chiara dinamica del dramma.

Una tensione, se si preferisce la parola, un'attiva, creativa tensione che si trasferisce e che necessita non di essere annunciata con parole o azioni dall'uditorio, ma che di volta in volta si irradia in una manifesta risposta di partecipazione dell'audience".

E più avanti: "L'autore deve compiere un'integrazione della forma, cioè il rituale, del soggetto (la storia), dei personaggi, dei conflitti, delle etiche sociali entro una dinamica di tensione rivoluzionaria [...] Deve trovare un linguaggio che esprima le giuste fonti del pensiero e dei valori e immergerli in un idioma universale quale è il rituale [...]"².

Non dimentichiamo che questo saggio è del '75, con tutto ciò che hanno significato quegli anni per il teatro. Sono vive le esperienze del Living Theatre con il suo teatro rivoluzionario rituale - ricordiamo specialmente "The Small Pieces", "Paradise Now" e "Antigone"-; del Café La Mama di Serban e le sue particolarissime messe in scena delle tragedie greche; degli spettacoli dell'Odin Teatret con "Feraï" -

una rivisitazione del mito di Alceste - e con il dostoevskijano "Min Fars us". Per non parlare di Grotowski.

Quindi dimensione politica del teatro mitico-rituale. I due termini non sono contrastanti, anzi, spiega Soyinka, il teatro mitico-rituale non è solo quello in cui si inscenano eventi mitici del passato, ma anche quello in cui l'attualità viene esperita come mito e come rito. La realtà presente si fonde con figure mitiche e gli eventi del passato diventano paradigmatici per leggere il presente: il mondo degli dei non è molto lontano da quello degli uomini, e quello degli uomini può assurgere a volte a forza divina.

Soyinka percepisce nel dramma rituale una forma tragica: "il dramma dell'errore, umano o anche divino, ha sempre una forma tragica". I riti degli dei yoruba sono considerati "dramma dell'essenza" le modalità dei culti sono, spesse volte, un dramma consapevole. Dramma sofisticato. Il dramma dell'essenza³.

Nella tragedia yoruba Soyinka ritrova i principi dell'arte tragica; le storie mitiche degli dei, esperite come conflitto, sofferenza e risoluzione, sono i modelli per un intreccio tragico formale. Il rito rappresenta il passaggio tra l'universo mitico e quello tragico; i rituali di Ogun, in particolare, consentono tale passaggio: il conflitto tra le due forze, quella costruttiva e quella distruttrice, trovano in Ogun la loro sintesi. La mitica azione di Ogun di disintegrazione del sè e successiva ricostruzione diventa il modello tragico, quasi un materiale di base per il drammaturgo.

Nella costruzione teorica dell'arte tragica non sono estranei i grandi maestri della cultura occidentale: i tragici greci, Shakespeare e Brecht, per citare i nomi più ricorrenti della critica di Soyinka.

Brecht - per aprire una piccola parentesi - è per molti scrittori di teatro africani un modello, ma è anche un autore che presenta, nella sua elaborazione teatrale, analogie con la tradizione culturale africana. Innanzitutto la drammaturgia epica brechtiana, che trova corrispondenza sulla scena tradizionale africana nell'uso della narrazione degli eventi a scapito dell'azione, poi l'uso di maschere, canzoni, danze, musica. Queste tecniche drammaturgiche e teatrali, che potrebbero riferirsi a Brecht, ma che in realtà sono modi propri del fare teatro in Africa, sono estremamente presenti in Wole Soyinka, in cui proverbi, uso del linguaggio della tradizione (sia come lingua yoruba, sia espressioni particolari), canto, danze, maschere sono ampiamente usati, e rappresentano nel contempo un modo brechtiano e un modo tradizionale del fare teatro in Africa.

I testi di Soyinka sono fortemente impegnati politicamente, ma anche fortemente ispirati alla tradizione e ai miti yoruba. Scrive in *Mith, Literature and the African World*: "I sostenitori cattolici del regime di Batista, a Cuba, si accorsero in ritardo di essersi troppo preoccupati di Karl Marx e non di Ogun, la riscoperta divinità della rivoluzione [...] Ogun, nella tradizione yoruba è il dio dell'arte dei metalli, della guerra e della creatività, il raddrizzatore dei torti, l'esploratore. Che significato attribuire a questa riscoperta? Vi si può leggere il tentativo di rivalutare e riproporre una cultura, forse è un nome con il quale rivendicare il diritto ad una propria strada, ad una propria storia"⁴.

La tradizione è l'humus fertile nel quale cresce il piccolo Soyinka. *Akè. The*

*Years of Childhood (Akè. Gli anni dell'infanzia)*⁵, autobiografia scritta, sembra, per rispondere alle accuse di occidentalizzazione, rivela il mondo tradizionale yoruba: il primo incontro con le grandi maschere Egungun, la "magia" e la "sapienza" della campagna, la cucina tradizionale, l'organizzazione sociale e la funzione delle società religiose, il ruolo del nonno che lo inizia alla tradizione yoruba. Queste radici alimentano una scelta ed una passione: la cultura tradizionale africana, materia prima del suo teatro; il gusto per la letteratura yoruba (ricordiamo la versione inglese di *La foresta dei mille demoni*, racconto lungo in yoruba di Fagunwa); il mondo magico e mitico della sua terra.

La riproposizione dei miti, dei riti e della tradizione è già di per sè una scelta politica in quanto affermazione di un'identità storico-culturale. Mondo della tradizione e mondo contemporaneo sono strettamente allacciati anche in una proposta stilistica tesa a coniugare una tradizione culturale con una ricerca di nuove forme espressive, approdando ad una sintesi culturale.

Il quarto stadio - Attraverso i misteri di Ogun all'origine della tragedia yoruba

Per comprendere quanto mito e teatro siano strettamente connessi nel pensiero di Soyinka, basti leggere *The Fourth Stage (Il quarto stadio)*⁶. Qui il mito/rito di Ogun è preso a modello per una teoria della tragedia. Ogun è la divinità preferita da Soyinka: egli rappresenta la creatività artistica, colui che per primo ha cercato di riunificare gli uomini con le divinità, attraversando per primo il vuoto cosmico della transizione. Transizione intesa come passaggio tra umano e divino, tra nascita e morte, tra essere e non essere, tra mondo degli antenati, dei viventi e dei non nati.

Nella cosmogonia yoruba la creazione del mondo è pensata in termini di esplosione dell'Uno, in divinità e uomini, per cui non solo l'uomo cerca di ricongiungersi con la divinità, ma anche gli dei con gli uomini, poichè anche gli dei soffrono di questo primigenio distacco. Il rituale riesce a porre questo ponte e a ristabilire il contatto tra umano e divino per una totale riunificazione. Ogun, che per primo ha attraversato l'abisso per compiere la primigenia riunificazione, si pone come modello archetipico dell'attore rituale, attore che, attraverso la celebrazione rituale, attua questa ricomposizione del divino e dell'umano. La tragedia è la riattuazione del conflitto cosmico e l'attore è colui che ripercorre ritualmente gli eventi mitici. Il tradizionale dramma tragico appare quindi come un viaggio nel cuore delle forze dell'essere da cui l'attore ritorna carico dell'energia necessaria per la vita della comunità.

Il quarto stadio è un intensissimo saggio che vuole dare un'origine divina alla tragedia yoruba, ricercando nelle origini della tragedia greca un parallelo mitopoietico in una chiave di lettura nietzschiana.

La danza della foresta (1960)

La danza della foresta ⁷ fu rappresentata in occasione della festa dell'Indipendenza nigeriana; scritta non su commissione, come precisa Gibbs, ma traendo spunto da un precedente lavoro contro l'apartheid, *The Dance of African Forests*.

La foresta è sempre stata nella cultura africana (e non) un luogo iniziatico: il

luogo delle divinità, delle forze occulte e il luogo deputato dove si consumano i riti di passaggio.

Scrive Moore: "Per un drammaturgo africano la foresta è un grande teatro dove si compiono cambiamenti nello stato dell'essere. Là dimora Osanyn, dio della medicina e della conoscenza occulta, là il culto di Oro, Agemo e molti altri culti segreti tengono i loro raduni, e là v'è ogni iniziato che cerca di perdere il suo vecchio io e di scoprirne un altro"⁸.

La danza costituisce il momento centrale delle processioni rituali, quali avvengono nelle feste di celebrazione annuali, feste di purificazione. In questo, per esempio, il tema centrale della pièce, rigenerazione del vecchio ciclo storico, si annoda da una parte con la tradizione "ideologica" e dall'altra recupera quella dimensione teatrale dei riti, dimensione che più volte Soyinka ha riscontrato ("The Theatre in African Traditional Culture", "The African Approach to Drama", etc.)⁹.

La danza delle foreste è l'opera alla quale più si può applicare la concezione estetica di Soyinka, ciò che egli indica come "ritualità ermetica dell'arte". In un'intervista Soyinka ha indicato che un dramma non deve essere capito, ma che deve essere assorbito attraverso "i pori della pelle", e che il suo obbligo nei confronti del pubblico è di produrre un "exciting theatre", mettendo in scena un enigma per catturare la sua attenzione, rispondendo con i sensi alle sollecitazioni di atmosfere e ritmi.

Scritta quando aveva 26 anni, nel momento di maggiore esaltazione data dall'incontro tra due culture: da una parte i suoi studi in Africa e il retroterra culturale yoruba, dall'altra l'incontro con alcuni capisaldi europei: la cultura greca, la filosofia, la letteratura inglese, il teatro europeo. Tutto ciò produsse un materiale incandescente che si riversò in quest'opera complessa e di difficile lettura, ma con una visione unitaria dell'uomo, non solo nigeriano, ma dell'uomo tout court.

E' stato scritto che il dramma è fondamentalmente "rivolto alla rigenerazione dell'uomo" (Moore) e che rappresenta "la possibilità di rompere con il passato e di aprire un nuovo inizio" (Gibbs) e che è "un tentativo di rappresentare la complessità della personalità umana e le sue conseguenze all'interno di questo ciclico modello di storia" (Durosimi Jones)¹⁰.

L'idea centrale della pièce, mi sembra, si possa rintracciare nell'idea di rito come unica possibilità di riscatto data all'uomo, e che attraverso il mito/rito si può giungere alla catarsi di una Storia ripetitiva, brutale e distruttiva. In "The Fourt Stage" ribadirà, come si è visto, che il rituale è il momento più alto dell'esperienza umana, momento in cui l'uomo si ricongiunge con la divinità (ed il teatro l'esperienza artistica più elevata perchè deriva dal mito e dal rito).

Il tema della pièce è il raduno delle Tribù, in cui è adombrata la Festa per l'Indipendenza Nazionale, cioè l'inaugurazione di un nuovo ciclo storico.

Per l'occasione sono stati invitati sulla terra due antenati per dar lustro alle celebrazioni; invece sono arrivati due personaggi che cercano giustizia, perchè subirono violenza durante la loro vita terrena. Uno di questi due antenati è una donna morta incinta: il bambino che nascerà durante l'evolversi dell'azione è il personaggio dell'Half-Child (Mezzo -Bambino o Bambino a metà, nel senso di incompiuto).

Nella foresta "viaggiano" anche quattro uomini vivi che si sono macchiati di sangue: Padre Foresta, sotto le spoglie di Obaneji, che è la guida, Rola, una prostituta che ha indotto alla morte due suoi amanti; Demoke, lo scultore che ha scolpito il totem per la festa e che, nell'occasione, ha ucciso il suo assistente per orgoglio; Adenebi, un corrotto funzionario che ha fatto morire molte persone in un incidente stradale.

Questi personaggi hanno i loro corrispettivi nella corte in cui vissero i due antenati.

Accanto agli uomini agiscono gli dei: Ogun, il dio della creatività, che protegge lo scultore; Eshuoro, divinità che rappresenta Eshu, un messaggero tra il cielo e la terra, e Oro, divinità della foresta, dio dei morti e di alcune società segrete maschili; Aroni, anche egli divinità della foresta, dio della medicina, messaggero di Osanyin, quest'ultimo identificabile con Padre Foresta.

Tutti questi personaggi si ricongiungeranno nel cuore della foresta per il grande rituale, dove, attraverso la trance dei due vivi, gli spiriti della foresta parleranno in un linguaggio oscuro e sibillino quale deve essere appunto il linguaggio iniziatico.

Così i tre stadi dell'esistenza - i vivi, i morti e i non nati - si salderanno in quel momento celebrativo che è il rituale e che rappresenta simbolicamente, nella visione di Soyinka, il quarto stadio.

La costruzione della pièce è perfetta, una visione cristiano-yoruba si esprime: viaggio iniziatico, introspezione conoscitiva, pentimento e catarsi rituale.

Il raccolto di Kongi (1966)

Anche *Il raccolto di Kongi* ¹¹ è un testo chiuso, di non facile lettura e con molti sottintesi. Possiamo dire, con Dan Izevbaye, che è un dramma sviluppato "by implication", cioè attraverso suggestioni e mai attraverso spiegazioni. La scelta stilistica è dovuta a vari motivi: in questo testo un re yoruba è in scena e Soyinka lo fa parlare con il linguaggio della tradizione, cioè attraverso simboli, metafore e proverbi; inoltre è un testo che si completa nella messa in scena, dove tutto ciò che è accennato nella scrittura viene esplicitato nella rappresentazione.

È il soggetto di questa pièce una festa per il nuovo raccolto, dove si premierà il migliore prodotto dell'annata. Le feste di chiusura del ciclo agricolo sono sempre state presenti nella tradizione, ma qui appare un elemento che indica già la scelta di nuovi valori, la diversa tendenza sociale in atto: cioè una premiazione che è un'incitazione alla competitività. In questa festa il re tradizionale, l'Oba, deve consegnare il nuovo igname al dittatore Kongi che rappresenta il nuovo potere: è un atto di sottomissione al nuovo capo. E' un gesto simbolico che sancisce una realtà effettiva già instaurata.

Attraverso lo svolgersi dell'azione si assiste alla presentazione di un corpo sociale tradizionale (gli Aweri, anziani Consiglieri) azzerato e manipolato dal nuovo capo e di un potere politico dittatoriale con tutti gli attributi propri: il culto della personalità, gli apparati pubblici di glorificazione, l'assenza di garanzie democratiche, l'adulazione.

A questo si oppone un tentativo di sovvertimento da parte di un gruppo capeggiato dall'erede al trono e dalla sua donna.

Questo testo, uno dei più politicizzanti di Soyinka, si situa in un periodo di grande impegno politico dello scrittore che si esprime anche attraverso la produzione letteraria. *The Road (La strada)*, dramma del 1965, e *The Interpreters (Gli interpreti)*, romanzo dello stesso anno, sono le due opere più note di questo periodo.

La Nigeria in quel momento attraversava una delle fasi più critiche della sua storia, culminata poi nella guerra del Biafra. Soyinka, per la sua attività politico-culturale, fu arrestato. Ma anche nel carcere scrisse: questi testi si possono considerare una trilogia: il dramma "*Madmen and Specialists*", le poesie raccolte sotto il titolo "*A Shuttle in the Crypt*" e il romanzo "*Season of Anomy*" (*Stagione di anomia*), più una testimonianza autobiografica, "*A Man Died*" (*L'Uomo è morto*)¹².

Come abbiamo detto, la proposizione di una peculiarità culturale è uno dei modi per esprimere una sua visione politica della realtà: identità che si risolve in un recupero della propria tradizione in forme artistiche nuove.

Questa idea di tradizione in un processo evolutivo in forme contemporanee è estremamente chiara nel suo saggio "*Theatre in African Traditional Cultures: Survival Patterns*", in cui analizza la sopravvivenza di antichi riti in forme spettacolari tradizionali e come queste forme spettacolari si siano tradotte in forma contemporanea di dramma o di teatro. Il concert-party è una di queste forme che Soyinka conosce molto bene: *Il raccolto di Kongi* è un testo fortemente indebitato con questo genere, teatro di forte impegno sociale e politico, giocato attraverso il comico, la danza, il canto, l'improvvisazione (basti leggere le didascalie per accorgersi che molte azioni sono affidate all'improvvisazione).

Le Baccanti di Euripide (1973)

Soyinka scrisse *Le Baccanti*...¹³ su richiesta del National Theatre di Londra nel 1973. Ma non è casuale da parte di Soyinka la riscrittura della tragedia euripidea: questo testo drammatico poteva essere fonte di spunti congeniali alla sua estetica e poetica, cioè alle sue teorie sull'arte teatrale africana e alle tematiche che più gli erano vicine, diventando, nella riscrittura, un testo fortemente emblematico.

La mitologia greca, e Dioniso in particolare, erano stati termini di paragone, per Soyinka, con la mitologia yoruba.

Nel saggio "*The Fourth Stage*" paragona Dioniso e i suoi riti - considerati all'origine della tragedia greca - ad Ogun ed ai suoi culti, da lui considerati all'origine della tragedia yoruba.

"Il dio frigio, con il suo gemello Ogun, esercita un fascino irresistibile. Il suo tirso è parallelo, sia come materiale che come funzione, all'"Opa Ogun", limitato ai devoti maschi di Ogun anche se il tirso di Dioniso è più brillante e fa scorrere vino, la verga di Ogun simbolizza meglio le fatiche di Ogun per attraversare la notte di transizione [...] I portatori [dell'opa], che possono essere solo uomini, sono spinti a muoversi tra i festeggianti, sforzandosi di reggere la testa metallica, pesante e oscillante per il continuo movimento. Attraverso città e villaggi, sù per le montagne, sino al boschetto di Ogun, questa danza delle faticose teste falliche punteggia l'aria al di sopra dei festeggianti, uomini e donne ornati di fronde di palme e con rami di palme in mano. Un cane è ucciso in sacrificio, e la finta-lotta del capo sacerdote e dei suoi

accoliti per la carcassa [...] fa venire in mente lo smembramento di Zagreo, figlio di Giove.

Più significativo fra tutto è la somiglianza tra palma e vite. Il mistero del vino di palma sanguinante direttamente dall'albero e utile senza ulteriori manipolazioni è un miracolo della natura che acquista un valore simbolico nei misteri di Ogun [...] Ogun, accettando orgogliosamente la necessità di creare una sfida per l'esercizio costante della volontà e del controllo, gode della gioia libera del vino. Le fronde di palma sono il simbolo del suo potente, estatico essere"¹⁴.

L'identificazione di Dioniso con Ogun nella riscrittura del testo euripideo è esplicita in un passaggio del dramma dove il capo degli schiavi invoca la divinità dandogli gli attributi di Ogun:

"Vieni, Dio

dei sette sentieri: olio, vino, sangue, sorgente, pioggia, linfa e sperma, o nenia delle ombre, piedi in scuri calzari

Incrocio di sette vie

O Dio delle sette strade

Coltivazione, colline, fucina, respiro, campo di battaglia

Morte e scintilla ricreatrice".

Nella riscrittura di Soyinka il sottotitolo "un rito di comunione" indica la linea di rivisitazione del testo euripideo. Questo da un lato si ricollega alla sua idea di tragedia: nel già citato "The Fourth Stasge" si parla di "disintegrazione del sè" del protagonista Ogun e di "ri-costituzione del sè" attraverso un atto della volontà. Lo scopo della tragedia yoruba è, come già detto, di ri-attuare un evento mitico attraverso un rituale collettivo.

"La tragedia può essere un fine-evento. Il concetto di tragedia può essere un evento-concluso, in altre parole, la circostanza costituisce la fine dell'atto tragico. L'uomo oltrepassa sè stesso, apre una breccia, ma ne è distrutto; questo è il finale, questa è tutta la storia tragica. In altre parole ho parlato precedentemente dell'esperienza della disintegrazione e ricomposizione della personalità umana per amore, per beneficio della comunità. Ora ciò non cancella in sè stesso questo processo; questo epilogo della ricomposizione non annulla l'esperienza tragica. La comunità di fatto assorbe l'esperienza della tragedia.

Questa è la parte di guadagno che il particolare approccio all'esperienza tragica concede alla comunità"¹⁵.

Questo rituale collettivo consisterà nella morte espiatoria di Penteo.

D'altra parte il sottotitolo ci riconduce ad una lettura in chiave cristologica del mito: "Sappiamo bene che qualcuno deve morire, dice il vecchio schiavo, scelto per portare il fardello della rovina, affinché non moriamo noi tutti".

Colui che muore lo fa per salvare l'umanità e il Cristo è Penteo che viene immolato, ma è anche Dioniso¹⁶.

"DIONISO (voce): Guarda, Penteo!

(Una nuova scena dall'altra parte. Ancora una scena di matrimonio, ma un grande contrasto. Tutto il rumore - musica, festeggiamenti, frammenti di canti ebbri - viene da fuori. Ciò che vediamo è la tradizionale figura di Cristo, seduta. Ma la sua

aureola è un'ambigua corona di spine-edera di Dioniso. Ai suoi piedi una donna che glieli unge. Dietro di lui c'è una donna leggermente più anziana che ricama. La sua maschera è bella, irradia una pace interna. Entra una donna, irata, con un boccale sotto il braccio. Si acciglia a questa scena e indica con rabbia la donna inginocchiata. Capovolge il boccale per far capire il problema. I suoi gesti collerici fanno capire che la mancanza di vino è dovuta all'oziosa untrice di piedi. La figura di Cristo mette pace, indica che il boccale dovrebbe essere riempito con il contenuto di un vaso che sta in un angolo. Viene versata dell'acqua nel boccale. Egli alza la mano, la benedice. Prende un bicchiere e la invita a riempirlo dal boccale. Assapora, annuisce, passa il bicchiere alla donna irata. La sua espressione si trasforma in rapimento. Passa il bicchiere alla donna in ginocchio, abbraccia l'uomo. Tutti assaggiano, tutti sono pieni di stupore, amore e perdono. abbracci generali. La donna si affretta fuori. Rumori provenienti da fuori indicano il successo di questo vino. La figura alza lo sguardo, sorride con beatificazione in direzione del rumore. La scena svanisce lentamente, mentre la luce arriva su Dioniso e Penteo. Dioniso regge un bicchiere - lo stesso che si è visto prima - e lo porge a Penteo)"¹⁷.

Ricordiamo brevemente il soggetto euripideo per metterlo a confronto con quello di Soyinka.

Dopo il prologo in cui Dioniso presenta il fatto e l'antefatto, cioè di essere un dio e di essere giunto a Tebe per vendicarsi di Penteo che non lo onora, abbiamo il *parodos* con l'entrata in scena delle Baccanti ed il primo episodio con l'incontro tra Cadmo, Tiresia, e Penteo, in cui i due vecchi sono già seguaci di Dioniso, mentre Penteo ne è irriducibile nemico. Segue nuovamente il coro che inneggia a Dioniso.

Il secondo episodio vede il dialogo tra Dioniso e Penteo e l'arresto di Dioniso. Il coro commenta costernato per l'incatenamento di Dioniso e turbato per la sfida di Penteo. Il terzo episodio è costruito come un canto e controcanto - Dioniso e il coro - in cui Dioniso esalta la sua impresa nel palazzo reale dove era rinchiuso; successivamente entra in scena Penteo ed il messaggero che racconta la "follia divina" delle Baccanti sui monti.

E qui comincia la follia umana di Penteo che viene convinto da Dioniso a travestirsi da donna per spiare le Baccanti possedute, sul monte Citerone. Dopo il coro, nel quarto episodio l'azione è rallentata, ci sono i preparativi tra Dioniso e Penteo per il viaggio sui monti, segue il coro che preannuncia la catastrofe. Nel quinto episodio c'è il racconto dell'avvenuta tragedia: lo smembramento ed il cibarsi della vittima (*sparagmos* e *omophaghia*). Nell'esodo si ha la fine dello stato allucinatorio di Agave, ed il riconoscimento del figlio da parte di lei, e la maledizione che si abbatte sulla famiglia, che andrà esule.

Nella versione di Soyinka l'intreccio rimane fundamentalmente lo stesso, tranne l'inizio che comincia con una processione rituale di officianti della religione istituzionale, e il finale che termina con il tentativo da parte di Agave - ritornata in sé - di riprendersi in grembo la testa del figlio. Ma questa, appesa sulle mura della città, fa sgorgare dai suoi orifizi un liquido rosso, apparentemente sangue, in realtà vino.

Il sovvertimento della pièce non sta quindi nell'intreccio, ma nel senso ultimo, anzi di partenza, della pièce -realizzato anche dalla immissione di alcuni personaggi

inesistenti nella versione euripidea, come il coro degli schiavi guidati dallo schiavo ribelle - cioè nella morte di Penteo come rito sacrificale per riannodare i legami solidali con la natura e con gli uomini. Questa chiave di lettura d'altronde la suggerisce Soyinka nell'introduzione alla pièce.

"La magica munificenza della natura richiede sia la sfida che il sacrificio in tutti i riti di rinnovamento [...] Vedo *Le Baccanti* come un banchetto prodigioso e barbarico, una manifestazione del bisogno universale dell'uomo a lottare contro la Natura [...] Il rituale, sublimato o espresso, è sia terapia sociale, sia riaffermazione della solidarietà di gruppo [...] l'uomo riafferma il suo debito alla terra, consacra sè stesso alle richieste di continuità ed invoca le energie della produttività"¹⁸.

Dioniso viene considerato, alla stregua di Ogun, una divinità che ha legami con le profondità della terra e che realizza un "legame viscerale" tra i contadini e i ritmi della Natura, "l'esperienza della crescita, della decadenza e della rinascita, in breve il magico e il misterioso della vita[...] La Natura richiede sia la sfida che il sacrificio in ogni tipo di miti di rinnovamento; Penteo, l'aristocratico, risponde a tutte e due le necessità nella sua alta e conflittuale versione di Euripide"¹⁹.

Se accogliamo l'idea che la chiave di lettura fondamentale è la morte rituale per la rigenerazione del ciclo vitale e della salvezza dell'uomo, il personaggio centrale, la protagonista, colei che agisce e fa compiere il destino di Penteo, è Agave, la madre. Anche qui un teatro rituale con valenze politiche, coerentemente con le idee teoriche più volte espresse. In "Theatre and Revolutionary Ideal" scrive infatti che la rivoluzione può essere espressa attraverso la metafora del rituale.

Ne *Le Baccanti...* di Soyinka, in Penteo viene adombrato il mondo imperialista occidentale e in Dioniso il "barbaro" africano, portatore di altri valori culturali: una tale lettura, cioè di conflitto tra Occidente e "Terzo Mondo", è rafforzata dall'introduzione del coro degli schiavi di diverse etnie. In questa interpretazione Soyinka traduce in termini moderni una possibile lettura di *Le Baccanti* euripidee come conflitto tra una cultura etnocentrica, quella tebana, ed una cultura "altra", quella orientale.

"PENTEIO: Noi abbiamo più senso dei barbari.

La Grecia ha una cultura.

DIONISO: Ma quanto hai viaggiato Penteo?

Ho visto persino fra i tuoi cosiddetti

Schiavi barbari alcuni nativi di terre la cui cultura

Rende misera la tua"²⁰.

La Morte e il Cavaliere del Re

*La Morte e il Cavaliere del Re*²¹ rappresenta in maniera esemplare il "cross culture" di Soyinka. La stessa struttura della pièce rivela questa peculiarità: infatti due atti sono inseriti in ambiente inglese con una tecnica drammatica propria della drammaturgia europea (dialogo, forma linguistica, etc.), gli altri due ambientati in un contesto africano, con una tecnica drammatica diversa (uso di canti danze, maschere, frasi idiomatiche, proverbi, linguaggio metaforico e simbolico); nell'ultimo atto i personaggi si mescolano, le due culture si affrontano e, in questo scontro di culture, l'antico rito si perpetua.

La vicenda della pièce prende spunto da un fatto realmente accaduto in Nigeria.

L'Oba, il Re, è morto e il suo più fedele servitore, il primo cavaliere del Re, lo deve seguire nell'aldilà con un suicidio rituale.

Questo "viaggio" ha un'importanza fondamentale nella cultura yoruba, perchè colui che muore deve attraversare uno stadio di transizione tra lo stato di vivente e quello di antenato. Tutto il viaggio è segnato da passaggi obbligati, come pure l'accompagnamento del Cavaliere. L'interruzione o l'infrazione di questa azione non è solo l'infrazione di un particolare del rituale, ma perturba l'equilibrio, mette in crisi l'intera collettività, il cui benessere riposa su di un ordine stabilito da tempo immemorabile: in questo ciclo di morte-vita non può essere alterata una sola parte, perchè non venga alterato e sconvolto tutto il ciclo dell'Universo.

Nella pièce il suicidio rituale non può avvenire perchè l'ufficiale del governo inglese impedisce questo atto "barbarico e incivile", imprigionando il vecchio cavaliere. Ma Olunde, il figlio dell'Elesin, il cavaliere - studente in Inghilterra e tornato in patria alla notizia della morte del Re - ricompono il dissidio e riequilibra l'ordine, uccidendosi al posto del padre. Scrive Soyinka nell'introduzione alla pièce: "il confronto nel dramma è largamente metafisico, racchiude nell'involucro umano che è l'Elesin l'universo del pensiero yoruba, il mondo dei viventi, dei morti, e dei non nati".

Come fa notare Itala Vivan²², il dramma si apre con la parola "a passage", un passaggio, la transizione che informa tutto il dramma. Questo è l'abisso della transizione che il cavaliere deve colmare per raggiungere il nuovo stato, l'abisso che congiunge i viventi con i morti.

Larsen in uno studio sul rapporto tra mitologia yoruba e produzione letteraria di Soyinka, intuisce in Olunde una rappresentazione di Ogun:

"Nel terzo atto di questo dramma" spiega Larsen "vi è un dialogo lirico tra l'Elesin e il suo compagno, il Cantore, il quale per ultimo presta la sua voce allo spirito del re trapassato. Attraverso il Cantore l'uomo morto dà al suo secondo una serie di messaggi, per esempio il seguente: 'Se tu ti perdi, il mio cane ti guiderà fino a me per il sentiero nascosto', al quale l'Elesin risponde: 'L'incrocio delle sette strade confonde solo lo straniero. Il Cavaliere del Re nacque nei recessi della casa'. L'accento all'incrocio delle sette strade è importante. Come sappiamo, Ogun può essere designato come il dio delle sette strade. Il Cavaliere del Re non è confuso dall'incrocio delle sette strade [...] Chiunque metta insieme nuove idee con la tradizione, in tal maniera che l'essenza della tradizione non soffre alcun danno, è un pioniere dello stesso tipo di Ogun. Tutte e due sono vere per Olunde: egli compie l'ultimo sacrificio mettendo insieme una conoscenza del moderno progresso con un profondo rispetto per la tradizione"²³.

NOTE

¹ W. SOYINKA, "Drama and Revolutionary Ideal" in "In Person: Achebe, Awoonor and Soyinka", Washington 1975, pp. 61-68.

Successivamente nella raccolta intitolata *Art, Dialogue e Outrage*, Ibadan 1989.

² Ibidem, p. 65.

³ W. SOYINKA "The African Approach to Drama" conferenza rilasciata nell'International Symposium on African Culture, Ibadan Dicembre 1960, pubblicato in *Art, Dialogue a Outrage*.

⁴ W. SOYINKA, *Mith, literature and the African World*, op. cit. p. 72.

⁵ W. SOYINKA, *Akè - The Years of Childhood*, London 1981, trad. it. *Akè - Gli anni dell'infanzia*, traduz. di Carla Muschio, Milano 1984.

⁶ Idem, "The Fourth Stage. Through the Misteries of Ogun to Origin of Yoruba Tragedy", in *Art...* op. cit.

⁷ *Collected Plays 1*, London 1973, trad. it. *La danza della foresta*, di Marco Grampa, Milano 1977.

⁸ G. MOORE, *Wole Soyinka*, London 1971.

⁹ W. SOYINKA "The Theatre in African Traditional Culture", in *Art...* op. cit.

¹⁰ G. MOORE, op. cit., E. DUROSIMI JONES, *The Writing of W.S.*, London 1973; J. GIBBS, *W. S.*, London 1986.

¹¹ *Collected Plays 2*, London 1974; trad. it. *Il raccolto di Kongi*, traduz. di Marco Grampa, Milano 1977.

¹² Cfr. bibliografia di Soyinka.

¹³ *Collected Plays 1*, op. cit. traduz. non pubblicata di Giovanna Gallo.

¹⁴ W. SOYINKA, "The Fourth Stage..." op. cit. p.

¹⁵ Ibidem, p. 30.

¹⁶ Questa sovrapposizione Dioniso-Cristo esiste già nell'antichità: un'opera della passione di Cristo, il *Christus patiens*, attribuita a Gregorio di Nanziano o ad un autore bizantino, contiene alcuni versi tratti da *Le Baccanti*. (cfr. G. GUIDORIZZI (a cura di), Euripide, *Le Baccanti*, Venezia, 1989).

¹⁷ W. SOYINKA, *The Bacchae of Euripides* in *Collected Plays 1*, trad. it. non pubblicata di Giovanna Gallo.

¹⁸ W. SOYINKA, Introduction to *The Bacchae of Euripide*, op. cit.

¹⁹ Ibidem, p. 2.

²⁰ W. SOYINKA, *Le Baccanti di Euripide* op. cit.

²¹ *The Death and King's Horseman*, London 1975, trad. it. *La Morte e il Cavaliere del Re*, traduz. Di Graziella Bellini, Milano 1977.

²² Conferenza tenuta nell'Università di Lecce, Aprile 1988.

²³ S. LARSEN, *A Writer and his Gods*, Stockolma 1973.

²⁴ E. DUROSIMI JONES, op. cit., p. 11.