



## Collana «Tesi e Percorsi di Ricerca»

*Una scuola a colori. Temi di educazione interculturale*  
*L'Africa e il XX secolo. Riflessioni sulle culture e le società contemporanee*  
*Città o baraccopoli?*  
*Gli insediamenti informali in Africa: il caso di Nairobi (Kenya)*  
*Il progetto migratorio tra aspettative collettive e libertà individuali*  
*Identità e differenze nel confronto culturale fra l'Africa e l'Occidente*  
*I giovani di origine africana.*  
*Integrazione socioculturale delle seconde generazioni in Italia*  
*Donne e giovani a Torino. Saggi di antropologia urbana*  
*L'identità afroamericana.*  
*Nascita ed evoluzione del movimento afrocentrico negli Stati Uniti*  
*Sviluppo sostenibile e comunità rurali del nord-ovest del Vietnam*  
*Il Camerun contemporaneo.*  
*Gli anni della presidenza di Ahmadou Ahidjo (1960-1982)*  
*Microfinanza e donne nei paesi emergenti: quali prospettive?*  
*Multietnicità e musei in Honduras: rappresentazione di un'identità ibrida*  
*Il movimento dos sem terra in Brasile*  
*Aritmetica dell'emigrazione. Viaggio nella letteratura dell'esilio*  
*e nei problemi della comunicazione attraverso l'opera di Milan Kundera*  
*Sfollati, rifugiati e rimpatriati. Movimenti di profughi in Croazia*  
*Islam e percorsi migratori in Francia e in Italia*  
*La satira in Unione Sovietica (1970-1990)*  
*La lingua di Tiziano Sclavi ai confini fra fumetto e narrativa*  
*Il filantropo e il chirurgo.*  
*Eugenetica e politiche di sterilizzazione tra XIX e XX secolo*  
*La migrazione albanese in Italia fra passato e presente*  
*Prostituzione, tratta e intervento sociale nell'immigrazione femminile in Italia*  
*Giocando «capoeira». L'eredità della schiavitù in Brasile*  
*La letteratura del Québec e l'universo femminile: Yolande Villemaire*  
*Malnutrizione in Africa subsahariana, interventi umanitari e controllo politico*  
*Giovani, eredità coloniali e religione in Africa: i casi dell'Algeria e del Sudan*  
*Scuola e integrazione nella società italiana dei minori stranieri*  
*Problematiche religiose e sociogiuridiche*  
*connesse alle comunità immigrate di origine maghrebina*  
*Arte e immagine nella cultura arabo-islamica. Tradizione, testi accademici*  
*e confronto con l'Occidente*  
*Immigrati e lavoro autonomo. Percorsi d'inserimento a Roma*  
*Il cinema di Sam Peckinpah nell'America degli anni sessanta e settanta.*  
*Un universo di violenza e di nostalgia*  
*Guerre, costituzioni e democrazie nel nuovo ordine globale.*  
*Fra monopolio della forza e diritto*

Collana «Tesi e Percorsi di Ricerca»

Volume XXXII

**TEATRO, VIOLENZA E RESISTENZA  
IN CONGO BRAZZAVILLE**

**Il percorso di Dieudonné Niangouna**

**Alessandro Jedlowski**

L'Harmattan Italia srl  
via Degli Artisti 15 - 10124 Torino

*Il volume riprende la Tesi di Laurea dell'autore,  
intitolata: "Résistances théâtrales. L'estetica politica del teatro contem-  
poraneo congolese attraverso l'esperienza di Dieudonné Niangouna e  
del festival internazionale di teatro Mantsina en scène 2006",  
Università di Roma La Sapienza - Facoltà di Lettere e Filosofia -  
Laurea specialistica in Discipline etno-antropologiche,  
a.a. 2006-2007.*

[harmattan.italia@agora.it](mailto:harmattan.italia@agora.it)

[www.editions-harmattan.fr](http://www.editions-harmattan.fr)

© L'Harmattan Italia srl, 2007

## INDICE

<i>Introduzione</i>	7
<b>PRIMA PARTE</b>	
<b>I.</b> Dieudonné Niangouna si racconta	15
<b>II.</b> Un gioco di specchi. Il teatro contemporaneo in Africa	24
<b>III.</b> Qualche cenno sulla storia del teatro congolese	39
<b>IV.</b> L'opera di Dieudonné Niangouna	46
<b>V.</b> <i>Mantsina sur scène</i> : resistenza teatrale e condivisione delle arti	57
<b>VI.</b> <i>Intérieur-extérieur</i>	65
<b>VII.</b> Le politiche culturali dello stato congolese e le ambiguità della cooperazione francese	72
<b>VIII.</b> Quando la giustizia si discute a teatro	81
<b>IX.</b> Come ricordare la violenza?	92
<b>X.</b> Un confronto fra percorsi differenti	103
<b>SECONDA PARTE</b>	
Premessa	115
<b>I.</b> Intervista a Dieudonné Niangouna	116
<b>II.</b> Intervista a Nicolas Bissi	123
<b>III.</b> Intervista a Abdon Fortuné Koumbha	128
<b>IV.</b> Intervista a Yves Olivier	134
<i>Conclusione</i>	137
<i>Appendice</i>	142
Storia recente del Congo Brazzaville	
<i>Note</i>	146
<i>Riferimenti bibliografici</i>	160

*“On dit que les noirs n’ont rien inventé... mais, par exemple, vous savez pourquoi on n’a pas inventé l’écriture? Parce que on est plus malins du papier!”<sup>1</sup>*

## INTRODUZIONE

*On est plus malins du papier*, dice ironicamente Sony Labou Tansi, grande scrittore e drammaturgo congolese. Più furbi della carta, della scrittura, forse del tempo e della storia. Il teatro contemporaneo in Africa è un'esperienza che si colloca al margine e al centro dell'universo politico, sociale ed artistico. Esperienza di confine perché arte del mutamento, della presenza, arte sempre diversa da sé stessa. Di confine per il fatto di essere arte in un continente avvilito dalla corruzione politica e dall'umiliazione della cultura. Ma esperienza centrale, proprio per queste stesse ragioni. Forma d'arte che non si presenta nei luoghi in cui la si aspetta, che non ha bisogno di grandi risorse per nascere, arte che si esprime nella presenza, che comunica nell'arco di qualche ora un messaggio che nessuna censura è in grado di decifrare integralmente.

Arte che fonde in sé molteplici linguaggi e come tale è specchio privilegiato di una società contraddittoria come quella della metropoli africana, spaccata lungo le linee di frattura che separano modernità e tradizione, racconti ancestrali e film hollywoodiani, la realtà della foresta equatoriale ed il sogno dei boulevards parigini.

Più furbi della carta bianca del colonizzatore, più furbi della sua scrittura, dei suoi documenti, delle sue false verità, del suo tempo inscritto fra le pagine della storia. Il teatro è luogo di evasione, è presenza, voce, azione. Non può essere contenuto dalla superficie di una pagina, sfugge alle strettoie del pensiero, provoca la realtà e ne invoca una risposta.

“L’Africa è luogo di scontro”, ricorda Edward Said, e non si riesce “a guardare alla letteratura africana svincolandola dalle circostanze politiche in cui è incastonata” (Said; 1998, pp. 266-267). In questa ricerca il teatro è il centro, il punto di partenza e d’arrivo. Ma la realtà storica, sociale e politica, il contesto nel quale il teatro è nato e verso il quale rivolge la sua azione, sono l’ambito entro il quale ogni discorso verrà fatto e con il quale ogni pensiero dovrà confrontarsi.

Nella storia recente dell’Africa<sup>2</sup> l’arte e, in particolare, la letteratura, hanno avuto un ruolo importante. È sufficiente pensare all’epoca delle lotte anticoloniali, durante la quale l’avanguardia

rivoluzionaria si esprimeva attraverso le pagine di grandi poeti come Césaire, Neto o Senghor ed una rivista di impronta surrealistica come *Présence Africaine* era il luogo privilegiato del dibattito politico anticoloniale.<sup>3</sup> A dire il vero, ed è questo un punto sul quale si tornerà spesso nelle prossime pagine, la figura dell'artista è in Africa storicamente legata ad una poetica dell'impegno, politico e sociale. Si cercherà in seguito di analizzare le ragioni di questo legame, basti per ora considerare il suggerimento fatto da Said, secondo il quale, quando è ancora forte la presenza del colonizzatore straniero, "la terra può essere riconquistata in primo luogo solo attraverso l'immaginazione" (1998, p. 252).

E ancora, "il potere di narrare, o di impedire ad altre narrative di formarsi e di emergere, è cruciale per la cultura e per l'imperialismo, e costituisce uno dei principali legami tra l'una e l'altro" (Said; 1998, p. 9). È in quest'ottica che assume un'importanza fondamentale il fenomeno del *writing back*,<sup>4</sup> "cioè il rispondere alle culture metropolitane, scardinare narrazioni europee sull'Oriente e sull'Africa, e sostituirle con un nuovo stile narrativo, più giocoso e più forte" (Said; 1998, p. 243). Il teatro e la letteratura africani si collocano in questo intricato gioco di specchi, raccontano sé stessi, denunciando al tempo stesso lo sguardo deformante che dall'esterno gli è stato imposto. Denunciando la realtà, se ne prendono gioco ed al tempo stesso si impegnano per trasformarla. Un esempio può essere, e lo si vedrà meglio nelle prossime pagine, quello dell'uso che queste letterature, e questi teatri, fanno delle lingue europee, delle lingue del colonizzatore. Si attiva un processo di trasformazione e reinvenzione del linguaggio che scardina i presupposti coloniali, risponde al trauma della colonizzazione rimasticandone l'eredità per adattarla all'inesauribile crogiolo di intersezioni e di contraddizioni che caratterizza l'universo postcoloniale.

Si è detto, allora, che il teatro è il centro di questa ricerca. Ma si può essere più precisi. Non solo il teatro, ma bensì uno specifico evento che ha il teatro al suo centro. Per dare un ordine a questa ricerca, infatti, e trovare un punto che potesse simboleggiare l'intersezione delle differenti tematiche che ho intenzione di affrontare, mi sono concentrato su di un festival, il *Mantsina sur scène*, un festival di teatro che viene organizzato da quattro anni a Brazzaville, e sul suo direttore artistico, Dieudonné Niangouna,

giovane autore, regista ed attore emergente del teatro congolese. La sua opera e quella degli artisti che collaborano con lui all'organizzazione del festival hanno fornito la maggior parte del materiale su cui si basa questa ricerca, ed a partire dalla quale ho potuto elaborare riflessioni di natura più generale.

Come sottolinea Clifford Geertz, "l'inutilità di parlare d'arte sembra allearsi con una profonda necessità di parlarne senza fine" (1988, p. 120). Parlare d'arte è difficile, poiché l'arte in verità parla molto meglio di sé stessa da sola di quanto possa fare chiunque altro. L'ampiezza di significati di cui un'opera d'arte si fa portatrice è illimitata, e per ciò che riguarda il teatro a quest'elemento di complessità si aggiunge il fatto che il teatro è per definizione luogo d'incontro di forme espressive e codici linguistici estremamente differenti. C'è la parola, dunque spesso un testo scritto, c'è il gesto, ci sono le luci, le voci, i corpi, il loro calore, il loro colore, e ancora lo spazio scenico e soprattutto il pubblico. Tutto ciò produce un accadimento che ha una durata ed una collocazione nello spazio precise, non ripetibili

Come parlare allora di teatro? Dal tentativo di dare una risposta a questo quesito nasce la struttura di questo testo, nonché la modalità stessa secondo cui questa ricerca è stata svolta. Al centro, lo dico ancora una volta, c'è il teatro. Quindi c'è il festival come evento artistico, sociale e politico. Ci sono le persone che hanno lavorato per organizzarlo e, ancora, gli artisti che vi hanno partecipato, il loro lavoro ed il loro modo di percepirlo. C'è Dieudonné Niangouna, che di tutto ciò è un po' il motore, ci sono i suoi testi, la sua voce, c'è Brazzaville, la sua città, con le sue atmosfere, la sua storia e le sue notti senza fine.

Il testo è strutturato in modo apparentemente asistemático, gioca su differenti livelli. La parola è data in certi casi in prima persona ai soggetti della ricerca. In primo luogo a Dieudonné, che presenta la propria esperienza in un'intervista nelle prime pagine, per poi intervenire attraverso i suoi testi, riportati talvolta in modo esteso affinché se ne possa penetrare la profondità e lo spirito intrinseci. Poi ai vari attori e registi intervenuti durante il festival, la cui parola compare attraverso lunghi estratti d'intervista. Ci sono, poi, dei capitoli descrittivi, in cui il mio punto di vista prende il sopravvento, descrivendo gli spettacoli e riflettendo sui significati da essi veicolati, interpretando i testi, tracciando dei

percorsi tematici che li mettano in relazione fra di loro e con la storia del teatro congolese, piuttosto che con i testi di quegli autori che più di altri hanno influenzato l'opera letteraria di Niangouna. E infine ci sono capitoli di natura per così dire scientifica, nei quali si propongono alcune riflessioni direttamente legate a ciò che la ricerca ha fatto emergere.

C'è innanzitutto una riflessione sull'origine del teatro in Africa, sul suo rapporto con il rito e sull'idea che gli artisti e gli antropologi occidentali si sono fatti della sua natura. Quando e perché l'Occidente ha scoperto il teatro africano? Dove si pone il margine fra rappresentazione rituale e rappresentazione teatrale, e quindi in che modo tracciare una linea di demarcazione fra teatralizzazione del rito e sacralizzazione del teatro? Queste riflessioni sono a mio parere un punto di partenza necessario per affrontare con cognizione di causa lo statuto estetico e politico del teatro in Africa.

C'è poi una riflessione, di natura più antropologico-politica, sulle condizioni di produzione del teatro di Dieudonné Niangouna, e quindi sulle dinamiche intrinseche alle politiche culturali della Francia e della *Francophonie*, agenti importanti nello sviluppo e nella diffusione del teatro africano di lingua francese. L'AFAA (*Agence Française d'Action Artistique*), oggi rinominata CULTURESFRANCE, dopo la fusione con la ADPF (*Association pour la Diffusion de la Pensée Française*)<sup>5</sup> è, insieme all'ambasciata francese di Brazzaville, la principale finanziatrice del festival *Mantsina sur scène*, nonché delle tournées europee ed africane di Niangouna e della sua compagnia. Quali sono gli obiettivi politici, culturali ed economici di questo genere di cooperazione? Che effetti hanno sulla produzione artistica che finanziano? Le condizioni di produzione della cultura e dell'arte sono in Africa una tematica spinosa che non si può evitare di affrontare se si vuole far luce su un fenomeno artistico contemporaneo quale quello costituito dal teatro. Si legano poi a questo problema le inevitabili riflessioni sul problema del pubblico, della ricezione nonché della libertà d'espressione in un contesto politico e sociale come quello congolese e, più in generale, come quello africano. "Cosa succede alla società di un paese i cui maggiori rappresentanti culturali risiedono e vivono all'estero, riservando al paese d'origine un rapporto quasi turistico? [...]. In che misura

in realtà il panorama delle letterature africane francofone resta tuttora collocato all'interno di un quadro di riferimento ancorato a presupposti di origine coloniale?" (Valgimigli; 2003, pp. 56-57). L'esperienza di Dieudonné, la sua determinazione nel restare a Brazzaville per portare avanti progetti artistici coraggiosi e politicamente espliciti può forse essere una risposta a questo genere di quesiti.

E ancora, a partire dalle problematiche sollevate dai testi di Dieudonné, da quelli di altri artisti intervenuti durante il festival, nonché dalla realtà sociale di Brazzaville, proporrò una riflessione sul tema del rapporto fra memoria e violenza in un contesto che ha sperimentato per quasi un decennio i tormenti della guerra civile. Ci si può, infatti, chiedere, seguendo Ricoeur, se in mancanza di terapeuti riconosciuti nei rapporti interumani, "non si possa dire che sia lo spazio pubblico della discussione a costituire l'equivalente di ciò che viene definito come «l'arena» nelle relazioni fra terapeuta ed analizzando" (2004, p. 80). Il teatro diventa arena di confronto per affrontare "un passato che non vuole passare, un passato che abita ancora il presente o che piuttosto lo ossessiona" (Ricoeur, 2004, p.83) e nei confronti del quale è necessario attuare un processo di riconciliazione sociale ed individuale. L'arte, in un contesto del genere, si colloca negli spazi lasciati vuoti dalla giustizia, cerca di colmare i vuoti che la violenza ha determinato nel tessuto sociale e prova ad avviare un processo di riconciliazione. Ma quali effetti ha un processo simile? Cosa succede ad una società nella quale la giustizia, bandita dai tribunali, viene discussa nei teatri?

Il mondo contemporaneo vede realizzarsi una sempre crescente interdipendenza fra la sfera estetica e quella politica dell'esistenza. Seguendo Ruby (2000), ad esempio, si può parlare di una crescente estetizzazione della politica, strettamente legata all'ampliamento del potere dei media e delle reti multimediali. L'immagine, è ormai sempre più evidente, conta, ai fini di un successo politico, più del contenuto. La capacità di narrare, con parole ed immagini, ha spesso più valore della capacità di fare, di agire direttamente sulla realtà. Al tempo stesso, l'arte, da sempre regno delle più approfondite preoccupazioni estetiche, forse proprio per rispondere a questa invasione di campo, vive con rinnovato vigore il proprio legame con la politica. E, come già si è accennato,

questo fenomeno risulta ancora più manifesto in un contesto di urgenza quale quello in cui il continente africano si trova.

In questa ricerca, allora, il filo conduttore sarà dato proprio dalla tensione esistente fra questi due universi, quello politico e quello estetico. Attraversando l'opera di Niangouna e l'evento sociale e politico costituito dal festival *Mantsina sur scène*, si cercherà di proporre uno sguardo sulle differenti forme che il rapporto fra queste due sfere è in grado di assumere in un contesto politico, storico e culturale definito.

Prima di entrare nel vivo del testo, mi restano ancora alcune note da fare. La ricerca che ho compiuto si è mossa in ambito prevalentemente francofono. Di conseguenza le riflessioni che propongo, in particolar modo per ciò che riguarda il secondo, il terzo ed il quarto capitolo, più specificamente legati alla storia del teatro, acquisiscono senso in relazione a tale contesto. Le aree anglofone, piuttosto che quelle arabofone o lusofone hanno attraversato in Africa, per ciò che riguarda in particolar modo la storia del teatro, e delle arti in generale, vicende differenti. Differenti sono le referenze critiche utilizzate a seconda dei contesti, diverse le politiche culturali che vengono applicate nelle varie aree. Se anche, oggi, questi confini linguistici, ereditati in gran parte dalle vicende coloniali, si stanno gradualmente assottigliando, lasciando spazio ad una serie di intersezioni complesse ed imprevedibili, è a mio avviso utile per il momento continuare a tenere presente questa struttura di riferimento.

I testi di Dieudonné Niangouna sono scritti in francese, dunque. Una gran parte di essi è inedita, ed ho potuto consultarla grazie alla sua amicizia. Solo una piccola parte è invece pubblicata in francese ed in italiano ma, volendo lasciare lo spazio alla ricchezza linguistica specifica dell'opera di questo autore, ne ho riportato prevalentemente la versione originale.

Ho lasciato nella versione originale anche gli estratti di testi di autori cari a Niangouna, che hanno influenzato e nutrito la sua opera. Anche per loro vale il criterio secondo cui il valore musicale e stilistico della versione originale supera quello di una possibile traduzione.

Tutte le citazioni che invece ho tratto da testi non letterari in lingua straniera (inglese o francese, nella maggior parte dei casi), di

cui non esistesse una traduzione pubblicata in italiano, così come le interviste riportate nella seconda parte, sono tradotti da me, in ragione di una più limpida scorrevolezza del testo.

\*\*\*

Per questa ricerca, per le straordinarie esperienze che ho vissuto e per le conoscenze che mi ha permesso di acquisire devo ringraziare molte persone. Innanzitutto DIEUDONNÉ, la cui vita è per me un esempio di coraggio e di entusiasmo, e poi tutti coloro che mi hanno accolto ed aiutato a Brazzaville, PAPYTHIO, DORIENT, ULRICH, ABDON, AODIFAX, LUDO, GRACE, MAMICA, ALINO MUANAMBOKA, PRISKA, MARIUS.

Devo ringraziare DANIELA GIORDANO che mi ha permesso di conoscere Dieudonné e di incontrarne l'opera, il professor MARIANO PAVANELLO, per la disponibilità e il sostegno nei miei studi, ed il professor ALBERTO SOBRERO, per avermi aperto gli occhi verso la letteratura africana e verso una dimensione nuova della ricerca antropologica.

E ancora la mia famiglia, che con affetto e partecipazione ha ascoltato e sostenuto i miei interessi, i miei fratelli e compagni d'osteria, SAM e MIKI, e poi ALE ed ESTE per tutta la loro collaborazione ed i loro consigli, KHYAM e SARA, per l'amicizia e il sostegno, anche materiale, a questo lavoro, e JÜ, per tutto quello che abbiamo fatto insieme.



## PRIMA PARTE

---

### I. DIEUDONNÉ NIANGOUNA SI RACCONTA<sup>6</sup>

**DIEUDONNÉ NIANGOUNA:** Ho iniziato a scrivere quand'ero molto giovane. All'inizio non scrivevo teatro, ma poesia. Ho cominciato perché ne sentivo la necessità. Avevo 14-15 anni e scrivevo piccoli poemi e frammenti di racconti. La mia motivazione a scrivere è stata alimentata dal disgusto che provocava in me l'educazione che ci veniva trasmessa al liceo. Sentivo uno spirito di ribellione verso la storia che ci raccontavano, verso il sistema sociale e politico, economico, culturale e bla bla bla del paese... perché quando sei piccolo sai che sei in un paese completamente di merda ma non ne hai una vera coscienza perché non sai cosa sta scritto sui documenti e nelle leggi. Ma poi ti alzi un bel mattino e dici: "Aspettate un attimo!", ti rendi conto che sei in un paese in cui il presidente si sveglia e scioglie il parlamento che è stato votato il giorno prima, si gratta la testa leggendo un decreto e dice: "No, non era questo che volevo dire, cambiamo la legge!". E intanto da un parte hai dei bambini che fanno 20 km a piedi tutti i giorni per andare a scuola, per arrivare in delle aule dove non c'è nemmeno la lavagna, dove devono sedersi per terra e sono 300 in ogni aula. E dall'altra hai il Congo che è uno dei paesi in Africa Centrale più imbottiti e marci di petrolio, con una grandissima influenza politica di colossi come Elf, Agip e con dei ministri che cambiano macchina ogni settimana, prendendo sempre l'ultimo fuoristrada giapponese più alla moda.

All'epoca, mentre prendevo consapevolezza di tutto questo, ho scoperto Aimé Césaire, nel senso che ho cominciato a capirlo, a capirlo veramente. A quel punto la rivoluzione dentro di me è diventata inarrestabile ed ho cominciato a scrivere per davvero. Fra il 1991 e il 1995 ho scritto il maggior numero di poesie. Avevo un sacco capelli, la barba lunga, mi aggiravo con pile di libri sotto braccio, entravo in biblioteca il mattino per uscirne la

sera. Avevo sempre gli stessi abiti addosso e divoravo ogni sorta di libro che mi trovassi davanti. Dato che a casa mi dicevano che leggevo troppo me ne andavo al mattino sulla riva del fiume, dove ci sono delle grandi pietre, e ci restavo fino a sera per leggere e scrivere. E in quel periodo che ho scoperto anche il teatro.

Nel 1993 è scoppiata la prima guerra civile. Ed è stata un'altra rivoluzione. Ti svegli un bel mattino e trovi le persone che si stanno ammazzando intorno a te. Durante questa guerra mi trovavo in un quartiere che non fu toccato dagli scontri. Scrivevo già testi per il teatro ed avevo cominciato a fare degli spettacoli con delle piccole compagnie nei teatri di Brazzaville. Invece durante la seconda, nel 1997, sono scappato a Pointe Noire. In quella guerra distrussero la mia casa di Brazzaville, compresa tutta la mia biblioteca e quella di mio padre. Tutti i miei scritti furono bruciati. All'epoca dovevo avere almeno un migliaio di volumi, ed almeno tre o quattro manoscritti di romanzi quasi completi. Tutto bruciato. Avevo il sogno di fare una piccola biblioteca di quartiere, una biblioteca tascabile, ma dopo quella vicenda decisi di non comprare più un libro in vita mia .

Nella seconda guerra, dicevo, fui costretto a fuggire a Pointe Noire, la capitale economica del paese che non era stata coinvolta negli scontri. Per arrivarci vissi qualcosa di molto vicino all'inferno. Nelle prime tre settimane di guerra il treno Brazzaville-Pointe Noire circolava ancora per permettere alle persone di fuggire dalla guerra. Quel treno non bisognava prenderlo, o meglio, bisognava e non bisognava. Bisognava prenderlo perché era il solo mezzo per fuggire dalla guerra, ma non bisognava perché era veramente il treno dell'inferno. Un treno che normalmente ci mette 8-10 ore per arrivare, in quel periodo ci metteva una settimana. Era stracolmo di gente, nelle cabine non c'era spazio nemmeno in piedi, niente nei corridoi. La gente stava sul tetto, attaccata ai bordi, dovunque. E anche lì fuori non c'era spazio. Il treno andava veloce, ma era obbligato a fermarsi ogni 5 minuti per buttar fuori i cadaveri, c'era chi moriva di asfissia, chi per le ferite, chi di fame e di sete. Inoltre il treno veniva continuamente preso d'assalto dai ribelli, che rapinavano i passeggeri e a volte li uccidevano. E ancora, a volte, il treno veniva bombardato, dai ribelli o dall'esercito nazionale che li

inseguiva. In questi casi bisognava restare fermi un paio di giorni per aspettare i pezzi di ricambio. Era un vero incubo.

Alla fine, comunque, siamo arrivati a Pointe Noire. Mi sono sistemato a casa di alcuni amici ed ho cominciato una nuova vita. Fino ad allora avevo studiato, nel 1995 mi ero iscritto all'Accademia delle Belle Arti e la mia famiglia mi aveva mantenuto, ma a quel punto dovevo per forza lavorare. Ho cominciato a fare qualsiasi tipo di lavoro. Facevo bigné e li vendevo al mercato. Poi dei gelati, la crema, ecc. Poi ancora ho venduto benzina, poi sapone, e alla fine sono andato a lavorare in un bar. È stata un'esperienza straordinaria. Tutti dovrebbero lavorare almeno una volta nella loro vita in un bar. Si vede di tutto, ogni tipo di persona, di comportamento, di reazione, di confidenza. Tu stai dietro il bancone e raccogli tutto. In questo periodo, dato che lavoravo tutta la giornata, anche il sabato, potevo fare le prove per gli spettacoli solo la domenica o la notte tardi quando tornavo a casa. A Pointe Noire avevo un amico attore, fra l'altro un ottimo attore, che lavorava anche lui tutti i giorni e così ci trovavamo tardi la sera tornando a casa. Decidemmo che dovevamo montare uno spettacolo.

E allora quella rivoluzione di cui parlavo, che stava avvenendo in me dall'epoca del liceo, si unì al desiderio di compiere una rivoluzione nel teatro, anche al livello formale. In Congo c'era un modo di fare teatro che mi infastidiva molto, uno stile molto tradizionale, che non comunicava nulla allo spettatore, dal punto di vista del testo così come da quello della messa in scena. C'era un problema nello spirito stesso che animava questo teatro.

Tutte queste riflessioni mi condussero ad un interrogativo: che fare per continuare a creare in un contesto di urgenza, come quello in cui ci trovavamo? A Brazzaville la guerra continuava, a Pointe Noire non c'era la guerra ma arrivavano le notizie dei massacri e tutti avevamo parte della nostra famiglia in guerra, laggiù. E ancora, a Pointe Noire addestravano i militari, i bambini soldato da mandare a farsi uccidere per le strade di Brazza. Ogni settimana arrivava alla stazione il treno che riportava indietro i cadaveri e tutti andavamo a controllare se c'era fra di loro qualcuno dei nostri parenti. Inoltre a Pointe Noire c'era la crisi economica dovuta alla guerra, eravamo costretti a lavorare

molto per sopravvivere, ed al tempo stesso volevamo fare del teatro. Ma intanto il teatro che c'era mi faceva incazzare e allora che fare? Questa era ciò che io chiamo una situazione di estrema urgenza. Quale forma coniugare con questa situazione di violenza e di urgenza per poter esprimere una risposta, una reazione? Era necessario trovare una nuova forma d'espressione, ed è allora che scrissi *Bye bye*.<sup>7</sup> È a partire da quel momento che ho cominciato a concepire i testi a modo mio. Quando c'è qualcosa nella realtà circostante che mi ispira, comincio a comporre ad alta voce delle battute, le ripeto per sentirme il ritmo, e quando vanno bene le trascrivo.

Ripetevo con il mio amico attore, tornando la sera a casa da lavoro. Gli lanciavo una battuta, lui me la ripeteva, poi la cambiavamo, fino a quando non ne eravamo soddisfatti. Era come un atelier di scrittura e messa in scena. Era come andare all'origine del teatro, alla sua nascita. È così che ho veramente cominciato a fare teatro. Ancora oggi ci sono delle persone, soprattutto in Francia, che, quando leggono i miei testi dicono: "Sono troppo complicati, non si capisce nulla!" Io gli rispondo "Provate a leggere ad alta voce". Perché la pratica della scrittura nel mio caso viene direttamente dalla parola orale. Prima di scrivere ripeto sempre ad alta voce, cammino e parlo... È così che ho sempre fatto, è una cosa necessaria innanzitutto per capire la sonorità, il ritmo... Spesso conto le sillabe quando scrivo, per vedere se una parola è troppo lunga o troppo corta per esprimere un'idea, se crea un problema rispetto alla parola che le viene dopo. Poi è necessario per vedere che reazione provoca la parola quando viene detta. Tu mi ripeti la battuta e io cerco di capire la reazione che provoca, se non va la cambio.

Creando il testo al tempo stesso nasceva un'idea di forma, una nuova forma da dare alla messa in scena. Provando e riprovando forme diverse siamo arrivati a ciò che io chiamo il "Big bum bah". È un gioco che inizia per caso, non per forza in un teatro. Non si ha nemmeno l'impressione che sia iniziato. Non ci sono segnali d'inizio o di fine, niente sipario né segnali luminosi. Comincia come niente fosse, il pubblico si chiede "Ma è davvero qui lo spettacolo stasera? Sta cominciando o no?" Poi lentamente prende spessore, fino a quando si comincia a capire che qualcosa sta prendendo forma, ed a quel punto accelera veloce-

mente, molto velocemente fino ad un'esplosione brutale che spezza il ritmo della recitazione. L'universo che viene distrutto dall'esplosione non ha nulla a che vedere con quello della scena successiva, c'è uno spazio vuoto fra una scena e l'altra, come si può vedere bene in *Carré blanc*. Tutti i miei testi sono scritti con questa struttura ritmica.

Il nome "*Big bum bah*" viene dal suono che facevano i colpi di mortaio sparati sulla città, durante la guerra. Quando viene sparato, un colpo di mortaio non si sente. Se lo senti vuol dire che ha già colpito l'obbiettivo. "*Big*" è come il fischio che puoi sentire leggermente quando il proiettile è in volo, "*bum*" è l'esplosione dell'obbiettivo colpito, "*bah*" è il vuoto d'aria che viene dopo. Mi sono ispirato da questo perché ho pensato che in un contesto di guerra civile come quello in cui ci trovavamo, così come esplodono i colpi di mortaio esplodono le persone, non soltanto in senso fisico, cadaveri, stragi ecc., ma soprattutto in senso sociale. Il tessuto sociale viene completamente distrutto, le persone traslocano dal proprio corpo, diventano psicologicamente alienate. Ed è questo, in sintesi, ciò che ho mostrato con *Carré blanc*. Le cose non sono più al loro posto, le case, le auto, le strade, tutto è stato sventrato dalla violenza della guerra. E le persone anche. Non sono più come prima, dentro e fuori. Ogni aspetto dell'uomo, morale, fisico, psicologico, viene avvilito e distrutto dalla violenza della guerra. Ed il teatro in una situazione d'urgenza tale, deve farsi risposta. Nel contenuto come nella forma. Il "*big bum bah*" è una risposta alla violenza della guerra a partire dalla guerra stessa.

Poi c'è quella che io chiamo la "politica dell'edificio"... l'abbiamo inventata io e mio fratello Cris. Ci siamo detti: "Ogni volta che ci troviamo davanti ad un edificio dobbiamo attraversarlo". Non possiamo fermarci di fronte ad edifici di senso consolidati, a certezze immobili, e girarci intorno. È necessario attraversarle. Il vero lavoro che ci proponevamo con questo gioco era quello di attraversare l'edificio della lingua, della forma teatrale e trasformarlo. Bisogna violare tutti i confini della tradizione per far nascere una nuova natura, una nuova possibilità di dire e mostrare la realtà, di fare teatro. Così nel 1997 abbiamo creato la compagnia *Les bruits de la rue*, con la quale lavoravamo secondo il principio del "*Big bum bah*".

Tutto era per strada, dopo la guerra, le persone si aggiravano come fantasmi. Alla fine della guerra del 1997 sono tornato a Brazzaville, ma dopo nemmeno due mesi è scoppiata la terza guerra, quella del 1998. Fui preso come ostaggio dai ribelli e portato nella foresta. Ci sono rimasto un anno e qualche mese. Eravamo ostaggi dei ribelli ma al tempo stesso l'esercito regolare ci bombardava. Eravamo fra l'incudine e il martello. Nella foresta spesso avevo delle idee che avrei voluto scrivere, ma era vietato. Era vietato avere una penna, un libro o della carta, se ce li avevi ti ammazzavano. Allora cominciai a scrivere i miei testi nella memoria. Quando ne avevo la testa piena, fortunatamente, trovai una vecchia penna e cominciai a scrivere all'interno della camicia, per evitare che mi scoprissero. Un giorno mi sono reso conto che l'inchiostro cominciava a vedersi attraverso la camicia, allora sono sceso al fiume e ho sfregato la camicia nell'acqua fino quasi a cancellare ciò che avevo scritto. Sapevo che sarebbe stato difficile decifrare le macchie che restavano, ma non potevo fare altrimenti. Tornato a Brazza dopo la guerra, riscrissi subito tutto su carta, aiutandomi con la memoria, ed è così che è nato *Carré blanc*.<sup>8</sup> Ci ho lavorato a lungo, l'ho riscritto tre volte, e solo alla terza volta mi sono reso conto che si trattava di un *Carré blanc*, di uno spazio vuoto. Era quello che ci era rimasto dentro dopo l'esperienza della foresta, qualcosa a cui non eravamo in grado di dare un nome. Avevamo tutti in testa uno spazio vuoto, avevamo dimenticato che altrove la vita continuava, eravamo diventati veri e propri animali. Tutto il tempo non facevamo che correre, con le bombe che ci cadevano addosso, ed i soldati che ci sparavano alle spalle. Divieto formale di parlare, di pensare, di sognare. Ci eravamo trasformati tutti in delle bestie e degli idioti. E quando siamo usciti dalla foresta ci siamo resi conto di che disastro d'uomini eravamo diventati. Ognuno aveva dentro qualcosa di strano, qualcosa di marcio, di malato. Io, ad esempio, ho avuto una stranissima reazione quando ho rivisto per la prima volta una macchina. Una volta usciti dalla foresta, tornavamo a Brazza, ci erano venuti a prendere con dei camion. Siamo saliti, e quando il motore si è acceso io ho sentito di colpo una commozione, una gioia quasi isterica. Ero contento in modo incredibile. Per cosa? Per una macchina. Come se non ne avessi mai avuta una... Piangevo.

Un mio amico, invece, quando gli hanno dato un biscotto, si è inginocchiato a terra piangendo e gridando, si è strappato i vestiti di dosso... Ognuno aveva il suo "spazio vuoto" in testa, un qualcosa di indefinibile che racchiudeva in sé tutto l'orrore dell'esperienza che avevamo vissuto.

**DOMANDA:** Come mai hai deciso di restare a vivere in Congo, dopo tutto ciò che hai vissuto in quel paese?

**D.N.:** Questa è una bella domanda. Anche a Brazzaville me lo chiedono sempre, e me lo chiedono pure i miei amici che si sono trasferiti in Europa dopo la fine dell'ultima guerra. Per rispondere direi una cosa sola: è la rabbia per ciò che mi hanno fatto subire quand'ero nella foresta che mi impedisce di lasciare Brazzaville. C'è un proverbio che dice: bisogna attaccare il lupo nella sua tana. Se non avessi sofferto così tanto nella foresta sarebbe stato differente, sarei riuscito a prendere distanza da ciò che mi era successo. Forse avrei potuto comprendere quella violenza, avrei potuto raccontare quella guerra ridendone. Ma se ora ne rido è perché quella violenza mi ha talmente attraversato da diventare qualcosa di molto differente da ciò che provano quelli che ne hanno vissuto solo una piccola parte. Forse se non avessi vissuto tutto quel tempo nella foresta, in quelle condizioni, ora potrei piangere parlandone, o soffrirne, averne paura. Ma quell'esperienza l'ho vissuta talmente a lungo, è penetrata così a fondo nella mia carne, attraversando tutte le tappe più intime del dolore, che ora è come se ne fossi anestetizzato. Quando ti ustioni la mano, il fuoco dopo non ti fa più male. A questo punto la sola collera che mi resta è una collera che chiamerei positiva, non è più legata ad un desiderio di vendetta o ad un desiderio di fuga. Credo che il vero problema, attualmente, sia quello della riabilitazione delle persone, delle loro memorie. E per fare questo bisogna stare lì. Non voglio dire che faccio questo lavoro per riabilitare le persone, ma piuttosto che ciò che faccio è il solo modo che mi resta per reagire con un messaggio di vita, la sola cosa che mi resta per credere ancora nella vita. Perché alla fine si tratta proprio di questo, credere nella vita. Se no, a sentire queste storie ci si suicida e la si fa finita.

Perché in realtà c'è qualcosa che è pure peggio di quello che ho raccontato finora. Tutti coloro che hanno ammazzato i civili durante la guerra, sia i ribelli che i soldati, tutti gli assassini e i carnefici, ora sono ancora lì, a Brazzaville, sono pagati dallo stato, hanno case splendide, grandi macchine, bevono whisky e prendono stipendi enormi. Sono dei principi, e se ne vanno per la strada a pavoneggiarsi. Quello che ha ammazzato tuo padre e tua madre davanti ai tuoi occhi ora abita a due passi da te in una casa straordinaria, ti incontra in un bar e ti dice "Offrimi una birra!". Tu che fai? Che puoi fare? Non puoi minacciarlo né rispondere alla sua prepotenza, non ne hai il diritto perché alla fine della guerra è stata emanata una legge che impedisce di chiamare in causa i responsabili dei crimini di guerra, ribelli o meno. Cosa vuoi che succeda? Ti si crea un altro spazio vuoto in testa, ancora più grande dell'altro. Chi è il criminale? Tutto è confuso. Quello che ha ucciso mio padre ha tutto ed io non ho neanche la possibilità di insultarlo. Se prendessi in considerazione tutte queste cose è evidente che dovrei andarmene dal Congo, ma tutti coloro che hanno vissuto esperienze terribili come me, quelli a cui sono state violentate la moglie e la figlia in casa, quelli a cui il figlio neonato è stato pestato in un mortaio, tutti quelli che hanno perso tutto ed ora fanno un lavoretto umile per potersi ricostruire anche soltanto un tetto sotto il quale vivere, insomma tutti quelli che hanno vissuto le violenze della guerra civile, e ce ne sono molti, vorrebbero andarsene, ma non possono. Siamo nell'Africa Centrale, circondati da foreste, il solo modo di andare via è prendere l'aereo.

Ad ogni modo, il più bel regalo che si ha dalla vita penso sia proprio la vita. Se tu vivi e non credi nella vita sei come chiuso in una prigione. Bisogna dare alla gente il piacere e la forza di vivere. È questa per me la cosa più importante. Se si resta a piangere sulle proprie miserie si va a finire al manicomio. È chiaro che se incontri per strada il boia che ha massacrato la tua famiglia ti viene da piangere, ma lo stato se ne fotte, che tu pianga o meno. Al contrario ti impediscono di reagire. Allora non ti resta che avanzare, guardare la vita dritto in faccia e continuare.

È ciò che io chiamo la "resistenza". La mia resistenza personale, è quella di restare a vivere a Brazzaville, con tutto quello che ho vissuto "Io resisto!". Bisogna resistere davanti a questo dolo-

re. Hanno preso la tua mano, l'hanno bruciata sul fuoco, ma bisogna resistere, anche perché in qualche modo è come se ti dicessero, "Se togli la mano dal fuoco ti ammazziamo!". Sta qui il problema. Questa forma di resistenza è un saluto, un inno alla vita. Credere alla vita e credendo, dare ancora a coloro che non possono fuggire da Brazzaville, la forza di vivere.

## II. UN GIOCO DI SPECCHI. IL TEATRO CONTEMPORANEO IN AFRICA

“Naturalmente non tutto il mondo è un palcoscenico, ma non è facile specificare esattamente i motivi per cui non lo è.”<sup>9</sup>

Parlare d'arte contemporanea e, nello specifico di questa ricerca, di teatro contemporaneo, in Africa conduce inevitabilmente ad una serie di riflessioni. Se si fa ad esempio un rapido percorso attraverso i manuali che presentano le letterature,<sup>10</sup> il teatro<sup>11</sup> o le arti figurative contemporanee<sup>12</sup> africani non c'è autore che sfugga dal prendere posizione rispetto ad una serie di dibattiti, nei quali vengono messe in gioco alcune tematiche fondamentali, riguardo lo statuto, la genesi, lo sviluppo delle arti contemporanee in questo continente, nonché riguardo la valutazione dell'influenza che le culture occidentali possono aver avuto su questi processi. Come giustamente dice Alain Ricard “coloro che fanno teatro in Africa, si tengono per lo più lontani da questi dibattiti [...]: fanno teatro, ed è di questo che mi voglio interessare” (1986, p. 25). Tuttavia, prima di concentrarmi da vicino sul teatro in quanto tale, sui testi e sugli attori, sul pubblico e sugli spettacoli, può essere interessante proporre un breve percorso critico.

Come fa notare Geertz, “il conferimento di un significato culturale ad oggetti artistici, è sempre un problema locale: l'arte nella Cina classica o nell'islam classico, tra i pueblo del sudovest o negli altipiani della Nuova Guinea non è esattamente la stessa cosa” (1988, p. 122). L'arte non è dappertutto la stessa cosa, non lo è il concetto che di essa una popolazione si è formata nel corso della sua storia, non lo è il suo ruolo e la sua funzione negli equilibri di una società, non lo sono le sue forme, le sue regole, il modo in cui è prodotta, vissuta, recepita. “Studiare una forma artistica significa studiare una sensibilità, questa sensibilità è essenzialmente una formazione collettiva, e le basi di questa formazione sono ampie quanto l'esistenza sociale ed altrettanto profonde” (Geertz, 1988, p. 125). L'arte ha quindi indubbiamente uno statuto locale, che ne determina il significato primo. Tuttavia nel mondo globalizzato contemporaneo l'arte, investita in primo

luogo di significati locali, ha molto spesso una visibilità globale. E, dunque, quella stessa arte viene investita in un secondo momento di nuovi significati, a volte estranei a coloro che quell'arte avevano prodotto e che per primi le avevano riconosciuto un senso.

“L'arte e l'attrezzatura per afferrarla si fabbricano nella stessa bottega”, dice Geertz (1988, p.150), ma questa affermazione sembra parziale. Si può infatti definire un modo “corretto” di guardare ad una forma d'arte? Un'opera d'arte, di qualunque natura sia (immagine, testo, performance teatrale o altro), se è Arte, lo è nella sua incommensurabilità, nel suo possedere un numero non finito di significati possibili.

Ma ancora, l'arte è davvero un concetto così facilmente esportabile? Che genesi ha? La stessa idea che ho appena espresso, di un Arte con la A maiuscola caratterizzata dalla sua implicita inesauribilità, è un concetto culturalmente connotato, che affonda le sue radici nella storia della filosofia, della letteratura e dell'estetica occidentali. L'arte così come il giudizio su di essa sono campi in cui soggettività ed oggettività, individuo e comunità, si intrecciano in modo complesso, e probabilmente non è questo il luogo adatto per proporre una più ampia riflessione su questi temi. Ciò che risulta interessante ai fini di questo discorso è la valutazione di come qualsiasi riflessione sull'arte porti con sé una complessa intelaiatura di significati locali e globali, la cui sovrapposizione determina effetti importanti sull'incontro fra culture, nonché sugli sviluppi e gli effetti di tale incontro. Inoltre, “ogni estetica è – come sottolinea Amselle – un'estetica politica” (2005, p. 84). Nello spostare i confini di ciò che si ritiene sia l'arte si gioca dunque anche una partita di natura politica, nella quale vengono a galla i rapporti di potere fra coloro che osservano e coloro che vengono osservati, coloro che definiscono l'arte e coloro che sono obbligati ad adeguarsi a tale definizione.

“La genesi dell'arte africana contemporanea non è sotto nessun aspetto un processo spontaneo”, afferma ancora Amselle (2005, p. 130). Mi sembra un'affermazione sufficientemente categorica per costituire un punto di partenza interessante. Nella stesura di questo capitolo questa frase ha alimentato un interrogativo di fondo. Per quale ragione Amselle è così categorico? Sicuramente il suo discorso va applicato a quello che è il suo principale campo di

interesse, ovvero quello delle arti figurative contemporanee (dunque pittura, scultura e fotografia, ma anche e soprattutto installazioni e performance che in vario modo fanno intersecare queste diverse forme d'espressione), ma al tempo stesso, può fare da spunto anche ad una riflessione riguardo il teatro contemporaneo in Africa.

La maggior parte dei discorsi relativi al teatro in questo continente affronta in primo luogo il problema dell'origine del teatro e del suo rapporto con il rito. Victor Turner, antropologo dedito al teatro e attento conoscitore dell'Africa subsahariana, mostra sinteticamente la complessità e varietà delle possibili teorie riguardo la nascita del teatro: "alcuni pensano che derivi dal rito religioso e dai miti che sono alla base dello statuto rituale. Altri ne vedono l'origine negli inni corali di elogio funebre cantati presso la tomba di un eroe morto. Ad un certo punto l'oratore si distingue dal coro che canta il peana. Egli recita e mima con gesti drammatici le azioni più importanti nella vita dell'eroe. La parte recitata, secondo questa teoria si fa sempre più elaborata mentre il ruolo del coro perde d'importanza. Da ultimo le storie vengono rappresentate come spettacoli teatrali, dimenticando la loro origine. Esistono poi teorie «secolarizzate», come quelle che vedono sorgere il dramma dalle narrazioni che si facevano intorno al fuoco negli antichi accampamenti..." (1993, p. 82-83). Per qualsiasi di queste ipotesi si decida di propendere, in verità è necessario riconoscere che "il confine fra vita quotidiana e performance è arbitrario: culture diverse segnano questo confine diversamente" (Schechner, 1984; p. 81), e che quindi ogni discorso generale sulla nascita del teatro in Africa è destinato a rimanere impreciso. Più interessante ed appropriato sembra essere un discorso localizzato come quello che Alain Ricard propone nel suo saggio *L'invention du théâtre* (1986) nel quale analizza lo sviluppo del teatro popolare fra gli Éwé del Togo e fra gli Yoruba della Nigeria.

Seguendo l'esempio di Ricard, allora, per evitare la trappola di un discorso generalistico, proporrò nel prossimo capitolo un percorso specifico riguardo la storia del teatro congolese, cercando di tracciare le linee di maturazione che conducono fino a Dieudonné Niangouna, l'autore intorno al quale questa ricerca si è sviluppata. In quel che rimane di questo capitolo, invece, ho intenzione piuttosto di concentrarmi sulle traiettorie incrociate di sguardi che

sono alla base della “scoperta” del teatro africano (dei teatri africani) da parte dell’Occidente, degli sforzi che si sono prodotti nel tentativo di definirlo, di tracciare i suoi rapporti con il rito, con la possessione, con le dinamiche di conflitto a livello sociale. Tutto ciò nella speranza di arrivare ad una definizione essenziale di teatro che offra una possibile via d’uscita ai dibattiti cui si è accennato.

Riflettendo sullo sviluppo del teatro occidentale nel novecento e sul suo rapporto con il teatro africano, e più in generale con i teatri non occidentali, la figura di Antonin Artaud mi è sembrata fondamentale. La sua vita tormentata, costantemente ai margini della follia, la sua curiosità, creatività e forza rivoluzionaria hanno indubbiamente segnato in modo determinante lo sviluppo del teatro contemporaneo. Come sottolineano Jerzy Grotowski (1970) e Peter Brook (1994, 1998) Artaud ha posto le basi, a livello intuitivo ma non ancora a livello pratico, delle maggiori innovazioni del teatro contemporaneo. Nel ritratto che Jacques Derrida (1972) propone del drammaturgo francese, si possono cogliere alcuni tratti fondamentali del suo modo di concepire il teatro: la parola si fa gesto, il testo perde la sua centralità per restituirla al corpo dell’attore ed allo spazio scenico e si cerca così di fondare un’atmosfera di sacralità capace di coinvolgere lo spettatore in uno stato d’ebbrezza, in un evento di completa immersione nel presente. Seguendo le parole di Derrida, il teatro di Artaud non può essere definito “come una rappresentazione” ma piuttosto come “la vita stessa in ciò che essa ha di irrepresentabile” (1968, p. IX). In questa ottica la vita diventa “origine non rappresentabile della rappresentazione” (*idem*), sorgente inconscia, crepitante ed inarrestabile dell’atto teatrale, e viene proposto, così, un percorso alla ricerca di ciò che fa parte della natura umana, ma che il più delle volte sfugge allo sguardo della coscienza.

Si possono individuare, fra le righe di questo discorso, alcuni dei temi forti che hanno caratterizzato l’atmosfera intellettuale ed artistica della Parigi surrealista, alla quale Artaud in un primo momento aveva aderito.<sup>13</sup> In generale si può parlare di un atteggiamento di ricerca rivolto verso l’alterità nella speranza di trovare una rigenerazione ed energie nuove per superare l’abisso di violenza e disperazione che la prima guerra mondiale aveva creato. Un’alterità che viene cercata all’interno di sé stessi, nella dimen-

sione dell'inconscio, dell'onirico, del perverso, così come all'esterno, in un altrove geografico ormai sempre più ravvicinato attraverso l'esperienza coloniale. È interessante notare, come fa Clifford (1999, cap. 4), la stretta complicità fra surrealismo ed etnografia cui si assiste in quest'epoca, una complicità ricca di risultati, se si pensa al valore dell'arte prodotta in quel periodo, ma al tempo stesso capace di generare forti malintesi.

Grotowski, pur essendo grande estimatore di Artaud, sostiene che “il suo grande segreto è di aver commesso errori e di essere incorso in equivoci particolarmente fecondi. La sua descrizione del teatro balinese, per quanto suggestiva possa essere da un punto di vista immaginativo, costituisce, davvero, un grosso malinteso” (1970, p. 139). In effetti Artaud non aveva mai raggiunto l'isola di Bali, ma gli era capitato nel 1931 all'*Exposition coloniale* del Bois de Vincennes di assistere ad una rappresentazione di teatro balinese, da cui aveva tratto la rivelazione di una dimensione completamente nuova del teatro, capace di scatenare “un'impressione di inumanità, di divino, di miracolosa rivelazione” (Artaud, 1968, p. 175). Si tratta di una rappresentazione che richiama da vicino la sacralità del rito, “del rito sacro ha infatti la solennità – il carattere ieratico dei costumi dà ad ogni attore un doppio corpo e doppie membra – e l'artista insaccato nel proprio costume sembra ridotto a nulla più della propria effigie. C'è poi il ritmo ampio, opprimente della musica [...] in cui si ha l'impressione di veder captato il rumore stesso della luce, in cui i rumori delle profonde solitudini paiono distillarsi in scrosci di cristalli [...] È un teatro che elimina l'autore a profitto di quello che, nel nostro gergo occidentale, chiameremmo il regista; ma in questo caso il regista diventa una sorta di ordinatore magico, un maestro di cerimonie sacre. E la materia su cui lavora, i temi che fa palpitare non appartengono a lui ma agli dei. Vengono, si direbbe, dai nessi primitivi della Natura, che uno Spirito doppio ha visitato [...] È una sorta di Fisica prima, dalla quale lo Spirito non si è mai disgiunto” (Artaud, 1968, pp. 175-176).

D'altra parte, non è Artaud il primo a sottolineare la necessità di rivestire nuovamente il teatro di un'aura sacrale, di cui il teatro moderno, che come Lukàcs sottolinea (1975, p. 67) coincide con il teatro borghese, è stato spogliato. “Tutte le forme di arte sacra sono state distrutte dai valori borghesi”, ha scritto in modo chiaro

Peter Brook (1998, p. 59), sottolineando una preoccupazione già presente nel mondo del teatro e dell'arte occidentali fin dall'epoca romantica. Schiller,<sup>14</sup> ad esempio, aveva già riflettuto sulla necessità di riportare nel teatro l'energia dei riti popolari, la loro ebbrezza medievale, ma è soprattutto Nietzsche, attraverso il suo fondamentale saggio sulla nascita della tragedia greca, ad offrire un'allegoria valida anche per la società del suo tempo: l'irrefrenabile declino della vitale energia dionisiaca di fronte all'incedere del raziocinante principio apollineo.

Si concretizza, allora, in Artaud, un percorso di critica ai valori borghesi che vede come sorgente di rinnovamento l'alterità "selvaggia" e naturale delle culture esotiche, orientali così come africane o latino-americane, vicine secondo il suo sguardo avido di sacralità e di divina ebbrezza, al modello tracciato da Nietzsche nella sua descrizione del dionisiaco.<sup>15</sup>

Secondo Alain Ricard, nel già citato saggio sull'invenzione del teatro (1986), la lettura dei fenomeni teatrali e rituali fatta da Artaud e da coloro che hanno operato letture simili alla sua, ha condotto ad un travisamento del senso proprio dei fenomeni considerati: si è trattato di una lettura direttamente finalizzata allo scopo di esportare degli elementi scenici e drammatici, senza preoccuparsi di indagare sugli strati di significato ad essi sottostanti. Si tratta d'altra parte di una dinamica segnalata da altri già per quello che riguarda la scoperta della scultura africana da parte degli artisti occidentali del primo novecento. Il Picasso che andava esplorando i magazzini del Trocadero a Parigi è lo stesso che affermava, come riporta Clifford (1999, p. 177), "L'art nègre? Connais pas!" Ciò che a Picasso interessava era il particolare tipo di suggestioni tecniche e figurative che tale arte poteva suggerirgli. Stessa cosa interessava ad Artaud. Farsi ispirare dall'altro per rinnovare sé stessi: si tratta in effetti di una dinamica tipica del pensiero surrealista, definito da Clifford come "teoria e pratica della giustapposizione" (1999, p. 176).

Questo modo di procedere genera, però, una serie di intoppi. La riflessione di Michel Leiris può, in questo senso, aiutare ad orientarsi. Nella sua analisi riguardo il problema della valutazione delle sculture africane in epoca surrealista, egli dice: "è mai possibile parlare di scultura africana come di una singola categoria?". Egli ci mette in guardia dal "rischio di sottovalutare la varietà della

scultura africana, poiché siamo meno capaci di apprezzare gli aspetti in cui le culture o le cose che non ci sono familiari differiscono fra di loro che non gli aspetti che differiscono da ciò a cui siamo avvezzi, siamo portati a vedere una certa somiglianza tra di esse in ciò che, di fatto, le lega nella loro comune diversità” (Leiris, 1953, p. 35) E così per parlare della scultura africana, si è inevitabilmente ciechi di fronte “alla ricca varietà che si dovrebbe, in realtà, cogliere in questa scultura, per concentrarsi invece su quegli aspetti nei quali non si ritrova ciò che in genere è parte della nostra cultura” (*idem*). Il nostro occhio, allora, percepisce ciò che al suo sguardo risulta più insolito, perché differente da ciò cui è abituato, ma così facendo perde la profondità di campo visivo che gli permetterebbe di accorgersi delle differenze specifiche fra i singoli oggetti che sottopone alla sua attenzione. James Clifford trae le conseguenze di questo ragionamento sottolineando che “l’affinità del tribale e del moderno, in questa logica, non è che una grossa illusione ottica”, essa non è altro che “la misura di una *comune diversità* rispetto alle modalità artistiche che hanno dominato l’Occidente dal Rinascimento al tardo Ottocento” (Clifford, 1999, p. 224, nota n. 3, corsivo dell’autore).

Lo sguardo occidentale trova nelle sculture africane uno spunto che gli permette di esprimere, di visualizzare, di percepire lo scarto che lo separa dal suo passato, ma ignora la specificità semantica racchiusa in quei simboli, così come le varietà e le differenze che fra di essi si articolano. Che legame ha tutto questo con il discorso, che più ci riguarda da vicino, del teatro in Africa? Le intuizioni di Artaud, esprimendo una tendenza che, come si è visto, era già racchiusa nello “spirito” della sua epoca, indirizzano l’attenzione sulla dimensione sacrale del fenomeno teatrale non occidentale, sul suo legame con il rito, sulla forza magica dei suoi segni e dei suoi simboli. Prende piede l’idea che ogni forma rituale possa al tempo stesso considerarsi teatrale, e che quindi fenomeni come ad esempio quelli di possessione o di transe siano l’espressione di una pratica teatrale. Vengono appiattite le differenze fra fenomeni diversi per focalizzare invece l’attenzione su ciò che essi hanno in comune con le avanguardie europee nel rifiuto dei paradigmi espressivi del recente passato artistico occidentale.

Tutto ciò determina uno stato di confusione nei confronti dello statuto del teatro non occidentale, ed in particolare di quello afri-

cano, che si trascina fino ai dibattiti attuali. La confusione fra rito e teatro non costituisce di per sé niente di male, ma è in grado di determinare conseguenze problematiche. Se infatti, come da molti è stato fatto, si accetta l'idea secondo cui ogni manifestazione rituale è anche teatrale, o estendendo ancora di più il campo semantico, come alcuni scienziati sociali hanno fatto,<sup>16</sup> si afferma che la teatralità "è una dimensione essenziale della prassi socio-culturale e politica" (Fiebach, 2004, p. 27), si rischia di perdere di vista la specificità del fenomeno teatrale e di chiudere quindi gli occhi alla sua vitalità e alla sua capacità di mutamento. La teatralizzazione del rito e delle dinamiche sociali che questo atteggiamento comporta ha, da un lato, indotto all'errata convinzione che non esistesse in Africa altro teatro che quello espresso nelle forme rituali e, dall'altro, ha generato, come segnala Soyinka, "un'erosione delle potenzialità sacrali del rito" attraverso la sua spettacolarizzazione (1976, p. 6). Si potrebbe riassumere il tutto come segue: l'estetica teatrale occidentale si è rinnovata abbeverandosi alla fonte del mito, della sacralità, del rito ancora fluente nelle culture esotiche con le quali era entrata in contatto, ma così facendo ha reificato tali culture, chiudendo gli occhi alle loro intrinseche dinamiche di mutamento.<sup>17</sup>

In molti hanno segnalato, ad esempio, il peso che l'estetica delle maschere ha per le arti figurative contemporanee africane.<sup>18</sup> Spesso secondo un pubblico medio, l'arte che arriva da questo continente deve avere una connotazione africana, deve somigliare a ciò che si è abituati a catalogare come africano, altrimenti non ha interesse estetico. Ugualmente il teatro deve essere portatore di un'intrinseca africanità, altrimenti il pubblico occidentale è spinto ad ignorarlo. Spesso, se non ci sono danze, canti, percussioni e maschere, lo spettacolo non è abbastanza africano per un pubblico educato all'esotismo. Come si vedrà negli sviluppi di questa testo, la sfida verso categorizzazioni di questo genere, verso una visione semplificata ed essenzialista delle arti africane, è una delle principali preoccupazioni degli scrittori africani contemporanei, e fra di essi dello stesso Niangouna. Come afferma Kossi Efovi, "l'idea stessa di un teatro africano, se non viene interrogata in permanenza, continuerà ad intrattenere un malessere, frutto dell'amalgama fra la questione, legittima, dell'autenticità di un'opera e quella, sospetta, dell'autenticità culturale" (1993, p. 40).

Ecco dunque il perché dell'importanza di definire con maggior precisione ciò che per teatro s'intende. È utile in primo luogo fare riferimento all'opinione critica di due autori africani, il primo, Wole Soyinka, premio nobel per la letteratura e grande drammaturgo contemporaneo; il secondo, Bakary Traoré, allievo di Bastide e Balandier, autore di uno dei primi saggi interamente dedicati alla nascita, allo sviluppo ed alle funzioni sociali del teatro in Africa (1958).

Soyinka solleva un problema fondamentale: “La vera differenza fra un approccio africano tradizionale al teatro e un approccio europeo – sostiene l'autore nigeriano – non si trova nell'opposizione fra individualismo creativo o creatività collettiva e neppure nel grado di partecipazione del pubblico ad una qualunque performance. La vera differenza può invece essere trovata più precisamente in ciò che definirei come il *western cast of mind*, un'abitudine razionale alla concettualizzazione che determina periodicamente la selezione di alcuni aspetti delle emozioni umane, delle osservazioni fenomeniche, delle intuizioni metafisiche ed anche delle deduzioni scientifiche per isolarle in miti (o “verità”) separate e sostenute da un'abbondante sovrastruttura di terminologie, analogie e metodi analitici” (Soyinka, 1976, p. 37, corsivo mio).<sup>19</sup> Vale a dire, l'individuazione di un fenomeno sociale ed artistico cui si attribuisce il termine di teatro non è altro che il frutto dello sforzo di concettualizzazione implicito alle culture occidentali. Viene da pensare a Nietzsche, secondo cui i concetti “sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile” (1991, p.233). In ogni concetto, di cui le parole sono segno percepibile all'interno di un linguaggio, è implicita una generalizzazione, la cui natura astratta viene facilmente dimenticata, o messa da parte. Il problema qui posto da Soyinka è talmente categorico da richiedere una presa di posizione. Il concetto di teatro, così come lo intendiamo qui e come indica la parola di origine greca che utilizziamo, ha indubbiamente una genesi occidentale, ma il teatro come fenomeno, come manifestazione dell'animo umano e del suo relazionarsi con il mondo, ha una portata universale. Si tratta allora di definirne l'ampiezza semantica attraverso un'osservazione fenomenologica.

Prima di procedere in questa direzione, però, resta da ascoltare

lo spunto critico di Traoré (1958, pp. 17-18). A suo avviso il teatro è sempre esistito in Africa. Ma, a differenza di altri autori che per sostenere questa tesi ne hanno allargato la definizione alle forme rituali, egli parla di teatro nell'accezione definita dalla tradizione occidentale, una performance in cui esista una demarcazione netta fra attori e pubblico. Tale teatro tradizionale africano, costituito dalle rappresentazioni fatte nelle corti imperiali del Sahel, piuttosto che dalle narrazioni delle vicende di caccia o di vita quotidiana la sera intorno al fuoco, è sempre esistito, dunque, ma non è stato riconosciuto dagli etnografi occidentali. L'errore è dunque nello sguardo, che non è stato in grado di cogliere la differenza fra teatro e rito laddove essa era già presente.

Ma allora in cosa risiede questa differenza? Lungo quale linea si può tracciare una definizione? Che il teatro abbia una relazione diretta con il rito è un dato quasi certo e molte delle teorie sulla sua origine lo affermano. Una prima distinzione utile la offre Victor Turner. Egli parla in primo luogo dell'uomo come di *Homo performans*, di animale che si rappresenta e, che rappresentando, si rivela a se stesso (1993, p.158). Se quindi la performatività è un carattere specifico dell'agire umano, va riconosciuto che la performance assume caratteristiche differenti a seconda dei contesti, degli attori in gioco e della lente d'ingrandimento con la quale viene osservata. È possibile, allora, distinguere fra performance "sociali" e performance "culturali" (1993, p. 159). All'interno delle prime si collocano le forme dell'agire rituale (religioso e politico) ed in particolare ciò che Turner definisce come "dramma sociale", ovvero la ritualizzazione drammatizzata dei conflitti che animano un gruppo.<sup>20</sup> All'interno della seconda, invece, si ritrovano le forme drammatiche teatrali ed estetiche.

Fra le due forme esiste una relazione complessa. Per Turner la performance sociale nasce con l'uomo, è una specifica caratteristica del suo essere nel mondo (*homo performans*, si è detto) che può articolarsi secondo livelli differenti, nelle relazioni fra singoli individui, ad esempio, così come nelle relazioni fra gruppi o fra sezioni all'interno di un unico gruppo. La performance culturale è invece un prodotto storico dello sviluppo umano. Seguendo le parole di Turner, "il dramma sociale è la matrice empirica da cui derivano i principali generi di performance culturale, a cominciare dalle procedure rituali e giuridiche di compensazione, per giun-

gere fino alla narrazione orale e scritta” (1986, p. 142). C’è dunque una relazione di discendenza lineare che conduce dal dramma sociale al rito (religioso o giuridico) ed infine al teatro.<sup>21</sup>

Ma se attraverso Turner si chiarisce ciò che distingue il teatro dal “dramma sociale”, restano da indagare gli elementi che differenziano specificamente il fenomeno teatrale da quello rituale. Ci può essere utile in questo la teoria di Friedrich Nietzsche riguardo la nascita della tragedia greca. Secondo questa teoria la nascita della tragedia sarebbe il frutto del raggiunto equilibrio fra due principi, l’apollineo ed il dionisiaco, ovvero la forma ed il movimento, il principio dell’equilibrio e quello dell’ebbrezza, la scultura e la musica: due elementi sull’incontro fra i quali, agli occhi di Nietzsche, si è giocata la grandezza della cultura greca e della sua arte. Il dionisiaco è elemento nel quale ci si smarrisce. Nei culti orgiastici dedicati al dio Bacco, ad esempio, l’individuo perde la coscienza del proprio limite, si percepisce Uno con il Tutto dell’umanità deificata. Rispetto all’ebbrezza dionisiaca della danza e della musica la tragedia acquisisce i propri contorni grazie all’intervento apollineo, capace di introdurre la virtù ordinatrice del *principium individuationis*. Per Schopenhauer (1969, p. 143), cui Nietzsche direttamente si ispira in questo discorso,<sup>22</sup> tempo e spazio sono gli elementi individuanti che, intervenendo attraverso l’azione dell’apollineo, separano l’uomo dall’ebbra unione con il suo dio. La tragedia è dunque frutto di un atto d’individuazione grazie al quale il coro si separa dall’azione, determinando una spaccatura fra coloro che compiono l’atto rituale e coloro che lo osservano.

Questa stessa distinzione è ripresa da Alain Ricard nel suo saggio sull’invenzione del teatro. “Nel rito – sostiene Ricard – non ci sono altro che partecipanti, nessun attore” (1986, p. 21), mentre elemento centrale della definizione del fenomeno teatrale è, secondo lo studioso francese, proprio la presenza dell’attore, la sua opera di rappresentazione consapevole e socialmente riconosciuta (anche in senso professionale).

L’attore di un fenomeno di possessione, per quanto possa fingere per meglio far discendere su di sé lo spirito divino, non recita; egli non rappresenta un’azione, ma piuttosto reagisce a degli stimoli (Ricard, 1986, p. 29), risponde ad un codice di segnali che condivide con gli altri partecipanti al rito e che gli viene proposto

dal ministro di culto. L'attore di teatro, al contrario, è una figura professionale, la sua recitazione è frutto di un lungo esercizio di controllo e maestria sul proprio corpo. L'allargamento della definizione di teatro fino ad accorpate i fenomeni rituali risulta essere un atto di semplificazione piuttosto che un chiarimento. Per quanto, seguendo l'affermazione di Michel Leiris (1988), i riti abbiano degli "aspetti teatrali", è "poeticamente che essi intrattengono una relazione con il teatro, attraverso la loro influenza sulle tecniche di recitazione degli attori – per esempio sulla respirazione – o sulle tecniche di figurazione – per esempio grazie alle maschere" (Ricard; 1986, p. 25).

Come inoltre l'etimologia della parola indica,<sup>23</sup> l'idea di separazione fra l'attore e lo spettatore, fra lo spettacolo ed il suo pubblico è implicita al concetto stesso di teatro. Che poi gran parte dell'avanguardia teatrale occidentale abbia lottato nel novecento per infrangere quello spazio,<sup>24</sup> che con l'affermazione del teatro borghese era divenuto un abisso, è un altro discorso.

È forse, a questo punto, la definizione di Jerzy Grotowski, uno dei più importanti innovatori del teatro occidentale, ad essere la più adeguata. Nel definire il teatro, egli procede a ritroso: "il numero delle definizioni di teatro è praticamente illimitato – dice – per evitare questo circolo vizioso è senza dubbio necessario sottrarre e non aggiungere: bisogna porsi il problema di cosa sia indispensabile" (1970, pp. 40-41). Non è dunque lo spazio scenico a determinare il teatro, non sono i costumi, né la scenografia, e neppure la musica o il testo. "Il teatro è ciò che avviene fra l'attore e lo spettatore. Tutto il resto è supplementare, forse necessario ma supplementare" (*idem*).

Si può rintracciare con maggiore chiarezza, giunti a questo punto, la particolare dinamica cui ho voluto fare riferimento con il titolo di questo capitolo. Si è visto come l'Occidente si è avvicinato alle arti africane seguendo un desiderio di rinnovamento implicito alla propria storia. Se il rito vive in funzione del senso di sacralità che è in grado di trasmettere, il teatro contemporaneo nasce in Occidente dalla presa di coscienza di una sacralità perduta, e dall'esigenza di rifondarla. Compiendo questo percorso lo sguardo occidentale ha definito l'esistenza di un teatro tradizionale africano, ne ha gettato le radici nel rito e da esso si è fatto ispirare.

Dal canto suo il teatro africano tradizionale<sup>25</sup>, se si accetta l'ipotesi di Mloma,<sup>26</sup> è stato trasformato dalla colonizzazione europea, assumendo canoni estetici di matrice occidentale. È grazie all'opera di innovatori come, per quanto riguarda in modo particolare il contesto congolese, Sony Labou Tansi e Tchicaya U Tam'Si,<sup>27</sup> che esso ha ritrovato modalità espressive più autonome ed incisive. Il processo di maturazione cui queste innovazioni l'hanno portato ha condotto ad una nuova interessante convergenza. Basti, ad esempio, giustapporre le riflessioni di Grotowski (1970, pp. 40-41) o di Brook (1998, p. 1 e 1994, p. 21) sulla necessità di ricondurre il teatro alle sue componenti essenziali, con il racconto che Dieudonné Niangouna fa, nell'intervista riportata precedentemente, del far teatro in un contesto sociale appena uscito dalla guerra civile. Un teatro dell'urgenza, che si fonda sulla relazione attore-spettatore e non ha bisogno d'altro per esprimersi. Un teatro segnato dall'esperienza urbana ma in stretto contatto, come meglio si vedrà nelle analisi che proporrò più avanti dei testi e delle messe in scena operate da Niangouna, con la cultura popolare e con i riti tradizionali. Un teatro d'impegno politico e sociale, un teatro di "resistenza", mirato alla riedificazione del tessuto sociale lacerato dall'esperienza drammatica della violenza.

Si può allora dire che è nello spazio di un teatro "postdrammatico", per riprendere l'espressione usata da Koulsy Lamko in un suo recente articolo sullo statuto del teatro contemporaneo in Africa (2006, p. 13), che avviene la convergenza fra teatro africano e teatro occidentale in epoca contemporanea.<sup>28</sup> Una convergenza nella quale si sentono gli echi dell'opera di grandi drammaturghi contemporanei di ogni angolo del mondo, da Brecht (1974), a Boal (1996), ai già citati Brook, Grotowski, Labou Tansi.

Una nota a questo discorso può offrirla ancora una volta Amselle. In verità, più che condurre il discorso ad una conclusione, la sua riflessione pone interrogativi sufficienti all'apertura di un nuovo percorso critico. Ragionando sulle motivazioni dell'attuale riavvicinamento dell'attenzione occidentale alla scena artistica africana, egli denuncia l'esistenza di un nuovo esotismo. Se un tempo il fascino esotico che l'Africa esercitava sugli artisti occidentali, risiedeva, come abbiamo visto poc'anzi, nell'aura sacrale ancora potente delle sue espressioni artistiche e culturali,

oggi è la complessità della dimensione urbana africana ad attrarre, proprio in ragione della sua urgenza, immediatezza, della sua rabbiosa ed al tempo stesso remissiva relazione con l'esistenza. La dimensione urbana in Africa è sintesi di quei valori, estremamente contraddittori, di cui è espressione l'arte contemporanea occidentale nonché la sua trasposizione riflessiva ed intellettuale espressa dal postmodernismo. Non c'è forse il rischio, allora, ancora una volta, di reificare uno dei fuggevoli aspetti della realtà contemporanea del continente per farne elemento dialettico di confronto con l'universo culturale euroamericano?

“È nello spazio semantico della rovina (*friche*) urbana – dice Amselle – che si manifesta con particolare vigore l'idea secondo la quale lo stato d'abbandono, di squallore, di devastazione, di smantellamento sono la condizione stessa del ringiovanire, del rinascere, del rinnovarsi. Ed è forse in quest'istante fugace, istante che introduce fra l'altro l'irruzione della società della conservazione, che si svela nel modo più netto il significato profondo dell'arte contemporanea come arte post-industriale, postmoderna” (2005, p.13). L'Occidente musealizzato,<sup>29</sup> si direbbe, va ancora una volta, come all'epoca del surrealismo, alla ricerca di una fuggevolezza dionisiaca, di un tempo libero e mutevole. Ed è “nel riciclaggio dell'altro, messo a distanza, *nella congiunzione del popolare, dell'industriale e del selvaggio*” che esso riesce infine a trovare l'ispirazione da cui “fermenta l'arte contemporanea” (Amselle, 2005, p. 14, corsivo mio). L'esperienza urbana africana offre tutto questo in una sintesi di violenza, creatività, capacità di sopravvivenza, ibridità culturale, giustapposizione di tradizione e modernità, ed è forse per questo motivo che essa viene guardata con sempre maggior interesse da artisti ed intellettuali contemporanei.

Il gioco di specchi, dunque, sembra continuare. L'Occidente si specchia nell'Africa che ha costruito<sup>30</sup> e l'Africa si trasforma sognando un Occidente che non esiste. “Mentre oggi abbiamo l'impressione di sapere quasi tutto ciò che gli Stati, le società e le economie africane *non sono* – sottolinea Achille Mbembe – ancora non sappiamo assolutamente nulla *su ciò che esse sono davvero*” (2005, p.18, corsivo dell'autore). C'è forse da chiedersi se, e nel caso come, questo circolo di malintesi potrà un giorno avere fine. Il teatro, regno per natura eletto alla finzione ed al masche-

ramento, può forse divenire in virtù dei paradossi di cui si nutre la conoscenza umana, luogo di chiarezza. Può essere divertente pensare, nell'introdursi lungo questo cammino di ricerca, che la sovrapposizione di innumerevoli maschere possa condurre, alla fine, allo svelamento dei tratti di un volto ancora sconosciuto.

### III. QUALCHE CENNO SULLA STORIA DEL TEATRO CONGOLESE

Per tracciare un profilo storico del fenomeno teatrale in Africa, come altrove, è necessario fissare dei confini precisi, identificare un'area geografica limitata ed indicarne le caratteristiche specifiche. La mia attenzione si è concentrata, per questa ricerca, sulla Repubblica del Congo, ex colonia francese, abitata da una popolazione non superiore ai tre milioni di abitanti, all'interno della quale è possibile distinguere all'incirca 200 etnie<sup>31</sup> differenti.

Il teatro in stile occidentale vi è giunto, come un po' dappertutto nell'Africa subsahariana, attraverso la colonizzazione. Tuttavia esistevano diverse forme di teatro tradizionale, le cui tracce sono ormai difficili da individuare e la cui memoria spesso si confonde, nelle testimonianze della maggior parte delle persone, con le più recenti rielaborazioni dovute alle ricerche di qualche studioso. Senza dover compiere un grande sforzo si può immaginare che ognuna delle 200 etnie presenti sul territorio avesse prodotto forme teatrali proprie, più o meno legate ad istituzioni religiose e a pratiche rituali tradizionali, ma distinguibili da esse in base ai criteri che già ho segnalato nel capitolo precedente.

Fra le varie testimonianze relative a queste forme di teatro pre-coloniali, due risultano particolarmente interessanti, poiché espresse da due delle più influenti figure della storia del teatro congolese, Sony Labou Tansi e Matondo Kubu Turé, e quindi citate oggi in modo quasi automatico da tutti gli artisti cui mi è capitato di porre questo quesito. Entrambi fanno riferimento alla tradizione kongo, ovvero ad una tradizione che risulta essere per certi versi l'antenata principale della maggior parte delle etnie presenti oggi sul territorio congolese, ed in particolare di quelle linguisticamente più influenti.

Sony Labou Tansi (1996) parla di cinque forme di "teatro essenziale", l'insulto pubblico o teatro dei re, il *Kingizila*, il *Lemba*, lo *Yala-yala* o teatro dei gemelli ed, infine, lo *Nkoloba* o teatro dei piccoli danzatori di legno (marionette). Si tratta di pratiche rituali aventi una specifica funzione sociale all'interno delle quali era prevista una messa in scena di natura teatrale. Nel primo caso, in occasione dell'elezione di un nuovo re si riunivano a palazzo reale

(*lumbu*) i principi, gli ambasciatori ed i funzionari del regno favorevoli e quelli contrari all'elezione del nuovo re per scambiarsi una serie di insulti e placare così le potenziali rivalità dovute all'instaurazione del nuovo ordine. Nel *Kingizila*, invece, il protagonista principale era un individuo malato, nella maggior parte dei casi un malato di mente, a cui veniva dato un ruolo in relazione al quale tutto il villaggio recitava fino a che il malato, attraverso questa pratica mimetica, non raggiungesse un nuovo equilibrio psichico. E ancora, nel *Lemba* il protagonista designato era colui che aveva di recente guadagnato una grossa fortuna e che per evitare il rischio dell'esclusione sociale era tenuto ad organizzare un grandioso spettacolo, con annesso banchetto, in cui si inscenava la sua morte e la sua rinascita. La *Yala-yala* veniva organizzato per celebrare la nascita di una coppia di gemelli e prevedeva un'improvvisazione collettiva in cui i genitori ed i parenti, accompagnati nella narrazione dal pubblico, raccontavano le peripezie affrontate per raggiungere i gemelli nel paese dei bambini e portarli alla luce. Infine, lo *Nkoloba* prendeva le sue origini dai fantocci di legno che i contadini costruivano come spaventapasseri nei campi. La trasposizione di queste marionette su una scena pubblica, detta campo, veniva usata per rappresentare, la sera, spesso intorno al fuoco, scene di vita agreste.

Matondo Kubu Turé (1988) parla più semplicemente di un luogo, lo *Mbongui*, ovvero la piazza centrale del villaggio, nel quale si svolgevano differenti performance teatrali e rituali. Luogo di riunione per eccellenza, lo *mbongui* ha ceduto il suo nome a tutta una categoria di arti della parola al confine fra il rito ed il teatro, ed ancora oggi questo termine viene utilizzato da alcuni artisti per indicare il luogo, nonché l'evento, che viene animato dall'incontro di giovani ed anziani cantastorie.<sup>32</sup>

Queste forme di teatro hanno influenzato ed influenzano oggi gli artisti congolese, come sottolinea Sony Labou Tansi, soprattutto in ciò che riguarda "il ruolo del corpo sulla scena, lo spazio concesso alla musica e l'implicazione del pubblico nello svolgimento dello spettacolo" (1996, p. 355). Tuttavia il loro ruolo è stato ampiamente ridimensionato dall'introduzione del sistema educativo coloniale. È infatti attraverso le scuole che il teatro occidentale è penetrato in Africa,<sup>33</sup> ed in particolare nei territori coloniali francesi.<sup>34</sup> Come sottolinea Nicolas Bissi, cofondatore

del *Rocado Zulu Théâtre* insieme a Sony Labou Tansi e ancora oggi figura importante del panorama teatrale congolese, “non è stupefacente notare che la prima compagnia di teatro a Brazzaville è stata una compagnia formata da insegnanti”.<sup>35</sup> È grazie all’attività dei membri di questa avanguardia che il teatro ebbe in Congo un riconoscimento ufficiale da parte del governo ed è attraverso la loro attività di insegnamento che molti degli artisti della generazione successiva hanno potuto formarsi.

Bisogna riconoscere inoltre, come fa Bissi nell’intervista citata, che all’epoca del monopartitismo comunista il governo congolese, probabilmente in virtù della propria retorica nazionalista, aveva uno sguardo sulle politiche culturali molto più attento di quello odierno. Si deve probabilmente anche a questo la grande abbondanza di talenti che il Congo Brazzaville ha prodotto nel campo della letteratura e delle arti figurative fra gli anni sessanta e gli anni ottanta.<sup>36</sup> Ad ogni modo è grazie a questa sensibilità verso il mondo della cultura che questi anni hanno determinato la maturazione del teatro congolese.

Risale ai primi anni settanta la creazione del *Théâtre National Congolais* (TNC), che riuniva in sé l’esperienza delle due compagnie nazionali uscite dal primo decennio di indipendenza, la ASTHECO (*Association du Théâtre Congolais*) e la TUC (*Théâtre d’Union Congolaise*). Ed è dello stesso periodo la fondazione del CFRAD (*Centre de Formation et de Recherche d’Art Dramatique*), luogo deputato alla formazione degli attori del teatro nazionale, che oggi vive un momento di grande trascuratezza.

Tornando allo sviluppo storico del teatro congolese, è interessante notare come il campo apertosi con la formazione del teatro nazionale nei primi anni settanta fu seguito a breve da una serie di iniziative private che determinarono la vera fioritura dell’arte drammatica. A cavallo fra la fine degli anni settanta e l’inizio degli anni ottanta nacquero tre compagnie indipendenti, capaci di segnare una profonda innovazione a livello stilistico, la cui eredità, nel bene e nel male, risulta ancora oggi determinante nella distribuzione degli equilibri fra gli artisti della scena congolese. Il *Rocado Zulu Théâtre* diretto da Sony Labou Tansi e Nicolas Bissi nacque, per primo, nel marzo del 1979, e debuttò con il suo spettacolo esattamente un anno dopo. Sempre nel 1980 videro la luce anche la compagnia *Ngunga* diretta da Matondo Kubu Turé e la

compagnia *Théâtre de l'éclair* diretta da Emmanuel Dongala, divenuto poi uno dei più conosciuti romanzieri congolese a livello internazionale.

Il *Rocado* a partire dal 1984, grazie soprattutto alla fama internazionale che Sony Labou Tansi aveva raggiunto, ricevette il sostegno incondizionato del CCF (*Centre Culturel Français*) di Brazzaville, diretto all'epoca da Bernard Banos-Robles, che gli permise di effettuare una fitta serie di tournées europee. Inoltre, nello stesso periodo, venne ottenuta la sponsorizzazione di due grandi compagnie europee (Elf e Agip), che a quell'epoca, in pieno boom petrolifero, probabilmente con l'obiettivo di guadagnarsi il favore della popolazione, mostravano un grande interesse verso le iniziative locali e si impegnavano non di rado in attività di cooperazione.

Il grande supporto che Sony e la sua compagnia ottennero a livello internazionale destò alcune invidie, nonché, in alcuni casi, una certa diffidenza. Un giornale pubblicato a Cotonou (Benin), commentava così, all'epoca, il successo dell'autore congolese: "Possiamo dire che la reputazione di questo scrittore, le opere del quale sono in verità ancora conosciute molto poco dal pubblico africano, è una pura creazione dei media francesi nella quale è possibile vedere una campagna commerciale rivestita da un'iniziativa ideologica".<sup>37</sup>

In verità, la polemica riguardo il rapporto di Sony con la francofonia è complessa ed articolata. Non essendo questa la sede adeguata per presentarla in modo esteso rimando al testo di Jean-Michel Devésá (1996) sulla vita e l'opera dell'autore nonché, per una panoramica più generale sulle ambiguità delle politiche culturali e delle istituzioni francofone, al settimo capitolo di questo testo. Basti qui sottolineare, come fa Devésá, che Labou Tansi preferì sottostare a qualche compromesso pur di avere i mezzi per esprimere pubblicamente la sua arte. E visti i risultati ottenuti non penso gli se ne possa fare una colpa.

Alcuni sostengono che la scelta dei finanziatori stranieri, oltre che per il valore dell'opera del suo direttore, si concentrò sul *Rocado* perché esso aveva una struttura organizzativa ben definita e ruotava intorno ad una singola personalità. Non era questo il caso dello *Ngunga*, ad esempio, il quale all'epoca aveva come regola interna la firma collettiva di tutte le creazioni. Seppure la

figura di Matondo Kubu Turé, oggi professore di sociologia all'Università "Marien Nguabi" di Brazzaville, risaltava fra le altre, la percezione dall'esterno era quella di un gruppo in cui i ruoli non erano ben definiti e che dunque poteva destare qualche dubbio agli occhi di un finanziatore straniero.

Ad ogni modo seguendo il percorso che Nicolas Bissi traccia nell'intervista citata in precedenza, gli anni ottanta furono indubbiamente il decennio d'oro del teatro congolese. Gli spettacoli prodotti erano di alta qualità, lo stile proposto era innovativo e ricco di sperimentazione, così come i testi messi in scena. In questo periodo consolidarono la loro formazione alcuni dei principali attori, registi e tecnici della storia del teatro congolese, che ancora oggi lo animano e che negli anni sono stati in grado di trasmettere le loro conoscenze alle nuove generazioni. Personalità come quella di Massengo Ma Mbongolo e Paul Milongo, figure di riferimento nella formazione artistica di Dieudonné Niangouna, o ancora come Nicolas Bissi e Victor Mbila-Mpassi Lamy<sup>38</sup> che oggi lavorano al CCF di Brazzaville, hanno assicurato un segno di continuità forte alla produzione artistica della capitale.

Gli anni novanta, con la fine del monopartitismo e le tre guerre civili hanno segnato un momento difficile per gli artisti congolese. Se in termini di principio la fine del regime di stampo marxista-leninista avrebbe potuto indicare l'avvento di una nuova libertà d'espressione, la realtà dimostrò tutt'altre conseguenze. Lo stato cominciò a disinteressarsi in modo quasi totale alle iniziative artistiche locali, le sperequazioni economiche crebbero determinando un inasprimento delle tensioni politiche ed, in un secondo momento, il conflitto. Se la prima guerra civile, nel 1993, fu di intensità moderata, le due successive, come si vedrà meglio nei capitoli conclusivi di questo testo, furono laceranti. Il paese crollò in una grave crisi economica e politica dalla quale uscì tornando ad una specie di monopartitismo mascherato da democrazia, privo questa volta di una facciata ideologica, e sempre guidato dagli stessi personaggi politici.<sup>39</sup>

La situazione del teatro congolese contemporaneo è quindi in gran parte legata ai disastri avvenuti negli anni novanta. La mancanza di investimenti locali obbliga gli artisti a rivolgere il proprio sguardo verso l'esterno, alla ricerca dei finanziamenti che arrivano dalla Francia e, più sporadicamente, dal Belgio e da altre

nazioni. L'affluenza del pubblico, come segnala ad esempio Abdon Fortuné Koumbha<sup>40</sup> nell'intervista riportata nella seconda parte di questo volume, si è ridotta, a causa delle difficoltà economiche, dei problemi legati agli spazi artistici nonché a causa dell'insicurezza notturna per le strade della città (problema oggi quasi risolto). Come fa l'attuale direttore del *Centre Culturel Français*, Yves Olivier, è necessario sottolineare che "l'assenza dello stato dall'iniziativa culturale costituisce un grave problema. È paradossale che la vita culturale di un paese ruoti intorno alle attività di un centro culturale straniero. Nessuna situazione di monopolio è favorevole ad uno sviluppo libero della cultura. Quando un artista per produrre uno spettacolo è obbligato a riferirsi ad un'istituzione straniera ciò può creare un circuito perverso, del quale risentono non soltanto gli artisti, ma probabilmente soprattutto il pubblico."<sup>41</sup> È, infatti, vero che in certi casi si assiste a spettacoli creati nell'intenzione di piacere a qualche possibile agente straniero e non orientati, come sarebbe più naturale aspettarsi, verso l'attenzione del pubblico locale. Si tratta di un problema che interessa un po' tutto il teatro prodotto in questo continente e complesse sono le sue cause, ma, a mio avviso, non si deve fare l'errore di generalizzarlo a tutta la produzione teatrale. Come ripeterò a breve attraverso le parole di Bissi, il pubblico congolese è un pubblico molto sensibile alle arti della parola e della performance, e molti registi ed attori congolese, consci di questo, sono capaci di stabilire una relazione forte e diretta con il pubblico, che spesso gli si affeziona e li segue con grande passione.<sup>42</sup>

Le difficoltà attuali hanno determinato, ad ogni modo, anche delle interessanti trasformazioni. Come sottolinea Nicolas Bissi, ad esempio, è cambiato il modo in cui gli artisti si organizzano per lavorare insieme. Non esistono più, come ai tempi del monopartitismo, le grandi compagnie nazionali. Esistono invece delle compagnie fittizie, in certi casi delle vere e proprie "etichette", che trasformano il loro organico, la loro struttura organizzativa, nonché le proprie modalità di lavoro in base allo spettacolo che devono montare. La compagnia diretta da Dieudonné Niangouna, *Les bruits de la rue*, e quella diretta da Julien Bissila, *Nguiiri Nguiiri*, ne sono un esempio. Esse condividono infatti un certo numero di attori, che si prestano all'una od all'altra compagnia in base alle

possibilità di lavoro. Ciò determina per gli attori la possibilità di lavorare di più, anche se a volte ciò va a discapito dell'esercizio e quindi della preparazione. Bissi, ad esempio, così come Yves Olivier,<sup>43</sup> denuncia le carenze tecniche che a volte gli attori contemporanei presentano, dovute spesso all'assenza di un percorso formativo serio e prolungato nel tempo.

Altra importante novità in atto, interessante soprattutto per ciò che riguarda il coinvolgimento del pubblico, è il fiorire di iniziative private che puntano alla costruzione di spazi artistici indipendenti. Bissi sottolinea come la popolazione di Brazzaville sia, in generale, molto sensibile agli spettacoli, a qualunque genere essi appartengano: "È sufficiente – dice – che qualcuno si presenti in un quartiere per suonare o fare uno spettacolo: all'inizio non c'è nessuno, dieci minuti dopo c'è una folla, che è capace di restare ad assistere per ore ed ore, anche a qualcosa di improvvisato."<sup>44</sup> Il pubblico, quindi, c'è, ma non riesce ad incontrarsi con il teatro, sostiene Bissi, perché spesso percepisce i luoghi in cui esso viene presentato abitualmente (CCF o sale nazionali come quella del CFRAD o del *Cercle Culturel Sony Labou Tansi*) come troppo elitari. "A partire dal momento in cui siamo caduti nella trappola del teatro inteso come rappresentazione, del teatro definito come un arte che ha luogo in un tempo ed in uno spazio definiti, ci siamo fatti intrappolare dalle regole, che definiscono, ad esempio, come deve comportarsi il pubblico, dove deve posizionarsi etc etc. Credo che qui in Congo esista un pubblico che attende il suo spettacolo e dei giovani attori, scrittori e registi che hanno voglia di esprimersi, ma mancano i luoghi d'incontro adatti..."<sup>45</sup>

È partendo da questa constatazione che alcuni giovani artisti, già affermati sulla scena internazionale, come Abdon Fortuné Kumbha, Fine Poaty<sup>46</sup> o il gruppo musicale *Langu'i*,<sup>47</sup> hanno deciso di creare degli spazi artistici autonomi, situati nei quartieri popolari e molto più inseriti nella vita di quartiere rispetto alle sale tradizionalmente utilizzate. Sono nati, così, l'*Espace Tiné*, l'*Espace Marico* (Marionettes du Congo) e l'*Espace Baning'Art* nei quali si organizzano periodicamente spettacoli ed atelier di formazione e nei quali lo stesso festival *Mantsina sur scène*, nell'obiettivo di decentralizzare gli spettacoli ed avvicinarsi ad un pubblico più popolare, ha presentato parte del proprio programma.

#### IV. L'OPERA DI DIEUDONNÉ NIANGOUNA<sup>48</sup>

“Ceci est un duel  
Non, une résistance  
Non, une décision.  
Plutôt non, une peur crachée.  
En réalité... y'a pas de réalité ou vraiment trop de  
réalité.  
Ceci est un duel, entre celui qui regarde et celui  
qu'on regarde.  
Ceci est donc un regard croisé”<sup>49</sup>

Ho conosciuto Dieudonné Niangouna per caso. Nei primi mesi del 2005 stavo svolgendo un tirocinio presso l'associazione *CRT Scenamadre* per l'organizzazione della quarta edizione del *Festa d'Africa Festival*, un festival internazionale dedicato alle arti contemporanee dell'Africa subsahariana che si tiene a Roma, nel mese di giugno. La direttrice artistica del festival, Daniela Giordano, mi aveva dato il compito di preparare i sottotitoli per uno spettacolo che sarebbe stato presentato in francese. Si trattava di *Attitude clando* di Dieudonné Niangouna.

Così, cominciai a lavorare sui suoi testi. Dapprima su *Attitude clando*, ed in seguito su *Patati patatrà et des tralalàs ou les chiens ecrasés* e su *Carré blanc*.<sup>50</sup> Durante il festival lo conobbi e, in vista della pubblicazione in italiano dei suoi testi, discutemmo a lungo di quelli che potevano essere i problemi di traduzione del suo complesso stile linguistico. Mi resi conto della ricchezza della sua esperienza, di come essa si trasferiva nell'opera artistica, nascondendosi nelle pieghe di una scrittura vivace, ritmica, a volte complessa ed impenetrabile. Rimasi colpito dai suoi racconti, dalle sue scelte, artistiche e politiche, dal suo modo di vedere l'arte e la vita. Così mi interessai più da vicino alla sua esperienza, fino al punto di progettare questa ricerca.

Come lui stesso racconta nell'intervista riportata nel primo capitolo, Dieudonné Niangouna, classe 1976, è cresciuto a Brazzaville ed ha cominciato a scrivere dalla giovinezza, forse influenzato dalla figura paterna. Augustin Michel Niangouna,<sup>51</sup> infatti, era una figura di spicco della vita intellettuale congolese degli anni del monopartitismo. Professore di grammatica francese

all'Università "Marien Nguabi" di Brazzaville, padre di ventidue figli, era stato più volte corteggiato dal potere, ma essendone rimasto sempre lontano, aveva finito per essere guardato dalle autorità con un certo sospetto. La sua casa di Ouenzé, nella parte nord della città, fu circondata dall'esercito durante la prima guerra civile, nel 1993, e la famiglia Niangouna fu obbligata a trasferirsi nella parte sud della città, a Mpissa, quartiere nel quale Niangouna abita ancora oggi.

Dieudonné formò la sua cultura classica nella biblioteca paterna, all'interno della quale, come lui stesso racconta, veniva speso chiuso per punizione. In essa, visto l'amore paterno per la cultura e la lingua francese, gli autori africani erano quasi completamente assenti. Un solo libro congolese, una raccolta di fiabe africane curata da Tchicaya U Tam'Si, spiccava fra i Racine, i Balzac ed i Molière. Cominciò la sua formazione teatrale con Massengo Ma Mbongolo<sup>52</sup> nella compagnia teatrale *Kongo dia ntotela*, poi con Paul Milongo, ex membro del *Rocado Zulu Théâtre*, nella compagnia del *Théâtre d'art africain* e, infine, con Bernard Sallé nella compagnia *Rideau de liane*. Al tempo stesso frequentò l'Accademia delle Belle Arti di Brazzaville, acquisendo una cultura pittorica che in seguito sarà di grande importanza nel suo lavoro di regia teatrale.

La sua opera più matura è stata influenzata profondamente da una serie di autori, africani e non, letti in gran parte durante l'adolescenza ed in seguito approfonditi e setacciati attraverso la pratica stessa del teatro. Sony Labou Tansi in particolare, risulta essere l'artista che più lo ha influenzato, e non solo a livello artistico. Come Sony, Dieudonné ha deciso di restare a Brazzaville e di combattere, attraverso il teatro, una lotta politica quotidiana. Ancora, come Sony, Dieudonné ha fatto del linguaggio un campo di battaglia, delle sue parole attrezzi per poter scardinare le retoriche più comuni e proporre sulla vita uno sguardo imprevedibile. Nell'opera di Niangouna, come in quella di Sony, si può allora dire che "impegno estetico ed impegno politico sono inestricabilmente legati, riuniti come elementi mutualmente costitutivi di un progetto socioculturale" (Thomas, 2004, p. 144).

Dieudonné Niangouna non ama le definizioni, e soprattutto quelle che la critica francofona propone e, quando si tratta di artisti africani, spesso impone. Ed è dunque inutile provare ad inseri-

re la sua opera in un canone prestabilito, come ad esempio quello proposto da Waberi (1998).<sup>53</sup> Se si può parlare per lui di appartenenza ad una qualche generazione di scrittori, direi che è il caso di parlare della “generazione di coloro che sono privi di generazioni”,<sup>54</sup> ovvero di coloro che hanno ormai superato il problema di una definizione specifica dell’identità di una o più letterature africane, e che, semplicemente, non definiscono sé stessi altro che come scrittori. Con Dieudonné Niangouna molte delle problematiche che hanno alimentato il dibattito critico degli ultimi anni, come quelle riguardo il “ruolo dell’artista africano rispetto alla propria società”, “l’impegno politico nel teatro” o il “problema del rapporto fra lingua del colonizzatore e lingue africane”,<sup>55</sup> vanno superate. Egli non vede di buon occhio questo genere di questioni,<sup>56</sup> non certo per il fatto che non siano, in senso assoluto, pertinenti, ma perché nascondono in sé una volontà classificatoria tesa ad omologare ed incasellare in definizioni preconfezionate opere artistiche che hanno nella loro stessa natura un profondo richiamo alla libertà. “Per me – dice in un’intervista alla rivista *Africultures*<sup>57</sup> – l’arte è lo sguardo di qualcuno verso qualcosa (*une vision d’une personne par rapport à*). [...] Il mio sguardo non sarà mai quello di un altro regista o scrittore, neanche se si trattasse di un africano [...] Chi può mai dire se tutti sono d’accordo con te? In Africa ci sono quattro mila civiltà differenti, ognuna a suo modo incredibile ed incomprensibile per quella che si ritrova al suo fianco... Anche il mio vicino di casa molto probabilmente non si trova d’accordo con me su una serie di cose... per quale motivo allora dire *noi*? Io dico: io rispetto a (*je par rapport à*)”.

È allora necessario accostarsi ai suoi testi, così come ai suoi spettacoli, innanzitutto con la disponibilità all’ascolto di uno spettatore che entra nel silenzio e nell’oscurità di una sala di teatro. Ed attraverso la dimensione estetica farsi condurre alla dimensione politica dell’opera. Nelle intenzioni artistiche di Niangouna echeggiano le parole di Césaire, “... ma bouche sera la bouche des malheurs qui n’ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s’affaissent au cachot du désespoir...” (2004, p. 53), ma questa volontà di trasfigurazione va oltre la semplice denuncia. L’opera d’arte è per Niangouna “un attrezzo di passaggio per poter entrare nella testa della gente”,<sup>58</sup> per poter veicolare non solo

un messaggio, ma spesso uno stato d'animo, una consapevolezza. Ciò avviene, ad esempio, come si vedrà meglio nell'ultimo capitolo di questa prima parte, con *Patati patatrà et des tralalà*, per ciò che riguarda l'esperienza della guerra civile, che viene attraverso il testo scompaginata sotto gli occhi dello spettatore in tutta la sua violenza, ma anche nella sua più imprevedibile umanità.

Il linguaggio è, dunque, strumento per stabilire un contatto con l'altro ed è al tempo stesso atto di vita necessario, luogo all'interno del quale la vita stessa si svolge. "L'acte d'écrire / devient prétexte de respirer", scrive Sony Labou Tansi in una delle sue poesie più amate da Niangouna.<sup>59</sup> Fra vita e scrittura si instaura un rapporto intenso che si riflette nella struttura dei testi, nel loro stile così come nel loro contenuto. Ne è un esempio l'importanza che molti dei personaggi di Niangouna confidano all'atto del nominare, del dare un nome alle cose. Nome che è parola proferita, ma soprattutto parola scritta, incisa nel tempo. Nome che è identità, definizione, "permesso di esistere".<sup>60</sup> Esso rivela uno sguardo che viene dall'esterno e testimonia l'esistenza in una rete di relazioni dalla quale si è protetti, ma che, al tempo stesso, può costituire una prigionia.

*Attitude clando* è forse il testo che sviluppa in modo più approfondito questa tematica. "Atteggiamento clandestino" non si riferisce, come il titolo potrebbe far credere, alla condizione degli immigrati clandestini in Occidente, ma vuole piuttosto esprimere uno stato mentale di clandestinità rispetto all'esistenza.<sup>61</sup> In un lungo monologo il protagonista racconta la sua storia, una storia di esclusione forzata ma al tempo stesso voluta, di fuga e di ricerca. Fugge dai suoi carcerieri, che identifica, però, come dottori, confondendo in modo significativo salute fisica (e mentale) ed integrazione sociale; fugge dalla paranoica convinzione che il "sistema" voglia a tutti i costi incasellarlo, decifrarlo, schedarlo, riportarlo all'ordine.

"Parce que je vais me dénoncer que suis pas un type réglé. Ils vont être content, ils vont me marquer, après je les échapperai, où je ne sais pas... Mais ce n'est pas pour la première fois que je vais les échapper, mais jamais ils n'ont su, parce qu'ils croient aux papiers et à la lettre, et quand on change les papiers et les lettres le verdict change, on se gourde à croire que le crime n'est plus le même; mais là, ils ont compris, ou qu'ils croient comprendre, là donc, avec leurs nouvelles méthodes, ils vont changer de méthodes.

Ils ont pris des gens comme moi, ils ont mis des gens comme moi dans le système afin qu'ils puissent localiser des gens comme moi et les dénoncer...  
*Mais moi suis pas toujours un type comme moi*<sup>62</sup>

Ed al tempo stesso ambisce ad un riconoscimento, un segno di vicinanza umana che lo liberi dalla sua profonda solitudine esistenziale.

“Moi je n'existe pas; neufs mois sur douze suis dans votre baraque et personne ne se soucie de me demander comment se porte mon tibia et mon oeil de pirate; personne ne m'attrape par les reins pour esquisser avec moi une petite rumba bien gentille qui ne fait pas de mal aux vertiges; personne ne m'a demandé mon nom jusqu'alors, et pourtant je continue à vous appeler docteurs, tous, parce que vous portez des blouses blanches et des verres ronds sur les paupières, et que vous savez caresser les lions pour attaquer les agneaux; personne ne me regarde, que je montre ma langue ou me gratte les manières [...] Pas marrant! Des docteurs qui sont nés dans le culte de fabriquer des noms spéciaux aux médicaments jusqu'à en tomber sur la poésie des maladies se sont vus échouer à l'examen de m'établir un nom...”<sup>63</sup>

Si potrebbe vedere nel comportamento del personaggio un'espressione di quell'“intrico di assenze” che caratterizza, agli occhi di Achille Mbembe,<sup>64</sup> il presente africano.<sup>65</sup> È in questo presente dilatato, fitto di contraddizioni, dovute forse alla posizione di isolamento in cui l'individuo si trova nel contesto contemporaneo, che molti dei personaggi di Niangouna si muovono. Desiderio di possedere un'identità precisa, da un lato, “donnez-moi un putain de nom, merde!”<sup>66</sup> grida uno dei personaggi di *Intérieur-extérieur*, e dall'altro, rifiuto di qualsiasi etichetta

“Je refuse que tu prennes ma bouille pour la bouille que tu veux me donner. Je suis moi oui ou quoi? Le moi de moi que je suis dit non à ton portrait. Dit qu'on ne peut pas décider sur sa figure, son image, sa personne, sa honte, ses odeurs primaires, sa soif de bouger et ses rotations de baiser. Qui connaît mieux la saveur de ma salive que ma langue rose? qui diras plus à mon pancréas la couleur de sa bile? Réponds-moi, cousin! Au lieu de coller des étiquettes sur des gueules en face. Qui donc?”<sup>67</sup>

“Ceci est un duel – dice Niangouna, nella premessa a *Balle à terre*<sup>68</sup> – un duel entre celui qui regarde et celui qu'on regarde”. È questa probabilmente la situazione dell'abitante della postcolonia,<sup>69</sup> una situazione di conflitto incentrata sull'immaginario, sul come ci si guarda reciprocamente e come reciprocamente ci si

rappresenta. Una situazione, quella di questi personaggi, caratterizzata da una specie di schizofrenia identitaria che Niangouna trasferisce in modo pieno sul linguaggio. È vero, infatti, che la questione dell'identità, che si parli di identità individuale, nazionale, piuttosto che "etnica", è innanzitutto una questione di nomi. Nomi che si danno e che si ricevono, nomi che definiscono, creano, in un certo senso uccidono. Come sottolinea Kamb'Ikouna, poeta congolese molto caro a Niangouna, "nommer c'est commettre un meurtre quelque part".<sup>70</sup> L'atto di nominazione è un atto dall'alto valore simbolico, attraverso il quale l'uomo si appropria del mondo, lo genera, ed al tempo stesso lo iscrive nello spazio e nel tempo determinando il suo ingresso nella storia. "Quando si nomina qualcosa lo si fa per ucciderla – sottolinea Niangouna – Ovvero nel momento in cui si nomina l'esistenza di qualcosa la si condanna a morire. Non esiste una vita senza una morte. [...] Nominare significa scrivere un destino di morte. Nominando si fissa una cosa in un tempo ed in uno spazio precisi. [...] Fin quando una cosa è priva di nome, nessuno si preoccuperà di sapere se è viva o se è morta, perché nessuno l'ha nominata, nessuno l'ha calcolata né classificata".<sup>71</sup>

"Les mots / sont / fatigués / Les mots / ont / sommeil / Les mots / ont déserté/ le ventre du langage – scrive Sony Labou Tansi – Mais / j'avance / puisque / j'ai provoqué / la / matière / en / duel".<sup>72</sup> Le parole, stanche forse per l'eccesso di significati di cui vengono caricate, disertano il linguaggio, che si è fatto contenitore vuoto, strumento manipolato ai fini di discorsi politicamente e culturalmente sospetti. Ma il poeta, Sony Labou Tansi così come Niangouna che a lui si ispira, decide di continuare la sua opera, di non ritirarsi dal duello nel quale si è ingaggiato all'interno del linguaggio, da cui è abitato e di cui è l'abitante privilegiato. "Moi / j'habite / les algues du langage"<sup>50</sup> continua Sony Labou Tansi, "je construis / un / grand / NON / à / la / fin – / je construis / des / barrages / de NON / à / la / mort – / Ne vous étonnez pas / si / ma révolte / est / multiple – / Je / dépasse la vie".<sup>73</sup> Il linguaggio, il modo in cui esso viene vissuto, modellato, rigenerato, diviene espressione di rivolta, una rivolta che non ha nulla di astratto, se è vero, come si è già accennato, che le più grandi battaglie del mondo contemporaneo si combattono sul piano dell'immaginario.<sup>74</sup> Una rivolta che non si esprime attraverso il linguaggio, ma

che ne è, piuttosto, parte costituente. Benjamin scrive: “poiché l’essenza spirituale dell’uomo è la lingua stessa, egli non può comunicarsi attraverso di essa, ma soltanto in essa” (1995, p. 57). È quindi in questo senso che, come si è accennato in precedenza, in Niangouna, come in Sony Labou Tansi, impegno estetico ed impegno politico non possono essere separati, ma vanno considerati come un’unità inestricabile che ha sede nel linguaggio e nella specifica forma che questi due scrittori gli conferiscono.

Evidentemente, una volta chiarito questo punto, si può proporre un’analisi di alcune modalità attraverso cui questo linguaggio viene costruito, e soprattutto, trattandosi di teatro, alcune delle modalità attraverso cui viene messo in atto durante le rappresentazioni.

Innanzitutto, si può notare come esso si esprima attraverso una scrittura profondamente intessuta di oralità, una scrittura formulata a voce alta, verrebbe da dire, conoscendo il modo in cui Niangouna è solito cercare le battute per i suoi personaggi. “La pratica della scrittura nel mio caso viene direttamente dalla parola orale – dice Dieudonné<sup>75</sup> – Prima di scrivere ripeto sempre ad alta voce, cammino e parlo...È così che ho sempre fatto, è una cosa necessaria innanzitutto per capire la sonorità, il ritmo...” Una scrittura nella quale, quindi, esiste indubbiamente una relazione complessa fra lingua francese e lingua materna (il *lari* nel caso di Niangouna), una relazione priva, però, di qualunque connotazione ideologica. Molto semplicemente, spiega Niangouna,<sup>76</sup> “c’è una determinata relazione fra *lari* e francese ed io mi trovo nel mezzo, in questo terreno di battaglia che è il mio corpo. Francese e *lari* convergono in un punto, che sono io”. Il *lari*, sostiene, è “una lingua nella quale per parlare si costruiscono immagini”,<sup>77</sup> ed è forse questo l’aspetto che più traspare nei suoi testi e che costituisce, per quanto la lingua materna di provenienza sia differente,<sup>78</sup> un altro elemento di avvicinamento all’opera di Sony Labou Tansi.<sup>79</sup>

Questo rapporto con la lingua materna si rafforza nell’elaborazione della forma scenica in relazione al particolare rapporto che il regista s’impegna ad instaurare con il pubblico. Si può, infatti, per quello che ho potuto osservare seguendo un buon numero di spettacoli a Brazzaville, riconoscere una particolarità nel pubblico congolese: si tratta di un pubblico che ama partecipare agli

spettacoli, intervenire, a volte, e mostrare apertamente la sua approvazione o il suo dissenso per la storia che sta seguendo.<sup>80</sup> Lo riconosce anche, ad esempio, Nicolas Bissi – “spesso qui le persone in una sala di teatro partecipano ad un livello tale che a volte possono arrivare anche a perturbare la rappresentazione dell’attore in scena”<sup>81</sup> – così come Yves Olivier, direttore del CCF di Brazzaville – “il pubblico influenza molto la regia degli spettacoli. Si tratta di un pubblico che ama partecipare, commentare gli spettacoli mentre essi si svolgono, scambiare battute con gli attori mentre essi recitano”.<sup>82</sup> Ovvio, i registi tengono conto di questo aspetto preparando gli spettacoli, elaborando nuove forme espressive o inserendo elementi scenici specifici.

“Un elemento comune alle rappresentazioni teatrali dell’area africana francofona – sottolinea John Conteh-Morgan, studioso del teatro africano in lingua francese – nonostante le loro differenze nella struttura, nella funzione e nelle circostanze di svolgimento, è l’uso integrativo che esse fanno delle arti della performance, come la musica, la danza, il mimo, la mascherata e l’uso delle marionette” (1994, p. 13). Come si vedrà meglio a breve attraverso l’esempio dato dalla messa in scena di *Banc de touche*, tale uso è in parte mirato proprio alla creazione di un rapporto più intenso e dialogico con il pubblico.

Dieudonné Niangouna, inoltre, come spiega nell’intervista riportata nel primo capitolo, per trasformare la forma teatrale tradizionale e sperimentare un nuovo rapporto con il pubblico, ha dato vita ad una forma espressiva da lui battezzata “*big bum bah*”. Come spiega lui stesso, il termine deriva “dal suono che facevano i colpi di mortaio sparati sulla città, durante la guerra. Quando viene sparato, un colpo di mortaio non si sente. Se lo senti vuol dire che ha già colpito l’obbiettivo. “*Big*” è come il fischio che puoi sentire leggermente quando il proiettile è in volo, «*bum*» è l’esplosione dell’obbiettivo colpito, “*bah*” il vuoto d’aria che viene dopo”. Questa forma consiste in “un gioco che inizia per caso, non per forza in un teatro. Non si ha nemmeno l’impressione che sia iniziato. Non ci sono segnali d’inizio o di fine, niente sipario né segnali luminosi. Comincia come niente fosse, il pubblico si chiede “Ma è davvero qui lo spettacolo stasera? Sta cominciando o no?” Poi lentamente prende spessore, fino a quando si comincia a capire che qualcosa sta prendendo forma, ed a

quel punto accelera velocemente, molto velocemente fino ad un'esplosione brutale che spezza il ritmo della recitazione. L'universo che viene distrutto dall'esplosione non ha nulla a che vedere con quello della scena successiva, c'è uno spazio vuoto fra una scena e l'altra. Tutti i miei testi sono scritti secondo questa struttura ritmica".<sup>83</sup>

Tutto ciò può essere osservato, ad esempio, nella messa in scena di *Banc de touche*.<sup>84</sup> Si tratta di un testo molto interessante, profondamente legato al contesto politico e sociale di Brazzaville e di conseguenza creato con una particolare attenzione proprio per quel pubblico. Completamente differente, per struttura, stile e contenuto da *Attitude clando*, *Banc de touche* traccia un ritratto del tessuto sociale della capitale congolese attraverso la metafora del calcio. Si prepara la finale della Coppa d'Africa delle Nazioni, la CAN, fra i *Tonneres Bleu* di Mpissa e il *Saint Michel* di Poto Poto. La prima è una squadra del sud di Brazzaville, ovvero della parte più aspramente bombardata durante l'ultima guerra civile e, dopo la sconfitta, condannata ad una specie di emarginazione politica. La seconda è invece una squadra del nord di Brazzaville, ovvero della parte della città controllata dagli uomini del presidente, in cui si gestisce il potere della nazione, le strade sono asfaltate ed i soldi circolano in quantità. I tifosi della squadra di Mpissa, scontenti per l'esclusione del loro idolo, Petit Piment, dalla formazione titolare, organizzano una manifestazione di protesta. Ma, fatto tipico dell'ambiente sociale di Brazzaville, il pettegolezzeo viaggia più veloce delle reali intenzioni dei manifestanti, e così il corteo viene frainteso, la polizia, aizzata da un vecchio collaboratore (simbolo delle innumerevoli spie al servizio del potere in una società che, dopo le ultime guerre civili, vive nella paranoia e nel sospetto del vicino), interviene, uccidendo in modo sommario la donna che guida la sommossa, Marine, amante di Petit Piment.

Nella messa in scena proposta da Niangouna, l'ampiezza semantica del testo si amplia permettendo allo spettatore di cogliere a pieno le sfaccettature del ritratto della realtà congolese che qui viene proposto. Il lari interviene in questo processo, trovando un'utilizzazione più consistente di quanto invece il testo scritto lasci intravedere. È strumento per stabilire un clima di complicità con il pubblico e scatenarne in modo immediato l'ila-

rità. Le espressioni più usate sono spesso degli intercalare scherzosi ed a volte un po' scurrili. Si tratta nella maggior parte dei casi di locuzioni che indicano gli organi sessuali. *Mboula* (vagina), *mvia* (pene) o *fuenge* (sedere) sono parole *lari* che vengono fatte scivolare spesso negli interstizi del testo dai protagonisti, in *Banc de touche* come in molti altri spettacoli cui mi è capitato di assistere, generando esplosioni di risate nel pubblico, che coglie questo improvviso cambiamento di registro linguistico come un atto di complicità teso, da un lato, ad uscire dal contesto linguistico francese, implicitamente collegato alle strutture del potere, e mirato, quindi, dall'altro lato, a prendersi gioco dell'oscenità che caratterizza, come Mbembe sottolinea (2005, p.166), la gestione del potere politico in contesto postcoloniale. Seguendo, infatti, l'ipotesi proposta proprio da Mbembe nel suo saggio dedicato a "L'estetica della volgarità",<sup>85</sup> si può dire che gli abitanti degli stati postcoloniali "abbiano sviluppato modi per separare parole e locuzioni dal loro uso convenzionale assegnando ad esse significati del tutto diversi" (2005, p. 125) e così l'enfasi posta su orifici e protuberanze, ed il riso che essa provoca negli individui sono spesso capaci di "rapire il potere stesso, costringendolo, quasi per sbaglio, ad osservare la propria volgarità ed prenderne coscienza" (*ibid*, p. 131).

Il riferimento al contesto politico di cui, attraverso una serie di stratagemmi mimetici, ci si vuole prendere gioco, è quindi presente soprattutto attraverso le trovate sceniche, quelle che sulla carta non possono rimanere e che dunque non rischiano il veto della censura. Ne è un altro esempio la canzone che i tifosi intonano durante la loro marcia di protesta. Essa è tratta, come gli attori de *Les bruits de la rue* mi hanno spiegato, dal repertorio dei sostenitori dei *Diabls noirs*, altra squadra del sud di Brazzaville. Una canzone inizialmente cantata nelle chiese, attraverso la quale si riconosce e si glorifica l'onnipotenza del Signore, usata in un secondo momento dai ribelli per inneggiare al combattente distintosi in battaglia, ed infine riacquisita nel repertorio da stadio delle tifoserie per sostenere i propri beniamini. E ancora, la danza che i supporters dei *Tonneres Bleu* fanno durante il corteo, trasformando Marine in eroina della loro ribellione, imita alcune delle movenze che i guerriglieri *Ninja*<sup>86</sup> inscenavano nel prepararsi ad un attacco, ed il gesto con il quale Marine, assunto il simulacro del

potere nelle sue mani, ottiene il silenzio fra i suoi seguaci, divenuti ormai suoi sudditi, riproduce un gesto tipico di Mobutu Sese Seko, tiranno dei tiranni agli occhi delle popolazioni che vivono sulle due sponde del fiume Congo.

Questi *clins d'oeil* che il regista fa al pubblico, se da un lato ironizzano sulla situazione politica proponendone una caricatura, al tempo stesso ripropongono spesso la memoria di eventi drammatici<sup>87</sup> cui tutti hanno partecipato e di cui tutti possiedono un ricordo individuale ancora forte. Ma come meglio si vedrà negli ultimi capitoli di questa prima parte, attraverso la risata, l'ironia, la caricatura in qualche modo viene trovata una maniera di esorcizzare i fantasmi del passato, pur mantenendone viva la memoria e proponendone per certi versi una riflessione critica.

L'opera di Niangouna propone molteplici spunti di riflessione, legati ad una dimensione individuale dell'esperienza umana, così come ad una più collettiva e quindi più intimamente connessa al contesto sociale, politico e culturale da cui l'autore stesso proviene. Trattandosi di teatro, ed essendo Niangouna un uomo di teatro in senso pieno (attore, regista, scrittore), la dimensione scenica non può essere disgiunta da quella letteraria. Il teatro, come luogo in cui la parola è atto, presenza, irruzione nell'immediato, si riflette nella struttura dei testi ed offre loro la possibilità di esprimere la totalità del significato in essi racchiuso.

## V. MANTSINA SUR SCÈNE: RESISTENZA TEATRALE E CONDIVISIONE DELLE ARTI

“Au diable tout les clichés de l’Art Africain!  
Sortons! Sortons de nous, et non du pays!  
Il ne s’agit pas de la géographie, mais de l’astrologie!”<sup>88</sup>

*Mantsina*. In lingua lari questa parola indica l’odore che si sprigiona dal corpo umano nel momento dello sforzo. L’odore della fatica, dell’energia, dell’azione. *Mantsina sur scène* è allora l’energia che si sprigiona sulla scena durante uno spettacolo. È energia viva, sudore, presenza ed incontro di corpi in movimento.

*Mantsina sur scène* è, al tempo stesso, un festival internazionale di teatro contemporaneo, giunto nel 2006 alla sua quarta edizione, nato dall’iniziativa collettiva di un gruppo di artisti congolese, prevalentemente originari di Brazzaville, riunitisi in seno ad un’associazione, *Noé culture*, per promuovere la creazione artistica congolese e la sua diffusione nazionale ed internazionale. Quattro compagnie, un gruppo di amici, una serie di esperienze comuni alle spalle, fra le guerre civili e le sale di teatro di tutto il paese. La compagnia *Les bruits de la rue*, diretta da Dieudonné Niangouna, la compagnia *Ludo&Sylvie*, diretta da Loudovic Louppé, ed ancora la compagnia *Kaf*, diretta da Abdon Fortuné Koumbha e la compagnia *Salaka*, diretta da Arthur Vé Batoumeni, hanno dato vita ad un collettivo con l’obiettivo “di capire come portare un nuovo soffio di vita a ciò che già di buono era stato fatto, a livello artistico e culturale”.<sup>89</sup> “Come continuare a produrre del teatro oggi in Congo?”<sup>90</sup> Questa la questione fondamentale cui, secondo Abdon Fortuné Koumbha, uno dei fondatori di *Noé culture* e di *Mantsina*, il collettivo si è posto l’obiettivo di rispondere fin dall’inizio.

*Mantsina*, come risposta a questi quesiti, dunque, ma *Mantsina* soprattutto come gesto. Gesto politico di resistenza, di sopravvivenza in un contesto di, formale ma non ufficiale, dittatura. “Per fare dell’arte in una società come questa – sottolinea Niangouna, direttore artistico del festival, parlando della situazione congolese – è necessario resistere. Resistere per non soccombere alla morte

dell'umanità, all'idiozia. Non si possono abbrutire tutti gli individui facendone della carne da cannone. Già soltanto capire questo è l'inizio di un atto di resistenza. Ma bisogna capirlo e bisogna sentirlo".<sup>91</sup> D'altra parte, come si è già accennato in precedenza, il teatro è, in Africa soprattutto, importante arena politica. È terreno vivo di parola, d'incontro, di confronto, laddove spesso i regimi al potere concentrano i loro sforzi proprio sul tentativo di zittire qualsiasi voce alternativa alla retorica dominante. "Non vi è tributo al potere latente del teatro più rivelatore – sottolinea Peter Brook – di quello pagato dalla censura. Nella maggior parte dei regimi, anche quando è riconosciuta libertà di parola e di immagine, è sempre il palcoscenico l'ultimo a riacquistare la libertà. Istintivamente, i governi sanno che l'evento vivo potrebbe creare un'elettricità pericolosa, anche se accade di rado. Questa paura antica, però, è il riconoscimento di un potenziale altrettanto antico. Il teatro è un'arena in cui può prodursi un confronto reale" (1998, p. 108).

Nella storia degli interventi di "sviluppo" compiuti in Africa dagli agenti della cooperazione occidentale, la cultura, ed in particolar modo l'arte, in tutte le sue declinazioni più contemporanee, è quasi sempre stata emarginata. "Com'è possibile che gli esperti dello sviluppo siano rimasti indifferenti all'inseparabile rapporto fra fattori economici e fattori culturali?" si chiede Mlama (1991, p. 11) in un suo saggio intitolato *Culture and Development*. "Una spiegazione – continua – può essere vista nell'ignoranza da parte dei *development planners* e nella loro incapacità di apprendere dagli esempi della storia [...] Sembra, però, più logico credere che la cancellazione della dimensione culturale dello sviluppo nei PVS sia il frutto di un'intenzione cosciente piuttosto che di ignoranza" (*idem*). Secondo Mlama, infatti, dall'epoca coloniale in poi, nei paesi del "Terzo mondo", la cultura è stata strumento politico di controllo e di propaganda. Sottratta alla libertà ed imprevedibilità di un suo autonomo sviluppo, essa è stato l'oggetto, da parte dei governi locali così come da parte delle agenzie internazionali della cooperazione, di politiche di conservazione e museificazione. Tradizione è divenuto sinonimo di cultura ed al teatro si è voluto sostituire il rito, forse proprio nel tentativo di tacitare quella "pericolosa elettricità" cui Brook faceva, poc'anzi, riferimento. Tuttavia non mancano gli esempi di come l'arte sia stru-

mento necessario all'attuazione di solide politiche di sviluppo,<sup>92</sup> e l'attuale fermento artistico africano, le sue preoccupazioni, le sue difficoltà, i suoi risultati, ne sono una testimonianza.

Nell'Africa subsahariana, da alcuni anni, si è sviluppata una fitta rete di appuntamenti artistici importanti. Festivals, incontri di formazione, eventi culturali di vario genere.<sup>93</sup> Un'ondata di iniziative, spesso finanziata da istituzioni straniere, ma oggi sempre di più sostenuta anche da investimenti locali,<sup>94</sup> che mira a creare occasioni d'incontro e di confronto fra i numerosi artisti e tecnici dello spettacolo africani. Come segnalano sia Fiangor (2002) che Campana (2005), la fioritura dei grandi festival africani ha inizio negli anni ottanta, con le due importanti eccezioni del *Premier Festival Mondial des Arts Nègres de Dakar* nel 1966 e il primo *Fespaco (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou)*, in Burkina Faso, nel 1972. Per quanto riguarda il teatro, essa nasce soprattutto dalla necessità di creare delle vetrine internazionali per la presentazione e la diffusione dell'opera di un crescente numero di drammaturghi e di compagnie di teatro. Fino a quel momento, infatti, per quanto riguarda il contesto francofono, la sola iniziativa di questo genere era costituita dal *Concours Théâtral Interafricain*, organizzato da RFI (*Radio France International*) a partire dal 1967, ben presto insufficiente a far fronte alle centinaia di proposte in arrivo da tutti gli angoli del continente.

Rapidamente le piattaforme d'incontro generate da questa rete di iniziative sono divenute elemento caratteristico e fondamentale per l'economia della cultura nel continente africano. La produzione di nuovi spettacoli, infatti, viene oggi "direttamente influenzata dai festival" (Campana, 2005, p. 30) i quali, inoltre, attraverso la loro regolarità nel tempo, partecipano alla creazione di un pubblico nuovo, sempre più partecipe ed interessato. Come segnala Campana, inoltre, specie negli ultimi anni, lo sviluppo di una serie di festival autonomi, ovvero nati senza bisogno del sostegno di istituti di cultura stranieri, ha determinato una progressiva delocalizzazione degli spettacoli, fra i diversi quartieri delle città così come verso le campagne. Un esempio particolarmente significativo è quello del FITD (*Festival International du Théâtre pour le Développement*) che si svolge ormai da diversi anni, sotto la direzione di Prospère Compaoré, in Burkina Faso, e che nell'ultima

edizione ha presentato più di quaranta spettacoli toccando un pubblico di all'incirca ottantamila persone, fra le città e le campagne.<sup>95</sup> Testimonianza dello stesso processo è, senza dubbio, anche la decisione presa dalla direzione artistica di *Mantsina 2006* di far rappresentare gran parte degli spettacoli del festival in spazi autonomi, sorti nei quartieri popolari di Brazzaville grazie all'iniziativa di alcuni artisti.<sup>96</sup>

“Luogo in cui si organizzano tournée, spostamenti, coproduzioni, spesso fra africani e non più soltanto con le strutture occidentali – sottolinea ancora Campana (2005, p. 34) – questi festival facilitano i contatti fra direttori artistici, registi, direttori di compagnie, favorendo così l'emergere di nuove reti di scambio e di complicità”.<sup>97</sup> Tali festival, quindi, oltre ad essere un importante luogo d'incontro con il pubblico ed una vetrina verso il mercato internazionale, rappresentano il luogo naturale per la creazione di reti interafricane di relazioni fra i vari artisti in vista della realizzazione di progetti comuni.

I politici africani hanno raramente intuito le potenzialità economiche del mercato della cultura legato a tali eventi, lasciando alle istituzioni internazionali il merito e l'onere di finanziarle, e di trarne la maggior parte delle ricadute economiche.<sup>98</sup> Tuttavia, investire nel campo della cultura potrebbe essere uno strumento di sviluppo interessante per le economie dei paesi africani. Campana sottolinea, ad esempio, come “i festival possano avere un ruolo economico capitale. La loro mediatizzazione offre ai paesi che accolgono la manifestazione un'importante vetrina internazionale. Inoltre essi costituiscono una considerevole fonte di entrate per l'economia locale, da un lato grazie alle sovvenzioni delle organizzazioni internazionali, delle rappresentanze diplomatiche, delle fondazioni straniere o delle ONG, e dall'altro perché i due terzi delle spese di ogni festival sono impiegate per i trasporti, nazionali ed internazionali, l'alloggio, la ristorazione e la logistica, e rientrano dunque nel flusso dell'economia nazionale locale” (2005, p. 35). I soli paesi ad investire con costanza nella cultura sono quelli, come Mali e Burkina Faso, nei quali l'economia non ha altre importanti fonti cui fare riferimento (come il petrolio ed il legno della Repubblica del Congo, ad esempio), e cerca quindi di fare del turismo e della produzione culturale le principali voci del proprio bilancio. Al di là, dunque, di questi sporadici esempi,

la fioritura di eventi culturali internazionali di grandi dimensioni nell'Africa francofona contemporanea è per la maggior parte il frutto di un sostegno economico occidentale.<sup>99</sup>

È necessario, a mio avviso, puntare lo sguardo sui limiti che una tale dinamica determina. C'è da chiedersi, come fa ad esempio Campana (2005, p. 36), se non sia il caso di guardare con sospetto ad una situazione nella quale il teatro trova le basi per una propria economia soltanto in eventi effimeri, come appunto i festival, e non invece in attività regolari, iscritte a pieno titolo nelle politiche culturali del territorio. Le programmazioni, come notano sia François Campana (2005) che Yves Olivier,<sup>100</sup> sono spesso fatte in modo superficiale e senza una reale direzione artistica, più per accontentare le richieste dei finanziatori stranieri che nell'ottica di presentare un'idea originale. La scelta delle compagnie da presentare è spesso fatta in base a reti informali di amicizie, umane e politiche, che in funzione del reale valore artistico ed inoltre, spesso, il sostegno alla creazione, nell'ambito dei programmi internazionali di cooperazione, influenza gli artisti, indirizzandoli verso la creazione di spettacoli diretti in modo più deciso verso il gusto di un pubblico europeo che verso quello di un pubblico locale, nella speranza di guadagnare il sostegno di qualche partner europeo per l'attuazione di una tournée internazionale.

Approfondirò tale discorso critico proponendo un percorso d'analisi che metta in relazione il festival *Mantsina sur scène* e le politiche culturali di cui è il risultato. Da chi è stata finanziata tale iniziativa? In base a quali politiche? Con quali obiettivi?

Sono questi alcuni dei quesiti cui si cercherà di rispondere analizzando le politiche culturali congolese e quelle operate dalle agenzie di cooperazione francesi. Per il momento, preferisco descrivere più estesamente il festival in sé stesso, le coordinate artistiche del suo contenuto, lo spirito e le idee che attraverso di esso si è cercato di veicolare.

Uno spunto per un percorso di questo genere è offerto dai titoli che la direzione artistica del festival ha deciso di dare alle quattro edizioni svoltesi finora. Tre le idee principali, espressione di una precisa concezione artistica: teatro come fabbrica perpetua, teatro come luogo di resistenza, teatro, infine, come luogo di condivisione. Tutto ciò a testimonianza di un'estetica di natura intimamente politica, secondo la quale l'arte si vive come azione ed ogni

opera nasce come gesto, atto di testimonianza del desiderio di intervento nel mondo. “Non basta parlare delle cose – dice Niangouna, rispondendo ad una domanda relativa al festival<sup>101</sup> – ciò che conta è il fare. L’arte conta dal momento in cui pone un atto a testimonianza della propria esistenza”. Arte come testimonianza, dunque, come atto poetico di liberazione. “Délié ta langue – scrive Tchicaya U Tam’Si (1979, p.15) – ou lie ton corps à la souffrance”, sciogli la tua lingua per non arrenderti alla sofferenza. Sono queste le parole che ispirano l’azione artistica dei membri di *Noé culture* nell’ideazione di *Mantsina*, nel tentativo di esprimere un fermento creativo autonomo in contesto storico e politico spesso tragicamente complesso.

Andando più nei particolari e seguendo le idee espresse dalla direzione artistica in più occasioni,<sup>102</sup> tale idea si articola lungo le linee direttive delineate da due concetti, quello di “*fabrique du théâtre*” e quello di “*partage des arts*”. “Con l’espressione *fabrique du théâtre* – spiega Niangouna<sup>103</sup> – intendiamo sottolineare la natura processuale del teatro, il fatto che il teatro non è mai un oggetto dato, un risultato finito. Ma è sempre qualcosa in evoluzione”. Il festival, dunque, propone atelier di formazione, finanzia la creazione di spettacoli originali, stimola l’incontro fra pubblico ed artisti nell’ottica di estendere, mostrandone la natura processuale, libera, aperta, la pratica teatrale al maggior numero di persone possibile. Nell’arco di tempo fra un’edizione del festival e l’altra, la casa di Niangouna, a Mpissa, nella parte sud di Brazzaville, diventa un via vai di giovani artisti, scrittori, coreografi, pittori, spesso alle prime armi, che vengono a proporre il proprio lavoro nella speranza di essere selezionati per il festival. La direzione artistica, pur riservandosi il diritto di applicare una severa selezione, cerca di coinvolgere il numero massimo di persone, per dare una dimensione collettiva allo sforzo organizzativo necessario alla preparazione pratica degli eventi. Così il festival si carica di una grande varietà di iniziative, fra spettacoli, letture, installazioni, atelier di formazione, cercando di coinvolgere chiunque ne abbia il desiderio nella pratica stessa del teatro.

Fabbrica del teatro si è detto, quindi teatro in atto. Non si assiste, si è spinti a partecipare. Non si presentano spettacoli finiti, se ne mostra invece spesso il processo di formazione. Prove aperte, cantieri di creazione, incontri di analisi e confronto sugli spetta-

coli allestiti. *Mantsina*, nello spirito dei suoi organizzatori, cerca di essere un'esperienza attiva d'immersione totale nel teatro che mostri la natura universale dell'istinto creativo e della tensione all'espressione artistica.

“Il teatro non si fa con le idee ma con il pubblico”, ripete spesso Niangouna. Non esiste uno spettacolo che possa definirsi compiuto, poiché esso matura di ripetizione in ripetizione, nutrendosi dell'energia data dall'incontro con il pubblico, dalle riflessioni e dai cambiamenti apportati dal regista, dagli automatismi così come dagli imprevisti nati, in scena, fra gli attori. I caratteri di processualità, d'incompletezza, di continua evoluzione, sono un aspetto determinante nell'estetica dell'arte contemporanea. Come mostra Amselle nel suo saggio sull'arte contemporanea africana (2005), è forse proprio alla ricerca di questo fermento vitale, che fa dell'opera d'arte un luogo d'espressione in continuo mutamento, che l'interesse del mercato occidentale, negli ultimi anni in modo più deciso, si è rivolto verso l'arte africana contemporanea.

Nel concetto che Amselle propone di *friche*, rovina che diventa al tempo stesso cantiere, fabbrica, incontro paradossale di passato e futuro, si trova uno degli aspetti salienti dell'estetica contemporanea, ed il concetto di *fabrique du théâtre* si situa, a mio avviso, proprio su questa linea. Proponendo allo spettatore di affacciarsi sulla dimensione processuale della creazione artistica, suggerendogli un percorso di partecipazione ampiamente interattiva, invitandolo a compiere “un'esperienza” che, per certi versi, gli faccia varcare l'incerta soglia fra spettatore ed attore, di cui il teatro è, già per natura, luogo di crisi, *Mantsina* si fa luogo d'avanguardia nel panorama artistico contemporaneo.<sup>104</sup>

Il concetto di *partage des arts* non è, dunque, che una diretta prosecuzione di questo ragionamento. In esso si riassumono entrambe le idee espresse precedentemente, quella di *résistance théâtrale* e quella di *fabrique du théâtre*. È infatti vero che, per resistere, come dice Niangouna,<sup>105</sup> bisogna condividere. È necessario impegnarsi in una dinamica d'incontro e di confronto con il pubblico, così come fra gli artisti, aprendo l'arte verso l'esterno, e rendendo permeabili fra loro forme d'arte differenti. Attraverso la dispersione degli spettacoli programmati al festival in varie sale sparpagliate per la città, l'organizzazione di *Mantsina* ha tentato di avvicinarsi al pubblico, uscendo dai luoghi tradizionalmente

destinati al teatro, e spesso considerati dalla popolazione come elitari. Al tempo stesso, finanziando la creazione di alcune *petites formes*, brevi performance nate dall'incontro fra artisti di formazione differente, si è cercato di stimolare la sperimentazione e il dialogo fra esperienze artistiche diverse.

Si vedrà nel prossimo capitolo, grazie all'esempio dello spettacolo *Intérieur-extérieur*, come tale spinta abbia dato origine a risultati interessanti ed originali. Basti qui sottolineare, per concludere, che, con l'idea di *partage des arts*, la direzione artistica del festival ha voluto giocare un'importante scommessa: fare del teatro africano, spesso preso in considerazione dal pubblico occidentale solo in relazione a forme d'espressione rituali e tradizionali, luogo artistico d'avanguardia attraverso il quale abbattere le barriere fittizie fra diverse forme d'espressione per aprire nuovi spazi di libertà e di sperimentazione.

## VI. INTÉRIEUR-EXTÉRIEUR

“Une chemise froissée abandonnée sur une couette affalée sur le fauteuil...

Une chemise jean rouillée à la sueur des tortures qui fait foutue mort...

Une chemise froissée abandonnée sur un fauteuil criblé de balles, un magnum 44, siècle dernier...

La chemise pose sur une couette fatiguée du temps, un peu clodo dort, chemin fini de vie sur un fauteuil criblé de balles, un magnum 44 siècle dernier...

Intérieur d'un vieux salon débarrassé, allumé par la poussière, couvert d'une intimité nuptiale, un flan rayon d'abeille qui jaillit par la fenêtre et stérilise l'ombre.

Toiles d'araignées, poussières, murs tagués par le beau d'un sang abstrait, Pollock à 16 ans, vieux dans un rêve...

Un plafond ouvert, file sur le nid d'un gazon touffu mort dans un salon bordel du temps. On lit: «Nous vivons l'ombre.»

Placard craqué, rustres bois morts s'entêtent à bruiter au répondeur du vent, vide ce placard à l'intérieur, hormis une robe couverte de plaies asséchées à demi beige faisant sur sa soie la senteur d'un viol appétissant...

Pantoufle ouverte comme une gueule débile crade sur la fenêtre avalant une bouteille de rhum cassée à la tête...

Une seule chose existe :

Un mort!<sup>106</sup>

È questa la scena iniziale della pièce *Intérieur-extérieur*, interno ed esterno, la storia di due punti di vista, di due prospettive divergenti, simultanee, che trovano paradossalmente nel testo un luogo d'incontro. La pièce si apre e si chiude con la scena di un delitto, ogni particolare viene descritto, ma una sola cosa esiste: “Un morto!” Nel mezzo, giustapposti come i segmenti non ancora montati di un film, frammenti di dialoghi, lampi d'azione, pagine di un diario interrotto fra due sogni e una vita.

“Un homme est mort. Lundi ou mardi. La conscience est en retard. Les monstres sont drogués. Recréons le temps et pas de blague à gueule.

Entre deux rêves et une vie

- Tu m’aimes?
- Tout a été fait pour tuer l’amour, reste le rêve.
- L’amour viendra.
- Ce qu’on a gagné, c’est de faire parler le rêve.”<sup>107</sup>

Intersezione di differenti linguaggi, di diverse dimensioni dell’esperienza umana, luogo d’incontro di inconscio e realtà, di penombra e luce, questo testo è stato l’oggetto, durante *Mantsina 2006*, di un interessante esperimento. La direzione del festival ha infatti deciso di offrire ad un regista francese e ad un coreografo congolese il compito di mettere in scena questo testo, nel quadro di un progetto di finanziamento promosso dall’ambasciata francese. Il testo teatrale è, dunque, divenuto l’oggetto di un lavoro coreografico nel quale le parole si sono trasformate in movimenti. *Intérieur-extérieur*, luogo metaforico d’incontro fra dimensioni divergenti dell’esperienza umana, si è trasformato in luogo di fusione fra linguaggi differenti, da una parte quello delle parole, inciso sul pallore della pagina, dall’altro quello dei gesti, fisica espressione di corpi in movimento.

Come si è visto nel quinto capitolo, l’edizione 2006 di *Mantsina sur scène* ha avuto come tema chiave *le partage des arts*, condivisione delle arti intesa come incontro fra differenti forme d’espressione, ed allo stesso tempo impegno ad una più concreta e larga condivisione del messaggio artistico con il pubblico locale. L’incontro fra Alain Gaintzburger e Boris Ganga Bouétoumoussa, un regista di teatro ed un coreografo, uno francese e l’altro congolese, nella realizzazione di una performance a partire dal testo di Dieudonné Niangouna, *Intérieur-extérieur*, è dunque, a mio avviso, uno spunto interessante per riflettere più da vicino sulle modalità con cui tale spirito di condivisione ha preso forma durante il festival.

*Intérieur-extérieur*, luogo metaforico d’incontro fra dimensioni differenti dell’esperienza umana, come si è detto, è inoltre divenuto tale, in prima persona, anche per me. I due registi dello spettacolo hanno, infatti, deciso di coinvolgermi nel loro laboratorio, farmi attraversare la soglia ai margini della quale mi ero tenuto

fino a quel momento facendo una ricerca sul teatro senza *fare* teatro. Interna ed esterna, dunque, è divenuta di colpo anche la mia posizione sul campo, da osservatore sono diventato attore, aprendo una serie di nuove possibilità agli orizzonti della mia analisi. Fare ricerca è già, di per sé, una forma di recitazione. Si assume un ruolo, si gioca una parte, si è obbligati a mantenere una distanza da sé stessi simile a quella che l'attore deve stabilire, al proprio interno, con il personaggio che ha l'intenzione di portare in scena. Essere al tempo stesso ricercatore ed attore ha paradossalmente determinato un azzeramento dei ruoli fino a quel momento giocati da me e dagli altri nella complessa impalcatura di relazioni costruitasi intorno alla mia ricerca ed alla mia presenza durante il festival. La ricerca ha ceduto lo spazio all'arte, alla pratica dell'arte, e dunque alle prove, alle fitte discussioni con registi e ballerini sul senso dello spettacolo, sugli aspetti da modificare, gli elementi scenografici da aggiungere, o da eliminare. Il rapporto umano con i protagonisti del festival, da relazione disequilibrata tipica di un ambiente di ricerca, nel quale ad uno, il ricercatore, spetta il compito di fare domande ed a qualcun altro, il suo interlocutore, quello di formulare delle risposte, si è trasformato in rapporto paritario, professionale, diretto. La somma dei ruoli da assumere ha determinato un risultato d'equilibrio, uno spazio di svelamento che si è aperto sulla scena di un teatro, divenuta luogo metaforico della mia presenza, come individuo, in una rete di relazioni intricata ed intensa.

Tornando allo spettacolo, è necessario sottolineare come l'incontro fra coreografia e regia abbia determinato la nascita di una serie di interrogativi. Come lavorare sulla messa in scena di un testo portando le parole al silenzio? Come fare di quelle parole materia viva dalla quale far scaturire il movimento?

Si è deciso di lavorare sul linguaggio come fosse legno vivo, trattare le parole come materia musicale, separandole dal loro senso convenzionale per lasciar spazio, invece, al loro senso astratto. Le parole del testo sono state così trasformate in segni privi di valore simbolico esplicito, la cui forza espressiva scaturiva, invece, esclusivamente dal valore musicale. Ai ballerini della compagnia diretta da Boris Ganga, è stato sottoposto il testo di Niangouna, gli è stato chiesto di selezionare un certo numero di verbi, verbi d'azione, di movimento, a partire da cui gli è stato

chiesto di creare dei movimenti, ripeterli in serie multiple, a volte in modo rapido, altre volte nel modo più lento possibile. Si è cercato, poi, di creare un dialogo fra i corpi in scena, scandito da un certo numero di incontri, ma liberamente aperto ad un'improvvisazione di natura quasi jazzistica, stimolata dalla presenza in scena di un musicista, invitato a costruire un'atmosfera musicale d'accompagnamento con il suo basso elettrico. A me è stato, invece, dato il ruolo di recitare "me stesso", ovvero la parte del traduttore, in italiano, dei testi di Dieudonné Niangouna. Una volta sul palco, il mio compito è stato quello di leggere fra me e me, con un tono di voce sottile, leggermente amplificato da un microfono, brandelli del testo nella versione francese, e proporle al pubblico, differenti possibili traduzioni in italiano fino a trovare quella che, alle mie orecchie, suonasse più interessante. Secondo le indicazioni dei due registi, fra me ed i ballerini non è avvenuta nessuna interazione diretta. Incarnazione fisica dei miei pensieri e del testo che nella mia mente stavo analizzando, i loro corpi si sono mossi intorno a me animando lo spazio e dando forma alle parole.

L'insieme di queste indicazioni sceniche ha dato vita ad uno spettacolo di natura fortemente astratta, uno spettacolo in parte ostico, duro, mirato a guidare lo spettatore in una specie di viaggio che gli permettesse di penetrare emotivamente il testo, che, come si accennato, è già per sua natura complesso ed astratto. Sintesi a mio avviso delle preoccupazioni artistiche più pressanti dell'opera di Niangouna, ed espressione dei temi a lui più cari, esso insiste in particolar modo sull'esperienza della violenza, affondando, però, nella sua dimensione psicologica ed individuale. Una violenza la cui memoria diventa vergogna, stampata sulla fronte come un marchio indelebile, i cui effetti destabilizzano nell'intimo i personaggi, rendendone imprevedibili ed oscure le reazioni.

“J’ai gardé l’insomnie jusqu’à vingt-six ans. Ils m’ont battu la cervelle et réussi à emporter mes nuits. J’ai des fausses nuits. Je ne dors plus avec une femme, je la laisserai dormir. Autant qu’elle ronfle autant que je veille les yeux piments. Vous allez peut-être croire comme tous ces psychologues de mon cul qui ont réussi à me faire croire que j’ai peur... Eh bien!... oui et non, mais pas pourquoi. C’est comme je répondais au troisième soldat qui voulait m’abattre par-derrière parce que j’ai un beau cul de mec. Je lui ai dit: j’ai le reste plus grand pour baisser le pantalon; j’ai la migraine dans la pensée pour

ne pas confondre ta femme à une fiction dinosaurienne de Spielberg, j'ai la bite la plus chaste pour aller pisser dans le trou de la sainte Catherine, mais n'allez pas croire que j'ai simplement une peau dure qui vous donne des envies, j'ai un cœur, un petit cerveau et un front. Je vis du front. Et ces hommes m'ont cassé la face, les talons de ces femmes m'ont pilé les couilles, et le train s'est arrêté pour me voir arrêter. J'aurais dû partir quand la terre partait, ma mère ! J'aurais dû laisser ces vieilles ferrailles de malheur. Mais ma tête dure est une bonne manière de me prouver que je suis. Et on m'a traîné nu, dévié aux yeux du monde. Et j'ai retrouvé en moi une honte ouverte sur toutes ondes confondues à la démesure de mon front. Que c'est beau d'avoir honte. Maintenant, j'ai honte sur le front."<sup>108</sup>

*Intérieur-extérieur* si concentra sulla violenza, dunque, vissuta in prima persona, sulla posizione della vittima, una posizione di inesauribile e logorante frustrazione. E tale frustrazione è resa, attraverso la messa in scena scaturita da questa sperimentazione, in modo quasi fisiologico. Secondo Bilombo Samba, importante poeta congolese invitato ad animare gli incontri fra pubblico ed artisti all'indomani delle rappresentazioni, questo spettacolo ha trasmesso uno stato di frustrazione ancora più intenso poiché non c'era modo, per lo spettatore, di dare un senso complessivo alla struttura della messa in scena. Si assisteva ad una specie di castrazione del senso del testo. I personaggi stessi, non potevano raggiungere l'orgasmo e comunicavano al pubblico, quasi biologicamente, fisiologicamente, questa sensazione.

Dunque, un'esperienza di frustrazione, quella a cui il pubblico è stato condotto, che rievoca una ansia di natura sessuale, implicita all'atto di violenza.<sup>109</sup> "Il personaggio principale della pièce – fa notare Niangouna – si trova in uno stato di ricerca continua dell'amore, del sesso, ma non riesce a godere... è divorato dal desiderio, si spinge fino ai limiti dell'orgasmo ma non riesce in nessun modo a raggiungerlo. Non c'è altro che frustrazione. Anche nel momento in cui, alla fine, la polizia riesce a prendere il protagonista e a torturarlo, lui cerca l'orgasmo, ma non riesce a raggiungerlo. Vorrebbe piangere ma non riesce nemmeno a piangere. Anche quando è ormai morto non riesce a rendersi conto di essere morto. Il livello sessuale della violenza che ho cercato di esprimere attraverso questa pièce è una violenza continua che non giunge mai ad uno sfogo".<sup>110</sup>

Una dimensione drammatica, quindi, quella che Niangouna racconta attraverso i suoi personaggi, la cui forza viene espressa pro-

prio da un gioco linguistico tendente all'astrazione ed all'ermetismo. La messa in scena diviene, allora, elemento necessario per un testo che lascia, fra le parole con cui si esprime, ampi spazi d'immaginazione. I due registi, nel fondere linguaggio teatrale e linguaggio coreografico, hanno appunto cercato di inserirsi in tali spazi, dando forma estetica al sentimento di frustrazione di cui si è parlato, tentando di comunicarne direttamente la percezione. I soli brandelli di testo recitati esplicitamente sono stati pronunciati con un filo di voce e per la maggior parte in italiano, lingua sconosciuta alla quasi totalità del pubblico; i ballerini, spaziando sulla scena in assoluta libertà, hanno dato forma ai più significativi verbi del testo, senza tuttavia mai tentare di farne una rappresentazione figurativa; la musica, profonda, irregolare, a tratti percussiva, del basso ha giocato di contrasto, sovrapponendosi in certe occasioni alla voce, accompagnandola in altre.

Attraverso questa fusione di differenti linguaggi, di forme diverse di espressione e di percezione si è reso evidente quello che, a mio avviso, è l'aspetto più interessante dello spirito di condivisione di cui il festival si è fatto portatore. È infatti proprio grazie alla specificità data dal rapporto fra parola e corpo che l'incontro di danza e teatro può diventare un esperimento capace di apportare un contributo stimolante al mondo dell'arte contemporanea. L'incontro fra esperienze formative diverse, come quelle di cui sono l'incarnazione Alain Gaintzburger e Boris Ganga Bouétoumoussa, nonostante le difficoltà cui ha dato origine, è dunque elemento scatenante di una ricchezza espressiva inedita.

Come ho potuto osservare seguendo le prove, i due registi erano l'espressione di modalità di lavoro, metri di valutazione, linguaggi artistici, profondamente differenti. L'uno, Alain, con un impostazione contemporanea ed occidentale maturata assistendo agli spettacoli d'avanguardia presentati nelle sale parigine, insisteva su un metodo incentrato sull'improvvisazione e la libertà creativa dei ballerini. L'altro, Boris, cresciuto artisticamente con una formazione più classica e per certi versi legata a modalità espressive locali, alle spalle di Massengo Ma Mbongolo<sup>111</sup> e dei grandi attori congolese usciti dal *Théâtre National*, era invece concentrato sul tentativo di determinare, ripetizione dopo ripetizione, una serie di punti chiave necessari a far orientare ballerini e pubblico attraverso l'intricato sviluppo dello spettacolo. Diversi metodi, dunque,

ma anche diverse aspettative nei confronti del pubblico, e quindi differenti preoccupazioni estetiche. Da un lato il gusto per l'astrazione, l'imprevedibilità, la linea concettuale, dall'altro il piacere della circolarità, dell'incontro diretto con il pubblico, della chiarezza narrativa. Nell'incontro fra queste due prospettive, nelle discussioni che puntualmente si sviluppavano al termine delle prove, nella reazione dei ballerini e degli attori coinvolti, si poteva seguire tutta la ricchezza ed il fermento che l'incontro di esperienze artistiche differenti può generare.

Risulta allora più chiaro, a mio avviso, come il *partage des arts*, secondo le parole di Niangouna, non sia che un capitolo della *résistance théâtrale*. Facendo incontrare fra loro arti ed artisti differenti, in luoghi e con spettatori di volta in volta nuovi, il festival riesce a suo modo ad agire poeticamente sulla realtà, facendosi luogo di incontro capace di mostrare la ricchezza che la condivisione è in grado di generare anche in un contesto caratterizzato dalla precarietà dei mezzi a disposizione dell'arte.

## VII. LE POLITICHE CULTURALI DELLO STATO CONGOLESE E LE AMBIGUITÀ DELLA COOPERAZIONE FRANCESE

L'arte può essere vista come riflesso di un istinto insito nella natura umana. Il desiderio di creare qualcosa dal nulla, di esprimere la propria creatività, il proprio senso estetico. Se tale tensione può essere considerata come qualcosa di universale, diversi sono invece i modi secondo cui essa si declina. Si è già accennato a come possano essere variegati i criteri di valutazione secondo cui l'arte è considerata come tale. In base alle coordinate geografiche, storiche, politiche, differenti oggetti e determinate performance possono entrare o meno a far parte di questa categoria, ma non è nelle mie intenzioni occuparmi, in questa sede, di come tali confini vengano determinati. Esiste infatti, a mio avviso, una condizione preliminare all'esistenza di un simile dibattito. Quali sono, ad esempio, nel mondo contemporaneo, le condizioni, politiche, economiche, istituzionali, necessarie all'esistenza stessa dell'opera d'arte e dell'artista in grado di darle vita?

Mi pare questo un quesito centrale, in particolar modo per quello che riguarda l'arte contemporanea nel continente africano. Si potrebbe rispondere, sbrigativamente, che la creazione di un'opera d'arte non dipenda, in modo necessario, da nulla. La forza dell'istinto creativo è, in certi individui, talmente radicata da essere capace di superare qualsiasi genere d'ostacolo. Si può creare dal nulla, senza aver bisogno d'altro che del proprio corpo. È possibile, infatti, esprimere qualcosa di originale, significativo ed esteticamente interessante, facendo solamente uso dei propri gesti o dell'immensa variabilità espressiva del proprio viso.

Tuttavia, per quanto ciò sia vero, non si può non tener conto del fatto che, specie nel mondo contemporaneo, l'arte è inserita in un groviglio di strutture, politiche ed economiche, che ne determinano le condizioni d'esistenza. L'arte vive in relazione a delle politiche culturali, ad esempio, e tali politiche influenzano il modo in cui, in un determinato contesto, l'arte viene prodotta. Un'artista ha bisogno, per potersi liberamente dedicare alla propria attività, di un contesto istituzionale che ne riconosca il ruolo nonché l'opera, e di un'economia che gli permetta di vivere producendo

qualcosa il cui valore immediato non sia di natura economica, ma estetica.

“Se la maggior parte degli stati africani francofoni – sottolinea Séverine Capiello (2005, p. 10) – si è puntualmente investita nel campo della cultura al momento delle indipendenze, soltanto un numero ridotto di essi ha formulato delle vere e proprie politiche culturali, ed un numero ancora più ridotto ha potuto dotarsi di mezzi economici per realizzarle”. L’arte, dunque, risulta essere ai margini degli interessi delle classi politiche africane, nonché ai margini dei programmi delle grandi e piccole agenzie di cooperazione. Come fa notare Mlama (1991, p. 16), la confusione su cosa intendere per cultura da parte dei ministeri africani (cultura come arte, come sport, come spettacolo d’intrattenimento, come tradizione...) ha determinato, in molti paesi, l’incapacità e l’assenza di volontà nel formulare dei veri programmi culturali a livello politico. “La posizione ed il ruolo dei ministri della Cultura in Africa – evidenzia Kasse (2006, p. 241) – costituisce un problema: instabilità dei titolari, continue beghe fra gli operatori culturali, eccessiva burocratizzazione, budget minuscoli, mancanza di strategie a lungo termine, assenza quasi assoluta di articolazione con le altre sfere governative”. A fronte di tali problemi, solo l’impegno del settore privato avrebbe potuto offrire una via d’uscita, ma, come sottolinea ancora Capiello, “gli stati dell’Africa francofona, contrariamente ai loro vicini anglofoni, non hanno sviluppato neppure un programma di misure fiscali o economiche che incentivino il settore privato ad investire nel campo della cultura” (2005, p. 11), lasciando così gli artisti in balia di un mercato governato dagli investimenti stranieri.

Ancora più radicale risulta essere il problema che riguarda lo statuto politico degli artisti. Se è vero, infatti, che in un modo o nell’altro, fra finanziamenti esteri, piccoli contributi statali ed investimenti personali, gli artisti riescono a dar vita alle proprie opere, è assolutamente assente una struttura politica in grado di proteggerne il lavoro. Pochi sindacati, un numero ancora più ridotto di organizzazioni che difendano i diritti d’autore, poche persone in grado di occuparsi degli aspetti amministrativi ed economici del mercato dell’arte. Gli artisti dei paesi africani francofoni, allora, “non esitano a produrre, montare e diffondere le proprie opere in Europa per poterne raccogliere i frutti, privando al

tempo stesso i loro paesi d'origine di una ricchezza artistica ed economica che potrebbe appartenergli" (Cappiello, 2005, p. 13). Questa dinamica diventa ancora più evidente se si fa riferimento, ad esempio, al mercato della musica. Paesi come Mali, Senegal, Costa d'Avorio, producono artisti di valore ad un ritmo incessante. La loro produzione artistica è in grado di muovere grandi capitali,<sup>112</sup> che finiscono per entrare per la maggior parte nelle casse dei paesi occidentali, ovvero laddove gli artisti preferiscono incidere e commercializzare le loro opere, vedendo riconosciuti a livello legale i propri diritti. È forse questa una delle ragioni per cui spesso la cooperazione, in seno alla francofonia, preferisce finanziare i prodotti finiti piuttosto che i processi di produzione. Rendere autonomi gli artisti nella produzione e gestione delle proprie opere, infatti, sottrarrebbe al mercato della cultura occidentale, ed in particolare a quello francese, importanti fonti di guadagno. "Come articolare le strategie di sviluppo locale con le esigenze dei finanziatori occidentali? – si chiede giustamente Mensah (2005, p. 24) – Si tratta indubbiamente di un esercizio complesso, e viene da chiedersi se i fini perseguiti siano davvero gli stessi".

Per ciò che riguarda più da vicino l'organizzazione del festival *Mantsina sur scène 2006*, la situazione non è molto differente dal quadro generale appena delineato. Come si può notare scorrendo il sito ufficiale del governo congolese,<sup>113</sup> gli investimenti nazionali nel settore della cultura e dell'arte, costituiscono una percentuale minima del budget nazionale (0,6% nel triennio 2000-2002), cinque volte inferiore, per fare un esempio, di quelle di un settore difficile da collocare, come quello definito sommariamente dal termine "Habitat". Di questa già ridotta percentuale, la più grande quantità viene investita nell'organizzazione del FESPAM (*Festival Panafricain de Musique*), evento biennale dal forte impatto mediatico, attraverso il quale il ministero cerca, a suo modo, di farsi una buona pubblicità, e la cui principale funzione sembra essere, come sottolinea Yves Olivier,<sup>114</sup> direttore del CCF di Brazzaville, quella di ridistribuire il denaro pubblico all'interno dei circuiti politici governativi, fra i sostenitori del presidente e gli artisti fedeli alla retorica del regime.

Ad aggravare questa già di per sé complessa situazione, interviene un fattore piuttosto insolito, ma non per questo meno grave.

Il ministro della Cultura in carica, infatti, membro di una delle chiese evangeliche che stanno guadagnando negli ultimi anni un consenso sempre più ampio fra la popolazione congolese, ha infatti ceduto la maggior parte degli spazi pubblici (cinema e sale di teatro soprattutto) per l'appunto a queste chiese, lasciando loro inoltre la possibilità di utilizzare, il più delle volte senza bisogno di autorizzazione, anche i pochi spazi rimasti a disposizione per manifestazioni culturali d'altro genere.<sup>115</sup>

In sintesi, dunque, il comitato organizzativo del *Mantsina sur scène* ha ricevuto dal proprio governo, come unico sostegno, l'autorizzazione all'utilizzo delle sale di teatro nazionali, con la riserva implicita data dalla possibilità di trovarvi dentro, al momento dello spettacolo, qualche riunione religiosa in corso. I partner privati, dal canto loro, sono rimasti al margine dell'operazione, partecipando solo con piccole iniziative di sostegno simbolico.<sup>116</sup>

È dunque naturale che il festival si sia svolto soprattutto grazie all'appoggio della cooperazione occidentale ed in particolare di quella francese, tradizionalmente sensibile al rapporto fra sostegno alla cultura e sviluppo economico. Lo SCAC (*Service de Coopération et de Action Culturelle*), CULTURESFRANCE,<sup>117</sup> il programma EGIDE<sup>118</sup> ed i CCF (*Centres Culturels Français*) di Brazzaville e Pointe Noire<sup>119</sup> sono, di fatto, coloro che hanno permesso al festival di svolgersi e di avere uno spessore internazionale di valore, finanziando la presenza di una serie di spettacoli e di artisti francesi ed africani, nonché sostenendo i programmi di formazione e sostegno alla creazione progettati dalla direzione artistica del festival.

Tuttavia, se è innegabile il merito che a queste istituzioni si deve riconoscere per il lavoro che hanno svolto e per il sostegno che, da anni, accordano all'opera degli artisti congolese ed africani in generale, restano una serie di ambiguità, di natura prevalentemente politica, che rendono dubbia la trasparenza di questi interventi di cooperazione e che necessitano, a mio avviso, di essere per lo meno segnalate.

Una prima precisazione risulta obbligatoria. Le agenzie che hanno finanziato lo svolgimento del festival sono tutte di nazionalità francese, ma operano in un raggio d'azione strettamente legato a quella che viene definita "la comunità dei paesi aventi in comune la lingua francese", ovvero la *Francophonie*,<sup>120</sup> che, come

soggetto politico, rappresenta l'unione di ben 47 nazioni nelle quali il francese, secondo percentuali altamente variabili,<sup>121</sup> è lingua d'uso. Se dunque l'azione di queste agenzie va considerata in relazione alla politica estera francese, nella percezione comune essa si confonde molto spesso con l'idea della *Francophonie*, ovvero di un agente a suo modo imparziale nel panorama politico internazionale.<sup>122</sup> Al tempo stesso, coloro che operano in tali agenzie, a loro volta, incrementano il livello di confusione, parlando spesso della propria attività come di qualcosa che rientra nel campo delle azioni condotte a beneficio, appunto, della comunità francofona.

Per valutare, invece, la complessità degli interessi legati all'azione di tali agenzie è necessario, a mio avviso, dare uno sguardo all'orientamento specifico della diplomazia francese. La storia della diplomazia culturale di questo paese è lunga e complessa,<sup>123</sup> e non è questa probabilmente la sede per proporre un'analisi approfondita. Come Roche e Pigniau (1995, p. 77) riconoscono, a partire dagli anni sessanta essa ha cominciato ad esprimere in modo sempre più deciso una "concezione politica della presenza culturale all'estero", conseguenza della fine del colonialismo e del sopravvento internazionale di una cultura di matrice anglofona e statunitense. La cultura ha da sempre occupato, nell'agenda politica di questo stato, un ruolo di grande importanza, tanto da suscitare l'invenzione del concetto di *exception culturelle*,<sup>124</sup> appunto per designare lo speciale statuto che alle politiche culturali si è deciso di concedere. Nel 1959 la Francia è stata la prima nazione europea a dotarsi, con André Malraux, di un ministero della cultura, primo gesto di una tendenza crescente all'istituzionalizzazione della cultura, confermata dall'istituzione delle *Maisons de la culture* e dai programmi di promozione e difesa della produzione artistica esagonale.

Se sono evidenti i possibili pregi di un coinvolgimento forte dello Stato nelle politiche culturali (abbondanza di mezzi economici, impegno nella creazione di reti per la creazione e la diffusione delle opere d'arte nazionali, riconoscimento istituzionale della professionalità di coloro che operano nel settore della cultura), meno evidenti possono sembrarne i difetti. Tuttavia, molti sono gli analisti francesi ad aver lamentato le anomalie che tale situazione può creare. La critica più violenta viene da Marc

Fumaroli (1991), il quale sottolinea come il discorso sulla cultura sia necessario allo stato ai fini di una propaganda politica. “La potenza dello stato-providenza francese è divenuta così invadente che essa ha bisogno di legittimarsi e di autocelebrarsi” (Fumaroli, 1991, p. 19), trasformando la repubblica in uno stato culturale non liberale, nel quale l’assenza di una dinamica di libera concorrenza ha la tendenza a determinare l’abbassamento del livello artistico nonché la riduzione della sua competitività sul mercato mondiale dell’arte. Dello stesso avviso, anche se su linee meno radicali è Jean-Loup Amselle (2005) che denuncia come il protezionismo culturale francese rischi, in certi casi, di emarginare la Francia dalle spontanee dinamiche di *métissage* di cui l’arte contemporanea mondiale è sempre più spesso l’espressione.

“Viviamo in un’epoca – nota Ruby (2000, p. 6) – che si nutre di un’ondata di processi di estetizzazione, destinati ad aiutare il potere ad aggirare gli impegni politici effettivi”. È necessario quindi guardare con attenzione alle politiche dell’arte e della cultura, ed al modo in cui l’estetica, che come si è più volte accennato ha di per sé un carattere politico, può a sua volta essere strumentalizzata a fini politici.

Tornando in modo più ravvicinato all’Africa, può essere interessante notare, con Amselle (2005, p. 135), che “i primi agenti della cooperazione francese provenivano direttamente dalla schiera degli ex amministratori coloniali”, ed è dunque naturale vedere una certa continuità fra le politiche esercitate nelle colonie e quelle sviluppatesi in seguito in seno alla cooperazione francese. La cultura, durante il periodo coloniale, è stata per la Francia elemento d’orgoglio nell’attuazione delle politiche definite d’assimilazione. Tassi di scolarizzazione in crescita, élite intellettuali artisticamente e politicamente rilevanti (fra tutti, basti citare l’esempio degli intellettuali della *Négritude*), produzioni artistiche di alto livello (si pensi, ad esempio, alla scuola di pittura di Poto-Poto, Brazzaville, fondata nel 1951 dal francese Pierre Lods). Tuttavia, la retorica legata a questo genere di successi, nascondeva una più crudele realtà di sfruttamento economico intensivo ed a volte brutale, che secondo molti, ha visto una sua naturale prosecuzione nelle politiche economiche che la Francia ha condotto nel continente africano in epoca postcoloniale.<sup>125</sup> La *Françafrique*, ovvero il complesso sistema di relazioni politiche, economiche e

militari costituitosi fra le ex-colonie e la potenza europea, è divenuta l'informale rete attraverso cui la Francia ha potuto continuare ad esercitare il proprio potere nel continente africano.

Tuttavia, come Verschave sottolinea, “la *Françafrique* funziona come un iceberg. Il 10% delle relazioni franco-africane formano la parte emersa, immacolata, ma in un iceberg, al di sotto, resta sempre un 90% sommerso” (2004, p. 9), costituito, per esempio, restando su una vicenda che riguarda da vicino il Congo Brazzaville, dagli scandali legati alla compagnia petrolifera francese Elf.

Viene allora da chiedersi quale relazione intercorra fra quel 10%, all'interno del quale possono senza difficoltà essere inserite le politiche culturali di cui *Mantsina sur scène* è il risultato, ed il 90% restante, di cui invece è un risultato il regime politico di Sassou-Nguesso, ovvero colui che guida oggi le sorti politiche del Congo. Sono, infatti, in molti a sostenere che la Francia abbia politicamente e militarmente appoggiato la carriera politica del generale congolese, permettendogli di riguadagnare il potere attraverso le guerre civili del 1997 e del 1998,<sup>126</sup> ed è ugualmente evidente che proprio il governo diretto da Sassou-Nguesso è responsabile dello stato di degrado nel quale si trovano oggi la cultura e l'arte congolese, strette nella morsa di una censura, informale ma profondamente efficace, basata sul boicottaggio più o meno esplicito delle iniziative artistiche autonome.

Qual è, allora, la relazione fra *Françafrique* e *françafrique*,<sup>127</sup> ovvero fra relazioni politico economiche di carattere neocoloniale ed un sistema di gestione estetica e politica dell'arte contemporanea africana da parte dei programmi di cooperazione fra la Francia e le sue ex colonie africane?

È un interrogativo estremamente spinoso, la cui risposta, come forse quanto ho detto finora lascia intravedere, è estremamente complessa. “A mio avviso – dice Dieudonné Niangouna a riguardo<sup>128</sup> – la sola cosa che non si deve fare è accettare di essere vittime, perché la situazione nella quale ci mettono è la situazione delle vittime [...] Si ha l'impressione che ci sia tutto un meccanismo all'opera che lavora in modo tale da obbligarci ad accettare di essere vittime. Per farvi rimanere in posizione di eterne vittime bisogna che voi siate in una posizione di sottomissione, che voi siate obbligati a chiedere, che nulla vi sia dato di diritto. Voi con-

tinuate a chiedere e loro continuano a dare, e il fossato diventa più profondo. E quello che danno qui lo riprendono là. E voi siete due volte vittime. Uno, voi continuate a chiedere e, due, quello che chiedete in verità non lo ottenete. E tre, quello che avete, ve lo prendono. E quattro, non potete nemmeno andarcene. È un meccanismo d'umiliazione sistematica pensato nei minimi dettagli”.

La dinamica che Niangouna delinea ritrae la complessità di una situazione, che a mio avviso è comune al quadro generale della cooperazione Nord-Sud, e che va quindi al di là di questo caso specifico. Per quanto ogni generalizzazione rischi di essere banale, l'ambiguità delle relazioni fra l'Occidente e l'Africa è palese. Da un lato esiste la cooperazione, dall'altro lo sfruttamento politico ed economico di paesi raramente liberi di esprimere una politica estera ed interna completamente autonoma. Come orientarsi in un panorama di simile contraddizione? Per quanto riguarda la situazione che più da vicino riguarda il Congo e le politiche culturali che vi si operano, a livello statale ed a livello internazionale, si ha l'impressione che, se da un lato si alimenta la libera espressione di artisti spesso polemici con il regime al potere, dall'altro si sostiene proprio quel potere che tenta di frustrare una più libera e democratica espressione, artistica ed intellettuale.

A mio modo di vedere, la soluzione si colloca sul piano strettamente umano, e dello stesso avviso si sono dimostrate la maggior parte delle persone con le quali, in modo informale, ho discusso dell'argomento. Se, infatti, è vero che due tensioni opposte, il sostegno a Sassou-Nguesso da un lato, e ad iniziative come *Mantsina* dall'altro, sono l'espressione di uno stesso governo, quello francese, è altrettanto vero che le persone che operano secondo queste due tensioni non sono le stesse. Se un'ambiguità forte esiste a livello istituzionale, non si può dire lo stesso del livello personale. Coloro che operano nella cooperazione e, per quanto riguarda lo specifico, nel settore della diplomazia culturale, non sono le stesse che operano nel quadro delle politiche economiche e militari. L'impressione è che spesso si sia obbligati ad operare in buona fede accettando il compromesso di dipendere da un governo le cui azioni politiche non sono completamente trasparenti. E tale è, forse, la situazione in cui si trovano molti degli operatori della cooperazione internazionale.

Resta da chiedersi se, e quando, la buona volontà degli uni può

essere strumentalizzata dagli altri. Che vantaggio può trarre un governo straniero con mire neocoloniali dal fatto che un politico sia aspramente criticato in patria, e che abbia dunque bisogno di un sostegno esterno per mantenere la propria posizione? Ed al tempo stesso quale vantaggio trae, questo stesso governo straniero, dal fatto che le sole voci che siano libere di esprimersi, possano farlo proprio grazie ad un sostegno economico e politico esterno, in grado di proteggerne l'opera e garantirne la diffusione? Temo che non sia la sede per spingersi oltre in questo discorso, che rischia di diventare politicamente troppo acceso, forse ideologico, ed in parte personale.

È, tuttavia, evidente che, come sottolinea Michel Schneider, ex direttore del dipartimento per la Musica e la Danza del ministero della Cultura francese, “il problema per gli artisti, in questo sistema, è quello di riuscire ad evitare di essere mostrati come il prodotto di una politica e di essere, quindi, strumentalizzati politicamente” (1993, p. 11). Se, come più volte si è detto ed ancora si ripeterà nei prossimi capitoli, esiste una forte e proficua relazione fra estetica e politica nell'arte contemporanea postcoloniale, tale relazione è estremamente delicata ed instabile e richiede, da parte degli artisti stessi, di essere continuamente rimessa in discussione.

“Davvero siamo entrati in un altro periodo – si chiede Achille Mbembe – o ci troviamo dinanzi allo stesso teatro, con identiche rappresentazioni ma attori e spettatori differenti? E senza che in definitiva siano cambiati in nulla l'agitazione convulsa e l'insulto? Insomma, possiamo davvero dire di essere andati oltre il colonialismo?” (2005, p. 274).

Per quanto radicale possa sembrare, questa domanda è necessaria, ed è, sebbene in modo implicito, presente nell'opera e nell'azione di molti degli artisti passati da *Mantsina*.

Purtroppo, l'arte in Africa ha la necessità, per garantirsi i mezzi di una sempre incerta sopravvivenza, di sottostare ad un certo numero di compromessi: “È anche per tutte queste ragioni che parlo di resistenza”,<sup>129</sup> dice Niangouna, e se forse, allora, quest'arte non è libera di dire tutto ciò che vorrebbe, almeno dice qualcosa, pone un atto a testimonianza della propria esistenza aprendo lo spazio per un'ipotesi di cambiamento.

## VIII. QUANDO LA GIUSTIZIA SI DISCUTE A TEATRO

“Il n’y a jamais eu d’histoire, d’école,  
d’initiation à la vie. Pas de notion.  
Le mensonge est notre être.  
La vérité tue. C’est la poussière qui fait le temps”<sup>130</sup>

Il Congo Brazzaville ha vissuto negli anni novanta momenti di profonda instabilità caratterizzati da esplosioni di violenza particolarmente dure. Come sottolinea Nadine Gordimer, “nessuno fra di noi è completamente libero di «scegliere i propri temi» al di fuori del contesto che condiziona la nostra vita, modifica il nostro pensiero e influenza tutti gli aspetti della nostra esistenza. [...] Philip Roth potrà mai cancellare il segno dei campi nazisti incrostato sulla pelle dei suoi personaggi? Gli scrittori israeliani, quelli palestinesi possono oggi «scegliere» d’ignorare [...] il conflitto che brucia il luogo d’esistenza delle loro parole?”<sup>131</sup>

Scorrendo la programmazione degli spettacoli presentati al *Mantsina sur scène 2006*,<sup>132</sup> così come facendo un percorso attraverso l’opera di Dieudonné Niangouna, si può notare come il tema della violenza e, nello specifico, della violenza delle guerre civili congolese degli anni novanta, sia una costante.

“Il senso – sottolinea Paolo Jedlowski (1999, p. 298) – non è a disposizione del singolo: si costituisce nell’interazione con gli altri e cioè nel racconto [...] Raccontare è chiamare l’altro a testimone e ciò produce un’oggettivazione del vissuto che è necessaria alla sua comprensione”. L’esperienza della violenza, così come quella della morte, risultano spesso inaccettabili. Esse infrangono i confini naturali del corpo,<sup>133</sup> s’immettono nella rassicurante ripetitività del quotidiano, stravolgendone gli equilibri ed obbligando l’individuo, così come la società, ad uno sforzo “narrativo” capace di restituire senso all’esperienza della vita. Primo Levi sostiene che in certi casi non si può e forse non si deve cercare di comprendere, “perché comprendere è quasi giustificare” (1981, p. 258), e tuttavia di fronte ad alcuni episodi nascono interrogativi la cui intensità è tale da mettere in gioco, in modo assoluto, il senso della vita ed il valore della moralità umana.

Ecco lo stato d'animo col quale molti intellettuali,<sup>134</sup> compreso lo stesso Levi, si sono posti di fronte all'esperienza della Shoah, ed è questo lo stato d'animo in cui mi sono trovato personalmente nell'ascoltare le testimonianze di alcuni sopravvissuti alle guerre civili congolese (ed in particolare all'ultima, distintasi per il grado di violenza degli atti commessi) e seguendo alcuni degli spettacoli in programma al festival.

Da qui l'esigenza di questo capitolo. Da una parte, il desiderio di comprendere meglio le dinamiche che hanno portato sul piano storico e politico ai conflitti degli anni novanta; dall'altro, l'interrogativo, di carattere umano, sulla ragione di atti di violenza talmente efferati. Nel mezzo, l'osservazione di come il teatro intervenga nella costruzione e narrazione sociale di questi eventi e nel tentativo di reinscriverli in un possibile orizzonte di senso storico individuale e collettivo. Se qui il discorso si muove su linee teoriche, nei prossimi capitoli, attraverso un'analisi comparata fra tre spettacoli teatrali differenti, si comprenderà come il teatro intervenga nelle dinamiche fin qui delineate e quali possibili conseguenze il suo intervento determini.

“Come vivere – si chiede Achille Mbembe – quando è passato il tempo di morire, quando è persino proibito essere vivi; come vivere in quella che si potrebbe chiamare l'esperienza di vivere «al rovescio»? Come si fa, in queste circostanze, a fare l'esperienza non solo del quotidiano, ma anche dell' *hic et nunc*, quando ogni giorno ci si può aspettare qualsiasi cosa, ma anche qualcosa che non si è ancora realizzato, tarda a realizzarsi, è costantemente irrealizzato ed elusivo? [...] com'è possibile vivere mentre si va verso la morte, quando si è in qualche modo già morti?” (2005, pp. 237-238).<sup>135</sup> L'esperienza traumatica collettiva determinata dalle guerre civili,<sup>136</sup> ha prodotto nella popolazione congolese una profonda sfiducia nell'avvenire. A Brazzaville, ad esempio, in molti hanno rinunciato a ricostruire la propria casa per paura di vederla distrutta e saccheggiata ancora una volta. Si possono incontrare, specie nella periferia sud della città, famiglie che vivono, ad ormai quasi otto anni dagli ultimi bombardamenti, ancora fra le rovine annerite dalle fiamme.<sup>137</sup> Se il dato si connette alla pesante crisi economica nella quale il Congo è stato condotto dal regime di Sassou II<sup>138</sup> che, avendo impoverito in modo drastico le classi medie, rende proibitiva l'ultimazione di un processo di rico-

struzione, bisogna notare che la guerra ha lasciato nella memoria della popolazione congolese profonde ferite che si riflettono sul modo in cui oggi si guarda alla vita. “In un contesto di guerra civile come quello in cui ci trovavamo – dice Niangouna – così come esplodono i colpi di mortaio esplodono le persone. [...] Il tessuto sociale viene completamente distrutto, le persone traslocano dal proprio corpo, diventano psicologicamente alienate. [...] Le cose non sono più al loro posto, le case, le auto, le strade, tutto è stato sventrato dalla violenza della guerra. E le persone anche. Non sono più come prima, dentro e fuori. Ogni aspetto dell’uomo, morale, fisico, psicologico, viene avvilito e distrutto dalla violenza della guerra”.<sup>139</sup>

Le testimonianze relative agli episodi avvenuti durante gli anni novanta, ed in particolar modo a cavallo fra il 1998 ed il 1999 sono molteplici.<sup>140</sup> Attraverso i frammenti dei testi riportati nella terza appendice a questo volume e che analizzerò nei prossimi capitoli se ne può avere un’idea. I civili sono stati l’oggetto principale della violenza distruttiva delle milizie private (*Cobra*, *Ninja*, *Cocoye*) nonché dei reggimenti stranieri (angolani, tchadiani) intervenuti nell’ultimo conflitto. In una guerra in cui la maggior parte dei combattenti non indossava alcuna divisa, chiunque poteva essere un nemico. Da qui l’invenzione di molteplici tecniche di controllo applicate nei cosiddetti *bouchons*, i posti di blocco improvvisati un po’ dappertutto con la scusa di dover controllare i documenti e l’eventuale possesso d’armi da parte dei cittadini.<sup>141</sup> Stupri, torture, estorsione di denaro, omicidi sommari: gli episodi di violenza gratuita non si contano.

Spesso guardando a questi episodi di violenza si ha l’impressione di trovarsi di fronte ad esplosioni di pura irrazionalità. Ma, come sottolinea Mkandawire, “i problemi cominciano quando si prende coscienza del fatto che enumerando gli usi possibili che un individuo può fare della situazione di conflitto, si può stabilire la natura razionale del prodursi di molte guerre” (2000, p. 32). Nelle guerre congolese, ad esempio, l’argomento etnico è stato largamente utilizzato dai dirigenti politici per spingere le masse all’odio, e di conseguenza alla partecipazione ad un conflitto nato, come Koula (1999) e Verschave (2002) mostrano con abbondanti documentazioni, per ragioni prettamente economiche.<sup>142</sup> “Le guerre civili – nota Keen – sono portatrici di un’economia di guerra

che in molti hanno l'interesse a mantenere in atto" (2000, p. 23). Attraverso la stigmatizzazione dell'etnicità, le leaderships riconquistano il favore di larghe fasce dell'opinione pubblica ed avviano un processo di suddivisione e ripartizione delle risorse su base regionale (Bayart, Geschiere, Nyamnjoh; 2001), che vede nel mantenimento delle condizioni belliche uno strumento utile al perseguimento dei propri fini. Ne risulta il fatto che spesso i protagonisti del conflitto hanno maggior interesse al prolungamento di una guerra che alla sua fine (Keen, 2000, p. 26-27).

La popolazione civile, nelle aree di conflitto, da gruppo sociale di sostegno e riferimento "si trasforma in obiettivo da deprecare per garantire la sopravvivenza e la riproduzione del corpo combattente"<sup>143</sup> ed il saccheggio sistematico diventa attività paramilitare estremamente diffusa fra i giovani (Ossebi, 1998) i quali, numerosi, aderiscono alle milizie, poiché in esse vedono la possibilità di un arricchimento rapido e privo di rischi. "Uscire, spesso solo temporaneamente dalla rigida struttura dei rapporti sociali – nota Jewsiewicki (1998, p. 221) – per poi tornarvi in posizione di forza, grazie ai beni e/o ai saperi acquisiti altrove, era ed è un potente strumento di promozione sociale", ed inoltre, come segnala Keen (2000), una guerra civile è, per i combattenti, di gran lunga meno rischiosa di un conflitto fra eserciti nazionali.

Da un punto di vista economico e politico si può comprendere, secondo quanto detto finora, la funzione del coinvolgimento delle popolazioni civili nel conflitto. Esse rappresentano sia il fine di politiche di strumentalizzazione dell'etnicità atte a legittimare il sopruso e la violenza, sia la "massa" senza nome su cui far esercitare la frustrazione e la sete di sangue di milizie mal controllate e mal pagate. "Eravamo ostaggi dei ribelli, ma al tempo stesso l'esercito regolare ci bombardava", racconta Niangouna<sup>144</sup> a proposito della guerra civile del 1998-1999. La popolazione civile era, come avvenuto altrove, chiusa in una morsa. Nessuna delle parti in conflitto aveva interesse a che l'ordine fosse ristabilito. L'ebbrezza della violenza, la facilità dei guadagni possibili, l'assenza di pene da scontare per i crimini commessi sono solo alcuni degli elementi in gioco in una situazione del genere. Come nota freddamente Elias Canetti, "l'omicidio senza pericolo, permesso, raccomandato, e spartito con molti altri, è irresistibile per la maggioranza degli uomini" (1972, p. 49).<sup>145</sup>

Se ciò permette di comprendere in parte le ragioni dell'esplosione della tale violenza, resta, però, un enigma: la comprensione delle modalità di violenza utilizzate. È vero, infatti, che se uccidere è di per sé già un atto radicale, è possibile uccidere in modi diversi, ed la maniera in cui lo si fa ha, probabilmente, un valore simbolico preciso. Come spiegarci, altrimenti, l'insistenza di alcuni gesti nell'arco delle tre guerre civili?<sup>146</sup>

Il corpo, sottolinea Bourdieu (2003), è “teatro di simboli” e “la violenza che viene inflitta sul corpo umano in contesti etnici non è mai del tutto casuale o priva di una sua forma culturale” (Appadurai, 2003, p. 43). Ed inoltre, come ricordano Agamben (1998) e Foucault (1976), il corpo è centro delle moderne biopolitiche, ed è intorno ad esso, alla sua forma, alle sue caratteristiche morfologiche, estetiche, sessuali, che il più delle volte si articola il conflitto. Attraverso la violenza fisica la forma materiale dell'alterità (il corpo del nemico) viene occupata, usurpata, umiliata. Ed è a mio avviso in quest'ottica che, come suggerisce Appadurai, possono essere cercate “le ragioni per cui la sessualità nei conflitti etnici viene spesso messa in gioco a molteplici livelli [...] la violenza sessuale è, infatti, la forma più violenta di penetrazione, investigazione ed esplorazione del corpo del nemico” (2003, p.56).<sup>147</sup> A questa dimensione prettamente legata al valore simbolico del corpo in un contesto fortemente etnicizzato, si aggiunge una dimensione di estetizzazione della violenza dovuta, secondo alcuni analisti, all'esasperata mediatizzazione del mondo contemporaneo. “La globalizzazione – sottolinea ad esempio Bogumil Jewsiewicki – sembra aver influito sulla messa in scena della violenza, anche se non l'ha di certo inventata poiché le società del continente africano vi avevano già fatto ricorso prima e durante la colonizzazione.<sup>148</sup> La globalizzazione mediatica ha dato all'esercizio della violenza dei mezzi nuovi e soprattutto gli ha fornito nuovi immaginari” determinandone “un'estetizzazione tragica, esercitata su corpi ridotti ad accessori di teatro o a personaggi surreali di effimeri videogiochi (1998, p. 219).

Per quanto riguarda le guerre di Brazzaville questo genere di riflessioni sono particolarmente appropriate, se si tiene conto, come mostrano sia Niangouna che Dongala,<sup>149</sup> del costante riferimento, da parte dei giovani guerriglieri impegnati nel conflitto, ad un immaginario basato sulle gesta degli eroi hollywoodiani, dei

protagonisti dei videogiochi giapponesi, o ancora sui luoghi, sui personaggi e sugli episodi delle guerre civili ipermediatizzate del mondo contemporaneo. Il generale Giap, la milizia dei *Ninja*, il quartiere Kandahar, il bar Kosovo, l'etnia dei Ceceni, e ancora tutta una sfilza di nomi, Rambo, Idi Amin, Milosevic, Gheddafi, accuratamente scelti da ogni guerrigliero per il loro misterioso potere, capace di spaventare l'avversario e proteggere con un alone quasi magico l'incolumità del combattente. Nomi come potenti amuleti, simbolo e sintomo, ancora una volta, come si è già visto attraverso l'analisi dei testi di Niangouna nel quarto capitolo, di un'isteria legata all'atto di nomina, di identificazione, di autorappresentazione, caratteristica delle relazioni esistenti all'interno del mondo postcoloniale.

In questo contesto interviene il teatro di cui, in queste pagine, si è fatto argomento. Teatro che, come già si è detto, è regno del simulacro, universo intessuto di parole, fabbrica dell'immaginario. L'autore togolese Kossi Efoui, nel suo ultimo lavoro, *Io (Tragédie)* (2006), parlando appunto di teatro, ha coniato la suggestiva immagine del *déambulateur à poème*. Un congegno il cui nome evoca, al tempo stesso, un senso di movimento e di ingegnoso lavoro il cui prodotto vive nell'universo poetico delle parole, ma ha tuttavia, come il testo mostra, un potente effetto sul mondo degli uomini e sulla sua imprevedibile realtà. Un mondo caratterizzato dalla violenza cui si è fatto riferimento nelle pagine precedenti, una violenza i cui atti hanno a volte un valore simbolico quasi pari a quello delle parole, e le parole possono assumere il peso, il valore, la forma, di atti concreti. Un mondo, quello postcoloniale, in cui, come nota Pottier (2005, p. 227) "si governa attraverso l'amnesia", in cui la memoria e l'immaginario sono campi di battaglia per una politica in cui il potere si manifesta scenograficamente.

"L'arte – sottolinea Annalisa Tota – come tecnologia della memoria diviene un'arena antagonista in cui gruppi sociali, portatori di valori e culture differenti, si scontrano per negoziare le definizioni sociali della realtà. L'arte diviene una delle possibili fabbriche della storia, uno dei luoghi in cui i valori e le identità si scontrano e si oppongono costantemente per favorire o delegittimare l'egemonia costituita" (1999, p. 82). Arte come tecnologia della memoria, come fabbrica della storia, sono queste delle meta-

fore che a mio avviso si applicano con buon esito alla realtà congolese ed in particolare al mondo del teatro osservato attraverso *Mantsina sur scène*. Prima di vedere, però, nelle prossime pagine, come il teatro si faccia luogo di testimonianza, di analisi, di elaborazione, a volte conflittuale, del passato, è necessario a mio avviso proporre ancora alcune riflessioni utili ad orientarsi in questo percorso.

La memoria di un trauma, nota Ricoeur, si configura come “un passato che non vuole passare, un passato che abita ancora il presente o che piuttosto lo ossessiona” (2004, p. 83). Nei suoi confronti è forse, allora, necessario attuare un processo di riconciliazione<sup>150</sup> che, seguendo le indicazioni di Freud, può compiersi attraverso l’impegno in un “lavoro del lutto” (1977). Se a livello individuale il lavoro del lutto viene svolto nell’intimità della propria solitudine, attraverso l’aiuto delle persone vicine, o di un terapeuta, a livello sociale, quest’opera è spesso compiuta attraverso l’azione dei tribunali. È vero, infatti, che al tribunale, presentando le testimonianze e confrontando le differenti versioni dei fatti, si costruisce, attraverso il verdetto della corte, una versione ufficiale, socialmente riconosciuta, che da un lato partecipa alla costruzione della narrazione storica e dall’altra permette, anche qualora non soddisfi le aspettative di tutti i coinvolti, l’attuazione di un lavoro del lutto grazie all’esternazione del trauma subito.<sup>151</sup>

Ma cosa avviene, allora, quando i tribunali, controllati dal potere politico, perdono la loro autonomia e, invece di attuare un processo di costruzione libera del passato, diventano strumento di manipolazione della memoria storica collettiva?

Tale sembra essere difatti la situazione nella quale il Congo Brazzaville si è trovato negli ultimi anni. Ne sono un esempio i due Forum per la pace e la riconciliazione tenutisi a Brazzaville rispettivamente dopo la prima e dopo la seconda guerra civile,<sup>152</sup> nonché come si vedrà meglio nel decimo capitolo, la vicenda legata al processo per i *disparus du beach*. Di fatto, in queste occasioni, le istituzioni tradizionalmente destinate alla definizione della giustizia sono state usate a fini propagandistici, per offrire, da un lato, una facciata di rassicurante e democratico funzionamento dell’impianto politico alle istituzioni internazionali, e dall’altro per ufficializzare, attraverso falsi processi, testimonianze truccate, occultamento di prove, una versione dei fatti favore-

vole al potere in carica. Il tema del dialogo, della riconciliazione, della pace ad ogni costo, è divenuto per il governo uno strumento per zittire chiunque volesse fare seriamente luce sui fatti avvenuti. ««Dialogo senza preclusioni», «unità nazionale», «riconciliazione nazionale»... sono tutti neologismi attualmente alla moda in Congo- Brazzaville – testimonia Calixte Baniafoua (2001, p. 24) – Essi mirano a spingere lo sguardo verso un avvenire glorioso per far dimenticare un passato di barbarie. Ogni elemento che possa infrangere questo dispositivo inciterebbe allora al rifiuto del dialogo, alla negazione dell'unità e della riconciliazione dei congolesi». Tuttavia, far luce sul passato non vuol per forza negare la possibilità di un futuro comune, ma è piuttosto testimonianza del tentativo di creare un futuro a partire da basi solide, trasparenti e condivise. Come dice Brunel Makoumbou, responsabile tecnico del festival *Mantsina sur scène*, in un'intervista,<sup>153</sup> “più si ha la tendenza a fuggire la verità e più essa è capace di scatenare passioni”. “È necessario mostrare alla gente la verità della storia – continua Abdon Fortuné Koumbha, membro fondatore di *Noé culture*<sup>154</sup> – la storia non può essere aggirata, è così testarda che cerca sempre di ripetersi. Si possono scrivere pagine orribili, tutte le volte che si vuole, ma c'è sempre il rischio che esse si ripetano”.

La memoria, in contesti di questo genere, diventa allora, come già si è detto, un “oggetto” da manipolare con estrema cura. Da un lato essa è necessaria per prevenire il ripetersi di eventi drammatici, ma dall'altro, come sottolinea Alessandro Triulzi, essa può anche giocare “un ruolo fondamentale nel rappresentare, costruire e preparare la violenza del futuro. Per questo, accanto alla memoria della violenza occorre spesso esaminare la violenza della memoria, quando cioè il ricordo collettivo dei tiranni del passato diventa ossessione che domina e determina i comportamenti di collettività che si sentono in pericolo e anticipano la violenza altrui, esercitando preventivamente la propria” (2005, p. 7). È in parte quest'ultima la dinamica, come sottolinea Pottier (2005), che i leaders dell'*hutu power* hanno utilizzato in Rwanda per aizzare le masse al genocidio, ed è in parte ancora questa la dinamica che Sassou-Nguesso ha cercato di generare fra i suoi seguaci una volta tornato al potere nel 1997, scatenando le violenze avutesi fra il 1998 ed il 1999.

Si potrebbe sostenere che è proprio la mancanza di un'autorità

riconosciuta e legittima, capace di farsi carico della narrazione di una memoria “corretta”, ovvero di una memoria scaturita da un processo di sincera e trasparente analisi degli eventi, a lasciare libero il campo a forze molteplici e discordanti. Se la versione ufficiale, prodotta da tribunali controllati dal potere, è tendenziosa, la società civile, in un modo o nell’altro ritaglia i propri spazi di discussione, per provare a fare luce sul passato con maggiore chiarezza. Ed il teatro è indubbiamente uno di tali spazi.

Vorrei concludere queste riflessioni concentrando l’attenzione su alcuni dei paradossi che una situazione di questo genere può generare.

Il teatro è luogo di mascheramento. Data la sua natura transitoria, sottolinea Rustom Bharucha, “la verità è in esso costantemente posta in uno stato di degenerazione; date le sue ripetizioni, la verità deve essere [ogni volta] ricostruita, rivitalizzata. Ed il paradosso dell’idea di un *truth making* a teatro aumenta quando si prende coscienza del fatto che il teatro può essere uno dei luoghi più illusori del mondo, dov’è legittimo mentire coscientemente” (2002, p. 362). Il trasferimento dell’arena pubblica di discussione in un luogo come il teatro risuona, quindi, seguendo questa linea, ambigua. Per quanto è possibile, infatti, come si è ipotizzato alla fine del secondo capitolo, che per un gioco di paradossi proprio dell’arte, il palcoscenico, luogo per eccellenza di mascheramento e finzione, possa diventare luogo di svelamento, atto di verità, spazio di denuncia, è possibile, al tempo stesso, che l’ambiguità del suo statuto renda lo scenario ancora più complesso.

Gli artisti, specie in Africa, si sono spesso assunti la responsabilità di portare alla luce i lati più oscuri della realtà, di quella intima e spirituale così come di quella collettiva e politica. È appunto questo uno degli aspetti che determina, agli occhi della critica, l’associazione a volte scontata fra arte ed impegno, poetica e politica. Come si è già visto nel quinto capitolo, per quanto riguarda l’opera di Niangouna tale impegno vive all’interno del linguaggio e ne diviene intimamente parte in un processo di rielaborazione linguistica dell’immaginario. Ma non è questo il caso di tutti i testi e gli spettacoli presentati al *Mantsina sur scène*.

Si può notare, ad esempio, che il lasciare agli artisti la libertà di sollevare e discutere problemi di ordine politico può, in certi casi, diventare fra le mani delle classi dirigenti uno strumento retorico

importante. Nell'epoca in cui scriveva Sony Labou Tansi, ad esempio, Brazzaville era indubbiamente una delle capitali africane più interessanti a livello artistico ed intellettuale. Molte delle personalità dell'epoca esprimevano in modo chiaro il dissenso per le politiche condotte dallo stato e portavano alla luce, attraverso le proprie opere, lati nascosti e particolarmente inquietanti (eliminazione o imprigionamento sistematico degli oppositori politici, corruzione a tutti i livelli dell'amministrazione pubblica) del regime al potere.<sup>155</sup> Tuttavia nessuna censura venne applicata da parte del governo, e nulla è mai veramente cambiato. L'impressione che ne risulta, allora, è che in certi casi delegare ai teatri la responsabilità di far luce su certi eventi, possa diventare per i governi una tattica di auto assoluzione. Di fronte a qualsiasi critica si può facilmente rispondere che se ci fosse realmente qualcosa da nascondere, non si lascerebbe agli artisti la libertà di parlarne. L'assenza di una verità istituzionalmente definita attraverso un processo di pubblico confronto, inoltre, come quella che potrebbe scaturire da un buon funzionamento degli apparati giudiziari, determinando il fiorire di innumerevoli versioni differenti e fra loro discordanti, finisce col fare il buon gioco dei politici, dividendo la popolazione, creando tensione e legittimando politiche autoritarie.

Il teatro non è un tribunale, così come non lo sono i *mass media*. Ma nell'epoca contemporanea, in Africa come altrove, si tende a strumentalizzare i mezzi di comunicazione, a spostare il confronto politico al di fuori delle sedi ad esso tradizionalmente attribuite. "La soggettività degli *storytellings* – sottolinea ancora Bharucha – è troppo grande per far diventare le loro storie un'evidenza" (2002, p. 363) e può quindi essere rischioso lasciare unicamente nelle loro mani il compito di attivare l'elaborazione di una memoria collettiva. "La storia – sottolinea a sua volta Schechner – non è ciò che è avvenuto, ma ciò che viene codificato e trasmesso. La performance non è soltanto una selezione di dati organizzati ed interpretati, essa è un atteggiamento a sé stante, e porta in sé elementi di originalità, che ne fanno il soggetto di ulteriori interpretazioni, la fonte di nuovi studi" (1985, p. 51). A teatro la memoria, così come la storia, vengono fabbricate attraverso un processo creativo originale che, se da un lato può offrirci elementi e dati utili a ricostruire la realtà del passato, dall'altro

vi aggiunge una serie di elementi originali che, costituendo la vera ricchezza di una performance, permettono di attivare processi cognitivi differenti. Il teatro quindi, salvo in rare occasioni, non è luogo di verità nel senso stretto del termine, non vi si propone una visione documentaria della realtà, ma diventa invece luogo di coscienza attraverso un processo di attivazione emotiva delle percezioni dello spettatore.

“Per scoprire la verità a teatro bisogna accettare che essa compaia inavvertitamente; essa ti colpisce quando meno te lo aspetti, attraverso uno sviluppo dell’inconscio politico” (Bharucha, 2002, p.369). È questo, penso, il contributo che l’arte offre in un contesto come quello delineato.

Il pubblico è chiamato ad interrogarsi, a mettere in crisi la lettura che della storia e della realtà viene pubblicamente proposta dalle autorità. La sua coscienza viene risvegliata ad un senso di curiosità, di prontezza critica, di riflessione etica, che può stimolare un atteggiamento politico differente nei confronti della realtà. Gli artisti, attraverso la loro opera, compiono uno sforzo teso in primo luogo a suscitare la nascita di una coscienza critica, l’apertura ad un orizzonte di possibilità e di opinione che i regimi autoritari non lasciano intravedere. Non c’è quindi in essi “il desiderio di preservare la memoria in monumenti e memoriali di pietra, né tanto meno il desiderio di inventare o costruire un passato mitico”, l’obiettivo sembra essere, piuttosto, “quello di rivolgere il progetto della memoria sulla memoria stessa” (Oguibe, 2004, p. 120), mostrando, attraverso la proposta di prospettive inedite, la sua dimensione di prodotto finale di un processo di costruzione sociale collettivo.

## IX. COME RICORDARE LA VIOLENZA?<sup>156</sup>

### 1. Dibattito su *La Folie de Janus e Crabe rouge*

**SYLVIE DYCLO-POMOS (SDP):**<sup>157</sup> La storia che *La folie de Janus* racconta riguarda la vicenda dei *disparus du beach*. Nel 1999 ci sono stati dei rimpatri di alcuni rifugiati che erano fuggiti in RDC per evitare la guerra. Era stato il governo stesso a decidere di rimpatriare questi rifugiati. Li fecero sbarcare al *beach* di Brazzaville, ma alcuni di loro furono prelevati e portati in destinazioni sconosciute. I loro cadaveri sono stati eliminati in vari modi, alcuni sono stati chiusi in dei sacchi e gettati nel fiume, altri sono stati bruciati, altri ancora sono stati ammucchiati in dei container e lasciati affondare nel fiume. Scrivendo non ho voluto parlare esattamente della vicenda. Ciò che mi ha disgustato soprattutto è stato il modo in cui hanno trattato i rifugiati, prima, durante e dopo questa vicenda. Il modo in cui sono stati perseguitati, poi illusi ed infine, alcuni di essi, massacrati. Così ho cominciato a collezionare informazioni riguardo a ciò che era successo, e poi ho deciso di scrivere, all'incirca tre anni dopo. Il fatto risale al 1999 e io ho cominciato a scrivere nel 2002.

**JUDITH DE PAULE (JdP):**<sup>158</sup> La vicenda è stata ripresa da un processo che ha avuto inizio in Francia, è stata la Federazione Internazionale per i Diritti dell'Uomo ad occuparsene<sup>159</sup>. Per questa ragione un certo numero di persone accusate per questi fatti sono state citate a giudizio in Francia, e quando il processo ha cominciato a fare un certo rumore, Brazzaville ha deciso di fare il proprio processo e di rifiutare il valore delle indagini condotte dal tribunale francese.

**ARTHUR VÉ BATOUMENI (AVB):**<sup>160</sup> Il verdetto del processo di Brazzaville ha riconosciuto le responsabilità dello Stato, ma ha assolto tutti gli individui coinvolti. Ha riconosciuto il fatto ma ha assolto tutti coloro che vi hanno preso parte. E ha decretato che nessuno avrebbe potuto richiamarli davanti ad un tribunale per la stessa vicenda.

**JULIEN BISSILA (JB):**<sup>161</sup> Anch'io ho lavorato su questo stesso soggetto, ma non con la stessa prospettiva. Io ho parlato di come si è svolto il processo, quindi in effetti si tratta dello stesso tema, ma preso da un angolo molto differente. Ho cercato di evitare un'angolazione troppo drammatica, perché effettivamente qualsiasi siano le parole che si possono utilizzare per descrivere quello che è successo, si tratta comunque di un argomento molto scottante per la gente di Brazzaville. Ho sentito il bisogno, quando scrivevo *Crabe rouge*, di dire tutto, ma alla fine rischiavo di essere troppo drammatico, talmente drammatico da condurre il lettore ad un bivio, restare dentro per non uscirne più o lasciar perdere e mantenere la propria serenità. Come quando si guarda un film d'orrore e il killer si avvicina alla gola della vittima... vedi il coltello che si avvicina alla gola, si avvicina si avvicina... o rimani lì, prendi coraggio e resti a guardare in che modo la gola viene tagliata oppure te ne vai per non vedere. Ecco, vedendo *La Folie de Janus*, mi sentivo un po' in questa situazione. L'ho trovato veramente molto forte, racconta quello che è successo, ma in certi momenti l'ho trovato troppo drammatico, colpisce, colpisce e continua a colpire, ed è giusto così, ma non posso evitare di dire che ad un certo momento non ce l'ho fatta più a seguire.

Ho avuto l'impressione che come me diverse altre persone ad un certo punto hanno cominciato a farsi portare dalla voce, hanno dimenticato l'attore e sono partiti in un viaggio che li ha riportati alla memoria personale di quell'epoca.

**JdP:** Allo stesso tempo, quello che le persone mi hanno detto dopo lo spettacolo è che, si è vero, è duro ripensare a quello che è successo, ma al tempo stesso è bene perché così le cose cominciano a venire fuori, è un modo di dire "si abbiamo vissuto questa esperienza!" ed è importante a mio avviso che ad un certo punto ci sia una parola che si prenda carico di questa responsabilità, la responsabilità di dire tutto ciò a voce alta. Si tratta di una testimonianza fra tante altre.

**BRUNEL MAKOUMBOU (BM):**<sup>162</sup> Anch'io ho avuto la stessa reazione di Julien. Ad un certo punto mi sono sentito troppo immerso nello spettacolo e ho cercato di uscirne volontaria-

mente. Ad esempio ad un certo punto, nelle proiezioni video,<sup>163</sup> Ludo<sup>164</sup> aveva una grossa testa deforme e questo mi ha fatto pensare ai rifugiati che tornavano deformati dalle malattie. Per me è stato come mettermi a confronto con la testimonianza di un evento che ho vissuto anch'io in prima persona. L'ho vissuto in modo diverso, conosco molte persone che sono morte a causa di questa storia. Ed il fatto di vedere tutto questo, inoltre con l'effetto del microfono che rendeva la voce ancora più penetrante, ad un certo punto mi sono immerso in modo troppo forte ed ho dovuto uscirne, perché altrimenti, secondo me, tutto ciò ti spinge a reagire... Ad un certo punto ho addirittura rischiato di piangere, paradossalmente nel momento in cui tutti gli altri ridevano, ovvero quando l'attore ha simulato una vecchia madre che piange la scomparsa del proprio figlio. In questa immagine ho rivisto mia madre che si disperava davanti a me e mio fratello distesi per terra sotto la minaccia di un fucile. È qualcosa che quando ci penso mi fa impazzire perché il tipo che ci ha fatto questo, lo vedo ancora in giro per il quartiere, ed ogni volta che lo incontro e ci penso mi viene voglia di ammazzare qualcuno. E quando ho visto Ludo piangere, non vedevo più Ludo ma vedevo mia madre piangere. È per questo che io, quando si parla della guerra, preferisco lo si faccia con humour, perché anche se si tratta di qualcosa di grave, trattarlo in modo drammatico ti fa sentire male.

[...]

**VINCENT BAUDRILLER (VB):**<sup>165</sup> Io ho visto entrambi gli spettacoli, *Crabe rouge* e *La Folie de Janus*, due spettacoli che parlano dello stesso tema in modo differente, ed è stato molto interessante. I due spettacoli sono il risultato di uno stesso desiderio di esprimere un'esperienza, di parlarne, ed in questo senso entrambe partono da un'esigenza che si potrebbe definire documentaria, ma a partire dal momento in cui diventano teatro smettono di essere documentario.

Per me i due testi stabiliscono entrambi una distanza rispetto all'episodio storico, una distanza diversa. Il testo di Julien sceglie l'humour e la derisione per trattare l'argomento, a mio avviso, con molta più crudezza. Sono stato colpito ed emozio-

nato molto dal contrasto fra le risate del pubblico e la violenza e sofferenza di ciò che veniva raccontato nel testo di Julien. Mentre la distanza che ha creato Sylvie è di natura poetica. Ha cercato di creare una relazione emotiva con la vicenda raccontandola attraverso un uso poetico della lingua. Non è assolutamente un testo documentario. In entrambi i casi esiste una distanza che viene gestita in modo diverso. La differenza, a mio avviso, è legata alla modalità espressiva che è stata scelta.

**AVB:** Ciò che ho trovato molto coraggioso, in entrambi i casi, è il fatto di aver parlato del processo. Si tratta di una ferita ancora aperta, che fa ancora molto male. Il processo ha abortito poco tempo fa. Hanno concesso l'amnistia a tutti gli imputati. E si tratta di un affare di cui le persone non hanno voglia di parlare perché ci sono state molte vittime e molti hanno rischiato la vita per il solo fatto di averne parlato. E vedere questi giovani parlare senza paura fa un grande effetto.

Per quanto riguarda lo spettacolo di Julien, credo che se avessero parlato dello stesso fatto in modo più serio si sarebbe persa molta della magia che sono riusciti a creare... Forse fra qualche giorno saranno in prigione, ma saremo con loro, non devono preoccuparsi (*ride*).

Comunque, vorrei porre una domanda. Come mai avete scelto di usare dei costumi in stile western?

**JB:** Secondo me, in quel periodo abbiamo vissuto qualcosa di molto simile ad un western. Quando sono arrivato a Brazza nel 1997, mi ricordo ancora di un ragazzo, ad esempio, che aveva comprato della manioca da una venditrice al mercato, la manioca era ammuffita e il tipo è tornato al mercato e ha sparato alla donna. È un po' come ciò che abbiamo visto nei film, un tipo entra in un saloon chiede da bere, il whisky che gli danno non gli piace e lui spara. Poi qualcuno si mette a suonare e tutto torna com'era prima.

[...]

**AVB:** Penso che uno degli elementi che ha fatto fallire il processo è stato il fatto che ad un certo punto, quando la verità ha

cominciato a venire a galla, un gruppo di imputati ha fatto capire che se qualcuno di loro fosse stato condannato avrebbero messo la città a ferro e fuoco.

Non lo dico per scoraggiare Julien, ma credo che andare a mettere in scena questo spettacolo in certi quartieri della città potrebbe ancora essere pericoloso. Ci sono certi passaggi del testo che ci hanno fatto crepare dalle risate, ma che in un altro ambiente lascerebbero il pubblico interdetto.

**JB:** L'idea di parlare dell'*affaire du beach* mi è venuta al mio ritorno a Brazza, nel 2000, dopo la guerra. Avevo incontrato un altro mio amico scampato al massacro, che aveva una parte della faccia completamente distrutta, ma riusciva comunque a parlare. Mi ha raccontato la sua storia, di come è riuscito a scampare. Mi ha fatto molto male. Il tempo è passato, è arrivato il processo, ed io grazie a lui sapevo bene com'erano andate le cose. Mi aspettavo che la sua famiglia lo accompagnasse a testimoniare al processo, ma hanno avuto paura e non hanno mai voluto certificare la sua testimonianza. Lo considero come qualcuno che è rimasto senza parole. Da qui l'immagine del sordomuto, poiché mi è rimasta l'impressione che lui sia diventato completamente sordomuto rispetto all'esperienza che ha vissuto. E come dicevo, quando ho deciso di montare questo spettacolo mi hanno chiesto se non avessi paura di farlo. Ho risposto: "Se ti tirano un colpo di martello sulla gamba, avrai paura di gridare?" Bisogna pur gridare per far capire che c'è qualcosa che fa male.

Con questo spettacolo non avevo intenzione di concentrarmi sul problema di chi ha torto e chi ha ragione. Sono semplicemente dalla parte di Alain, il mio amico scampato al massacro. Gli ho detto: "Capisco che tu non abbia testimoniato, poteva essere troppo pericoloso, non sappiamo neanche in che modo questa storia potrebbe finire. Ma non ti preoccupare, noi testimonieremo al posto tuo. E se vuoi che giustizia sia fatta, non ti preoccupare, faremo giustizia a modo nostro, al nostro processo li condanneremo tutti, non preoccuparti" (*risate*).

E poi, nello spettacolo, c'è anche il modo in cui tutti noi abbiamo seguito questo processo, come siamo stati al *Crabe Rouge*<sup>166</sup> per seguire il processo alla televisione e come le persone, quan-

do hanno sentito il verdetto, si sono messe a gridare di collera. Il problema è stato, poi, di capire come poter raccontare tutto questo senza scioccare troppo le persone. So che le persone rimangono scioccate per forza, e secondo me devono esserlo. Ho voluto inserire la testimonianza anche per questo, così come mi è stata raccontata da Alain.

Al tempo stesso, proprio per evitare un effetto scioccante troppo forte ho inserito la commedia del sordomuto. All'inizio avevo invitato in scena un vero interprete che conosceva l'alfabeto dei sordi, ma il lavoro con lui era complicato. Io ci avrei messo troppo tempo ad imparare e lui non era per nulla un attore e quindi rendeva la testimonianza troppo seria e drammatica.

**BM:** A mio avviso, se il processo è ancora oggi un argomento spinoso lo è perché viene considerato ancora un argomento tabù. Se ti metti a parlare del processo troverai sempre di fianco a te qualcuno che risponderà parlandoti di quello che è successo nella zona nord. Ma non si può situare tutto nello stesso contesto. Il problema con il processo è che i colpevoli ci sono, tutti sanno chi sono, perché molti di noi conoscono persone che sono rimaste fra le vittime. E i colpevoli si pavoneggiano in giro per la città in pieno giorno grazie al fatto che al processo sono stati dichiarati innocenti. E più si ha la tendenza a fuggire la verità e più essa è capace di scatenare passioni. Più le persone hanno voglia di parlarne per farla venire alla luce del sole. E resta un soggetto tabù soprattutto se si pensa all'idea di metterlo in scena nei quartieri nord della città. Fino a quando si vorrà sfuggire la testa del cadavere che ancora fuoriesce dal terreno, tutto ciò resterà un problema.

## 2. *Intervista collettiva alla compagnia Nguiri Nguiri*

**D.:** Com'è nata l'idea di *Crabe rouge*?

**SIMON MOUMBOUNOU (SM):**<sup>167</sup> Mi ricordo bene da dov'è nata l'idea... Avevamo l'abitudine di venire a bere qui... (*risate*), spesso venivamo molto tardi la notte, quando a casa ci annoiavamo. In quel periodo vivevamo tutti insieme qui vicino. Allora

una volta abbiamo detto a Julien: “non potresti scrivere qualcosa che assomigli un po’ al *Crabe rouge*?”... e così quando Julien ha scritto questo testo, anche a livello della scenografia e della messa in scena ci siamo detti che non poteva che restare nella stessa logica di questo bar...

**JULIEN BISSILA (JB):** Non so se hai notato che è diventato abbastanza di moda, nei bar di Brazzaville, mettere un televisore... a volte mandano dei video musicali, altre volte dei film o delle partite... quindi l’idea di questo testo è nata da un’osservazione. Tutto è cominciato con la Coppa d’Africa di calcio. Quando c’erano le partite della coppa c’era così tanta gente al bar che le macchine di fronte non potevano più passare. Molti venivano giusto per prendere una birra e seguire la partita e così si creava un bel po’ di movimento... Ed è diventata un’abitudine che è continuata anche con la coppa del mondo e con altri eventi trasmessi in televisione. E anche noi, quando ci annoiavamo a casa, venivamo qui a bere una birra e finivamo con l’osservare il comportamento di tutta questa gente... Poi c’è stata la storia del processo, che la gente ha cominciato a seguire nei bar, alla televisione... Invece, la storia di come il testo si è trasformato è abbastanza lunga, perché in effetti, all’inizio, volevo parlare del processo utilizzando la metafora dello sport, del calcio e di come la gente lo segue nei bar... poi, però, il mio fratello maggiore, Dieudonné, mi ha preceduto. Non avevo alcuna idea di cosa fosse *Banc de touche*, e come Dieudonné l’avesse messo in scena a Ouagadougou la prima volta. Io ho visto lo spettacolo quando l’hanno messo in scena qui a Brazza e mi sono reso conto che parlava del calcio, anche se riguardo altre vicende... così ho pensato magari di cambiare metafora, usare il basket, che fra l’altro è uno sport che sento più vicino e che ho praticato per un certo periodo... ma mi rendevo conto che non riuscivo a prendere distanza dalla storia che volevo raccontare, quella dell’*Affaire du beach*, nel modo giusto. E poi bisogna dire che parlare del processo qui a Brazza non è per nulla una cosa facile, soprattutto considerando che tutti i criminali sono liberi...ops, ho detto criminali... volevo dire gli accusati (*ridonno*)... e passano nei quartieri con aria trionfale e ti guardano negli occhi come per una sfida... vengono nei bar e pagano da

bere, e come se volessero farti capire che tu non sei nessuno e resterai per sempre nessuno, anche se provi a parlare... Non era facile, quindi, era necessario nascondersi dietro qualcosa... ma visto quello che Dieudonné aveva appena fatto, se avessi parlato ancora di sport, il vero tema di cui volevo parlare sarebbe passato troppo in secondo piano. Così un bel giorno ho deciso di eliminare ogni metafora e di parlare semplicemente del processo, senza paura...ho cercato di prendere distanza dai fatti attraverso l'uso della commedia ed ho conservato della metafora calcistica soltanto la struttura del testo, con un'immaginaria divisione in primo tempo, secondo tempo, supplementari e calci di rigore...il verdetto rappresenta un po' i calci di rigore.

**ALVIE BITEMO (AB)<sup>168</sup>:** Quando ho ricevuto la prima volta il testo, in effetti, parlava soprattutto di calcio... e a dir la verità avrei preferito che si mantenesse quella metafora. Perché bisogna esser chiari, qui a Brazzaville ci sono un certo numero di cose di cui è meglio non parlare troppo... se no si rischia di finire in prigione o chissà cos'altro. E così, quando sono arrivata a casa e ho cominciato a leggere il testo con i miei genitori, mi sono detta che forse era un po' troppo esplicito, e se avessimo dovuto metterlo in scena davanti alle autorità sarebbe potuta andare a finire male. Ad ogni modo alla fine ci siamo detti "non è altro che teatro... andiamo avanti!" Poi però abbiamo avuto una serie di problemi di spazio... non sapevamo dove andare a ripetere, il *Cercle Sony Labou Tansi* era talmente occupato che era impossibile ripetere ad ore normali...così la sola possibilità che rimaneva era quella del CFRAD (*ridono*)... ma il CFRAD si trova esattamente di fianco alla residenza presidenziale ed alla caserma della guardia presidenziale, ovvero di fianco al luogo in cui i massacri dell'*affaire du beach* sono avvenuti... e Sorrell è stato il primo a dire: "no, ma voi siete matti... non possiamo andare a ripetere lì!"... insomma, avevamo un po' paura... ma alla fine se nessuno prende il coraggio di denunciare questo genere di cose qui a Brazza, nulla cambierà mai... E il giorno che abbiamo avuto la prima, al CCF, visto che di solito *Mantsina* invita le autorità, i ministri etc etc, avevamo un po' il timore che in sala ci fosse qualcuno del governo...

**SORRELL BOULINGUI (SB):**<sup>169</sup> Ed erano lì in effetti...

**AB:** Ah... beh, per fortuna non lo sapevo, se no forse avrei tagliato qualche battuta (*ridono*)

**SB:** Come ha detto Alvie, sono stato il primo a protestare contro l'idea di ripetere al CFRAD... il mio personaggio ad esempio, parlando dei fatti avvenuti, dice chiaramente che tutto è successo proprio lì affianco... e magari qualche guardia passando lì vicino avrebbe potuto sentirci e trovare un pretesto per metterci dentro...

**JB:** Sempre per continuare con questo problema della paura... hai visto che *Crabe rouge* si trova esattamente a Diata, dentro il quartiere di Diata, che all'epoca delle guerre era considerato un po' il fortino dell'ex presidente (Lissouba). E quindi dopo la guerra è diventato un quartiere molto sorvegliato dalla polizia segreta e dai suoi informatori... perché a Brazza, bisogna saperlo, tutto si dice nei bar... è per questo che al bar bisogna parlare con discrezione, perché quello che sta al tavolo di fianco al tuo, tu non lo conosci... se dici qualcosa di grosso entro due giorni ti vengono a prendere a casa... sono forti col servizio d'informazione! È così che è nato ad esempio uno dei personaggi della pièce, John Dolpic, è qualcuno che sta nei bar, che cerca di spingere le persone a parlare e nel frattempo lui ascolta e registra tutto nella sua mente... È qualcuno che sta fra le persone e si interessa molto a quello che si dice... fa domande, a volte provocatorie, per spingerti a dire qualcosa che magari non pensi nemmeno. E tutte queste paure, ad un certo punto, c'è venuta voglia di tirarle fuori, di esteriorizzarle e magari di riderci su... come si dice é: "meglio riderci sopra che mettersi a piangere"... Perché *Crabe rouge* alla fine parla di qualcosa di molto recente. C'è gente che in questa storia ha perso tutta la sua famiglia, madri che hanno perso tre, quattro figli per questo... e quelli che sono rimasti sentono ancora tutto questo in modo forte perché non è stata fatta giustizia. E per loro, venire a vedere un testo del genere, non penso faccia davvero ridere... ma se riesci a far ridere una mamma che ha perso quattro figli, una donna che è triste ma che riesce ad un certo punto a rider-

ne... beh, per noi questo è l'essenziale...

**D.:** Da dove deriva la scelta dei costumi in stile *western* ?

**JB:** Innanzitutto abbiamo voluto creare dei costumi divertenti, che facessero ridere un po'... perché qui non ci sono western... non c'è nemmeno un cavallo in tutto il Congo Brazzaville (*ridono*)... poi c'è anche un rapporto con la realtà... perché qui viviamo un po' come in un western... l'ultimo episodio è soltanto di qualche giorno fa, in RDC, l'ho sentito alla radio... Un soldato voleva vendere ad un ragazzo una scatola di sardine... voleva 1.200 FCFA quando di solito una cosa del genere non costa più di 200... il tipo gli dice che non ha 1.200 franchi perché di solito paga 100 o 150 per le sardine e il soldato gli spara tre colpi in pancia... è davvero come un western! Poi abbiamo preso questa decisione per mostrare subito al pubblico che non eravamo là per prenderci sul serio... l'idea di utilizzare costumi un po' ridicoli ci ha permesso di far capire al pubblico fin da principio che lo spirito dello spettacolo era quello della commedia... “Vogliamo divertirvi, ma al tempo stesso vogliamo dirvi qualcosa di serio.”

**D.:** Come è nata la scelta di far presentare la testimonianza ad un sordomuto?

**SB:** Così come invece delle armi in scena abbiamo usato delle banane, per renderne evidente l'assurdità e la comicità... abbiamo pensato che la testimonianza, che è molto realistica e molto toccante, per essere resa con maggiore efficacia doveva essere espressa in modo paradossale. Per questo Julien ha pensato all'idea del sordomuto. Non è per far ridere il pubblico ma per attenuare la tensione creando un contrasto fra la comicità dei suoi gesti e la durezza di ciò che sta dicendo. Perché se si rimane bloccati nel lutto, nella tristezza, come in molti hanno fatto fino ad oggi, non si ottiene nulla... invece facendo così, spostandosi dalla risata al pianto allo stupore il messaggio passa a pieno...

**Dorient Kaly (DK):**<sup>170</sup> *Crabe rouge* è un testo fatto per ridere, ma alla lunga è fatto per ridere a metà. Ovvero si dicono cose serie, ma le si dice divertendosi. All'inizio, per la parte del sor-

domuto avevamo pensato di invitare un vero interprete, quello che fa il telegiornale per i sordomuti alla televisione... poi ci siamo detti che con lui avremmo perso qualcosa a livello drammatico. Perché non trattandosi di un attore avrebbe dato troppa intensità drammatica ai suoi gesti eliminando la comicità... diventava serio e il pubblico avrebbe finito per vivere la testimonianza troppo drammaticamente. E in fondo perché preoccuparsi tanto di fare qualcosa di realistico... siamo a teatro e sta a noi decidere dov'è la realtà.

**SB:** Bisogna comunque dire che Julien ha appreso qualche rudimento del linguaggio dei sordomuti... fra i suoi gesti ce n'era qualcuno vero...

**ULRICH N'TOYO (UNT):**<sup>171</sup> Diciamo che non volevamo che apprendesse tutto... c'è infatti già il testo, che viene recitato dall'interprete al fianco del sordomuto, colui che traduce i suoi segni... ed il testo è già molto scioccante...quindi se anche i gesti fossero stati realistici si sarebbe raggiunto un livello di drammaticità eccessivo rispetto a come avevamo intenzione di fare... e la testimonianza avrebbe finito per essere piatta...

**JB:** Quando abbiamo fatto la prima, durante la scena della testimonianza ho sentito un'atmosfera particolare... all'inizio tutti si ammazzavano dalle risate... ma dopo qualche minuto, soprattutto verso la fine, quando si parla della morte, di come le persone sono state uccise... lì ho sentito un silenzio incredibile in sala... Ecco, il pubblico era completamente dentro... L'ho sentito dalla scena... In momenti del genere l'uomo rientra completamente in sé stesso e si sente partecipe della storia che gli viene raccontata... In effetti abbiamo concepito la scena della testimonianza in modo completamente differente rispetto a tutto il resto dello spettacolo... Gli altri attori sono in silenzio, le luci sono un po' più basse... tutto ciò è per rendere chiaro a tutti che, anche se la scena è a tratti comica non c'è nessuna intenzione di prendersi gioco nel del sordomuto né delle persone che sono morte... E poi tutto questo non deve durare più di qualche minuto, bisogna essere pronti a ripartire, ad andare altrove... e scenograficamente l'abbiamo fatto attraverso l'idea dell'interruzione di elettricità.

## X. UN CONFRONTO FRA PERCORSI DIFFERENTI

“Comment se taire quand le pois devient si lourd?”<sup>172</sup>

L’esperienza storica della violenza vissuta durante i conflitti degli anni novanta è un tema centrale e necessario per i drammaturghi congolese contemporanei. La profondità delle sofferenze vissute, in prima persona ed a livello collettivo, e la quasi completa assenza di un processo reale di riconciliazione spingono gli autori a proporre poeticamente una rielaborazione e riorganizzazione del vissuto collettivo attraverso l’atto narrativo.

In un contesto politico come quello congolese “esistono profonde spaccature sociali fra quanti non vogliono ricordare e coloro che non possono dimenticare” (Dei, 2005, p. 53). Ricordare diventa un gesto politico di resistenza e di ribellione nei confronti di un potere che incentiva l’amnesia collettiva e manipola la costruzione del passato a proprio favore. Sussiste, tuttavia, come indica Anna Lisa Tota, “un codice espressivo della memoria, che probabilmente varia culturalmente [ed a mio avviso anche soggettivamente, *nda*], così come cambiano codici espressivi del lutto, della gioia, delle emozioni” (1999, p. 84). Si ricorda in modi diversi, dunque, il che non vuol dire soltanto che si ricordano cose diverse, ma che le si ricorda con modalità diverse. C’è chi ricorda pregando, chi ricorda scrivendo, chi lo fa piangendo o cantando. E c’è anche, senza dubbio, chi lo fa ridendo.

Attraverso questo capitolo ho l’intenzione di proporre un breve percorso attraverso differenti modalità di narrazione legate ad eventi traumatici collettivi. Attraverso una lettura di tre pièce teatrali, *La Folie de Janus*, *Crabe rouge* e *Patati Patatrà et des tralalàs ou les chiens écrasés*,<sup>173</sup> si potrà analizzare il modo in cui diverse modalità di rappresentazione determinino differenti modalità di elaborazione della memoria collettiva ed offrano al pubblico percorsi diversi per avvicinarsi al ricordo di spiacevoli esperienze del loro passato.

Le prime due pièces cui farò riferimento si concentrano sul medesimo episodio, una delle tante pagine oscure della più recente storia congolese, ovvero il cosiddetto *Affaire des disparus du beach*. Si tratta di una vicenda complessa, che ha generato un

certo interesse a livello internazionale, alla quale farò qui soltanto riferimento attraverso le testimonianze raccolte nelle pièces citate<sup>174</sup> Entrambe le pièces sono state presentate al festival *Mantsina sur scène 2006*, in date ravvicinate, generando nel pubblico più assiduo interessanti commenti.<sup>175</sup>

La terza pièce è, invece, un testo di Dieudonné Niangouna, messo in scena in Francia dalla regista Sophie Lecarpentier alcuni anni fa; il lavoro, pur non occupandosi del medesimo episodio, offre una serie di interessanti suggestioni utili a concludere il percorso riflessivo qui proposto.

È necessario sottolineare come la vicenda dei *disparus du beach* abbia assunto per la popolazione congolese un peso particolare, non tanto in ragione della sua gravità (che non metto qui assolutamente in dubbio, ma che non rappresenta un'eccezione fra gli atti compiuti nel corso della terza guerra civile<sup>176</sup>), piuttosto per il suo valore esemplare. In sostanza è questa l'unica vicenda relativa alle violenze avvenute negli anni novanta ad aver generato un vero dibattito pubblico e ad esser finita nei tribunali. Non fanno, infatti, testo i vari forum per la pace e la riconciliazione indetti dal governo all'uscita dalle guerre, e nemmeno le accuse ed i processi a distanza fatti ai nemici politici di Sassou-Nguesso sconfitti con la vittoria del 1997. Nel caso dei *disparus du beach* l'intervento di un agente esterno, la FIDH (*Fédération Internationale des Ligues pour les Droits de l'Homme*) ha modificato la situazione, dando un peso mediatico internazionale alla vicenda ed obbligando quindi il governo ad interessarsene in prima persona ed a lasciare che se ne discutesse pubblicamente sulla stampa e la televisione locali. Inoltre, come accenna Julien Bissila nell'intervista riportata nel capitolo precedente, la gente ha seguito il processo alla televisione, nei bar come a casa, un po' come si seguono le partite dei mondiali, facendo quasi il tifo per un testimone o per un altro e discutendo animatamente il risultato di ogni sessione del processo.

La questione legata al processo per i *disparus du beach*, a mio avviso, è quindi diventata per l'opinione pubblica di Brazzaville la sola vera arena pubblica di confronto sulle ferite che quasi un decennio di scontri ha lasciato nella memoria collettiva della popolazione. Inoltre, l'esito quasi fasullo del processo tenutosi a Brazzaville, che ha riconosciuto la responsabilità dello stato nella

vicenda ma ha assolto tutti gli imputati, ritenuti innocenti in quanto aventi agito soltanto per ubbidire ad ordini superiori, ha reso la questione ancora più spinosa. Una parte della popolazione civile, in particolare quella del sud, nelle file della quale si conta la quasi totalità delle vittime dell'*affaire du beach*, si è sentita imbrogliata, tradita ed umiliata una volta di più. “Il problema con il processo – sostiene Brunel Makoumbou nell’intervista riportata nel capitolo precedente – è che i colpevoli ci sono, tutti sanno chi sono, perché molti conoscevano le persone che sono rimaste fra le vittime. Ed i colpevoli si pavoneggiano in giro per la città in pieno giorno grazie al fatto che al processo sono stati dichiarati innocenti. E più si ha la tendenza a fuggire la verità e più essa è capace di scatenare passioni. Più le persone hanno voglia di parlarne per farla venire alla luce del sole. Fino a quando si vorrà sfuggire la testa del cadavere che ancora fuoriesce dal terreno, tutto ciò resterà un problema”.

La situazione è, dunque, complessa, e le due pièces presentate al festival ne sono in qualche modo un’espressione. Esse tentano di affrontare la memoria di questo episodio, e attraverso di essa, per certi versi, la memoria di tutte le ferite che le guerre civili hanno lasciato nel silenzio e nell’oblio con cui lo Stato ha cercato di nasconderle.

Ne *La Folie de Janus* si affronta questa vicenda dal punto di vista immaginario di un rifugiato. Egli si trova al *beach* di Brazzaville, probabilmente in attesa di essere smistato dalle autorità per procedere alle ultime formalità.<sup>177</sup> L’autrice, Sylvie Dyclo-Pomos, attraverso un monologo fitto e complesso, ci mostra i suoi pensieri, la fatica impressa nel suo corpo e nel suo cuore dopo mesi di fuga, fame e violenze. “Je ne sens plus la douleur / Je ne sens plus la fatigue / Je ne sens plus la peur / je ne sens plus le plaisir”, dice Zatou, il protagonista, “la fatigue a pris une forme humaine, si bien que je ne la sens plus”. Egli è convinto di essere ormai a pochi passi dalla propria casa, dalla fine di un incubo che è durato mesi e durante il quale ha visto accadere cose che mai avrebbe potuto immaginare. Racconta stralci delle esperienze che ha vissuto, “j’ai bravé des kalaches / j’ai insolencé des roquettes...”,<sup>178</sup> cercando forse di liberarsene per tornare ad una vita normale, e così facendo coinvolge lo spettatore ad un sentimento di empatia che lo spinge ad assistere con estrema drammaticità al

concludersi dello spettacolo. Il protagonista viene condotto in quello che, all'inizio, crede essere un autobus... lentamente si rende conto che c'è qualcosa di strano, le persone sono ammassate, non c'è aria, non ci sono finestrini... si tratta probabilmente di uno dei container nei quali, secondo le ricostruzioni informali dell'accaduto, alcune persone sono state immerse nel fiume Congo.

“Seigneur, tu ne vas pas tolérer cela! / Toutes ces âmes dans l'oubli, non dis-moi que tu ne dors pas”, è questo l'appello col quale si conclude lo spettacolo, un appello rivolto a Dio, ma implicitamente rivolto a tutti gli spettatori, ed in senso astratto all'umanità in generale. Un appello a non dimenticare, “désactive ce silence qu'ils m'imposent”, a rompere il muro di silenzio costruito intorno a questa vicenda.

La messa in scena dello spettacolo, della regista francese Judith de Paule, si svolge all'aperto. Il pubblico è disposto in una zona precisa, delimitata da una specie di rete, che crea l'impressione nel pubblico di trovarsi in una zattera di fortuna. La brezza naturale e qualche goccia di pioggia inducono lo spettatore a sentirsi vicino all'attore, sul bordo del fiume, nella penombra fangosa del *beach*, in un'atmosfera vagamente inquietante. Dietro l'attore scorrono alcune immagini, in un primo momento immagini del *beach*, poi un montaggio semi astratto di foto in bianco e nero dell'attore, che con espressioni mimiche esprime i sentimenti che il personaggio nasconde negli interstizi del proprio monologo. In tale atmosfera, il dramma del personaggio risalta con forza, induce ad un sentimento di pena, ad un desiderio di riscatto.<sup>179</sup>

Di natura completamente differente è il testo di Julien Bissila, *Crabe rouge. L'affaire du beach* rimane, in questo testo, sullo sfondo. Al centro della vicenda c'è un bar, per l'appunto il *Crabe rouge*, nel quale un gruppo di amici, fra cui diversi ex guerriglieri, va a seguire la sessione finale del processo alla televisione. In attesa che qualcosa di interessante succeda nella sala del tribunale, nel bar si animano una serie di battibecchi, schermaglie, scherzi, ed i protagonisti, bevendo una birra dopo l'altra, si prendono in giro, parlando di sesso, di politica, di sport.

“- Prenons le cas du foot, nous sommes le seul pays qui a envoyé en coupe d'Afrique une équipe avec des vieux maillots de 72 sans le nom du joueur derrière le dos. On se croirait en 1910 putains! Mais ces joueurs sont des

sacrés bêtes de terrain! Je vous apprends que ça fait bientôt six mois que ces joueurs ne se sont rien mis sous la dent, quel courage!

- C'est faux, ces joueurs sont bien nourris, sauf qu'ils baisent trop et boivent trop!

- Tu la fermes! C'est à cause des couillons comme vous que ce pays est sous perfusion. Qu'est-ce que vous appelez par «être bien nourri»? Hein! Un bol de riz au lait tous les deux jours? Mais pour qui vous nous prenez-vous?

- Le pays n'a pas d'argent.

- Termine ta phrase imbécile! Le pays n'a pas d'argent pour des vraies choses de peur qu'il prenne de la taille et du volume, c'est ça? Mais un joueur c'est quelqu'un à prendre au sérieux!

- Je pète et re-pète que le pays n'a pas d'argent.

- Parce que l'argent que vous labourez nuit et jour à coup de canons, c'est une plantation de maïs laissée par vos arrière-grands-parents.

- Il a raison. L'argent du pays, c'est pour la sécurité. Donc pour l'armée. Y a quoi? Moi je suis un soldat. Vous savez combien gagne un soldat comme moi?

- On s'en fout de ce que gagne un soldat inachevé et pourri comme toi. Parce qu'un soldat ça ne sait pas comment on pousse une balle dans un terrain de foot."<sup>180</sup>

Fra una battuta e l'altra si offre un ritratto molto pungente della realtà congolese, in particolar modo dal punto di vista politico. Si rievocano i disastri e gli inganni dell'ultimo decennio, facendone un ritratto ironico e disilluso.

“- Vous n'êtes pas en train de nous prêcher une nouvelle croyance j'espère? Avez-vous encore accouché un décret précis qui nous lâche que désormais il faut boire des décharges à la place de la bière? (*rires*)

- Encore un de ces projets laissés par le vieux pépé qui nous gourait avec des trucs du genre : on peut fabriquer du pétrole avec le caca d'un bébé (*rires*). Non. Soyons sérieux. Depuis quand est-ce que le caca du bébé devient un hydrocarbure? Et nous comme des idiots, nous avons applaudi pendant cinq ans. (*rires*) Est-ce que vous avez les images les gars?

[...]

- On peut interdire à un peuple le droit de parler, de rire et de sourire, c'est pas nouveau ça passe. On peut interdire à un peuple le droit à l'électricité, à l'eau et à la sécurité, c'est pas nouveau ça passe. Mais interdire à un peuple le droit à la bière, ça, même dieu vous dira ça ne passe pas. Je signe, je me fais sauter une bière, que ceux qui sont nés pour zigouiller et bien zigouiller. Buwons!

- Mon frère, sers-moi la main, tu as tes deux couilles en place. Si cette terre pouvait encore accoucher quelques vrais hommes comme toi, on serait déjà loin."<sup>181</sup>

Mostrando i paradossi della vita quotidiana di Brazzaville, le sue continue interruzioni di elettricità, gli allagamenti, le risse al mercato, le auto di lusso dei politici corrotti obbligate a muoversi negli acquitrini di una rete stradale inesistente, e ancora la spavalderia di ex guerriglieri ignoranti, la pedanteria di baristi esosi, la ninfomania sessual-politica delle donne di potere, lo spettatore viene condotto a prendere coscienza della situazione, a riderne ed al tempo stesso a comprenderne l'assurdità.

In questo contesto costruito linguisticamente e scenograficamente in modo piacevolmente delirante, vengono introdotti qua e là spezzoni del processo. Bissila, come lui stesso spiega negli interventi riportati nel capitolo precedente, introduce nel testo una vera testimonianza, da lui raccolta, di uno dei sopravvissuti ai massacri del *beach*. Tale testimonianza è, però, messa in bocca ad un sordomuto, figura metaforica dello stato di frustrazione della popolazione di fronte a questa vicenda ed al modo in cui, nella realtà, essa è stata gestita dallo Stato. Bissila, che recita la parte del testimone, imita caricaturalmente il linguaggio gestuale dei sordomuti, facendosi tradurre da un interprete. Il pubblico non sa cosa il testimone racconterà, ed all'inizio coglie solo il carattere quasi demenziale, ed estremamente divertente dei gesti. Tuttavia, gradualmente, man mano che la testimonianza entra nel vivo, lo spettatore comincia a prendere coscienza di ciò che gli si sta raccontando, le risate si abbassano di tono, nasce un silenzio di estrema intensità. Il tutto non dura più di qualche minuto. La tensione è interrotta da un improvviso taglio dell'elettricità, che interrompe la trasmissione televisiva. Tutta la sala resta nel buio per un paio di minuti, si sentono le proteste degli avventori del bar che se la prendono con lo stato e le sue inefficienze, ricominciando poi a fare bisboccia e a bere, facendo luce con qualche candela. Solo dopo un buon quarto d'ora, la luce ritorna. Il processo è giunto alla fine, si attende il verdetto: tutti gli imputati vengono condannati al massimo della pena.

“Capisco che tu non abbia testimoniato – racconta Julien Bissila di aver detto al testimone che gli ha affidato la sua storia<sup>182</sup> – poteva essere troppo pericoloso. Ma non ti preoccupare, noi testimonieremo al posto tuo. E se vuoi che giustizia sia fatta, non ti preoccupare, faremo giustizia a modo nostro, al nostro processo li condanneremo tutti, non preoccuparti”.

Il teatro diventa, attraverso questo spettacolo, tribunale immaginario, e la giustizia, irraggiungibile nella realtà, diventa elemento concreto della finzione. Creando un finale inedito si compie un ultimo gesto ironico. La realtà del regime autoritario è evidente a tutti, la ristrettezza degli spazi di libertà che esso concede anche, ma la libertà dell'immaginazione resta inattaccabile, ed il gesto della condanna, proprio per la sua assoluta irrealizzabilità concreta costituisce l'ultimo, forse il più amaro, ma senza dubbio il più forte gesto ironico che lo spettacolo propone. Sappiamo qual è la realtà, sembrano dirci gli attori, sappiamo liberarcene, ne ridiamo, questo è il nostro modo di resistere.

Ci si trova con questi due spettacoli di fronte a due modalità narrative e linguistiche completamente differenti. Ne *La Folie* l'autrice cerca, come si è detto, di avvicinare lo spettatore attraverso un meccanismo empatico. L'uso di una struttura linguistica poetica tende a stimolare una profonda partecipazione emotiva che ha l'effetto di far vivere allo spettatore tutta la profonda drammaticità dell'evento narrato. La messa in scena, insistendo sullo stesso registro, invita lo spettatore ad effettuare un viaggio, un'immersione in sé stesso e nella propria personale memoria del periodo che viene evocato. Come sia Brunel Makoumbou che Julien Bissila testimoniano negli interventi riportati nel capitolo precedente, ciò può creare, in chi possiede un'esperienza diretta di quella vicenda, un sentimento di angoscia. Di fatto, la ferita lasciata dal trauma viene in qualche modo riaperta, si incita lo spettatore a non dimenticare, a mantenere viva la rabbia e il disgusto per il modo in cui le persone sono state trattate.

Al contrario in *Crabe rouge* la modalità espressiva utilizzata è quella del paradosso, dell'ellissi, del colpo di scena. La complicità dello spettatore viene suscitata attraverso un continuo gioco umoristico, e quanto di serio e drammatico viene detto, colpisce lo spettatore proprio grazie alla forza del contrasto. Chiaramente, come Bissila spiega,<sup>183</sup> “non c'è nessuna intenzione di prendersi gioco né del sordomuto né delle persone che sono morte in questa vicenda”, né tanto meno dei loro parenti. “Per loro – continua Julien – venire a vedere un testo del genere, non penso faccia davvero ridere... ma se riesci a far ridere una mamma che ha perso quattro figli, una donna che è triste ma che riesce ad un certo punto a riderne... beh, per noi questo è l'essenziale...”

Su tale punto si articola la differenza principale fra i due testi analizzati, le due modalità espressive utilizzate, nonché le finalità ad essi implicite. Da un lato la volontà di preservare una memoria della violenza che mantenga una coscienza del lutto, della sofferenza e della rabbia generate dall'evento vissuto, dall'altra un tentativo di rielaborare il vissuto, prendendone coscienza attraverso un atto di distanziamento ottenuto grazie all'elemento ironico.

Come sottolinea Mbembe, analizzando il modo in cui la violenza della realtà è affrontata dagli scrittori africani contemporanei, “non tutto è perduto quando si può aprire o chiudere la parentesi [di sangue].<sup>184</sup> Ci si può sempre rifugiare nella risata”, atto capace di “mettere in moto il corpo intero e tutte le sue parti”, “una specie di ululato” grazie al quale “ogni organo è pervaso da tremiti” (2005, p. 240), in una specie di movimento liberatorio. La risata è punto estremo di congiunzione fra disperazione e rinascita, frustrazione e liberazione. È luogo metaforico di complicità, spazio di movimento entro il quale si può “giocare” con il potere invece di affrontarlo apertamente (Mbembe, 2005, p. 157).

L'ironia, però, può svilupparsi secondo strategie narrative differenti, ed al tempo stesso veicolare intenzioni differenti da parte dell'autore. Uno spunto interessante di riflessione è offerto a questo proposito dalla terza pièce di cui ho intenzione di parlare, il testo di Niangouna *Patati Patatra et des tralalà ou les chiens écrasés*.

Come già ho accennato, questo testo non si riferisce all'*affaire du beach*, ma, ambientato durante la terza guerra civile, esso racconta, invece, l'insolito incontro fra due guerriglieri. All'inizio lo spettatore ha l'impressione che i due facciano parte di schieramenti diversi, poi, mano mano, capisce che la situazione è più complessa.

“Pata: Allons, je t'ai vu débarquer de ton «Dacoda». Tout le temps que tu planais en l'air, je t'ai suivi à l'index de ma doucette. Je t'ai laissé atterrir sur la montagne. J'ai même déterré les mines sur ton passage sachant que tu finirais par ici. Alors si j'avais voulu, j'aurais pu.

Pati: Tu aurais pu? Mais il fallait. Tu as perdu. Acte II: tu te fais un compte à rebours. Fabriques-toi une horloge sous les battements de ton cœur et décides à quelle vitesse tu y vas.

Pata: Je ne te conseille pas l'ami.

Pati: Oh, nous ne sommes pas dans les mêmes nouilles, là.

Pata: Bien sûr que si. Un joli règlement de compte entre zoulous, ça fait respirer.

Pati: Ce qui est dit ne compte plus. Ce qui compte, c'est ce qui n'a pas été dit.

Pata: Ok! Tu te souviens de ce petit saltimbanque du QG, d'il y a trois ans, qui torturait les gamines du camp des sinistrés, puis s'en revenait le lendemain jeter les corps aux pieds de la cathédrale en hurlant au saint sacrement: «Mon Dieu, ce que tu vois, c'est que j'aime mieux coucher avec des cadavres de gamines».

*(ils s'éclatent de rire)*

Pati: Tu n'as jamais oublié ça, toi.

Pata: Trois guerres déjà, on vient se rencontrer toujours à la même place, c'est curieux.<sup>185</sup>

Essi hanno partecipato alle tre le guerre civili, cambiando di volta in volta bandiera, anche in più occasioni durante la stessa guerra. Hanno commesso innumerevoli atrocità, che si rivelano l'un l'altro con una specie di orgoglio e di spirito di competizione tanto più osceno quanto più realistico. Si trovano ora in un punto indefinito sullo scacchiere del conflitto, loro stessi fanno fatica a capire se si trovano al di qua o al di là dell'ultima barricata. La loro relazione passa ripetutamente dallo scontro frontale, alla complice amicizia, dal sospetto, ad un patetico attaccamento.

“Pata: Calmes-toi Coco.

Pati: Est-ce qu'on s'en va Coco?

Pata: Je ne sais pas Coco.

Pati: Tu t'en fous de mes larmes Coco?

Pata: Non. Que je déteste les larmes Coco.

Pati: Je vais aller dormir chez moi, Coco.

Pata: Mais en douce, Coco, parce que les tyrans, Coco, ça fait vieux et vilain testament.

Pati: Coco, je ne peux pas rentrer sans toi, Coco.

Pata: Coco, ta femme et tes deux libellules t'attendent.

Pati: Coco, ma femme était morte, mes deux libellules aussi. Un B52 avait chié sur notre maison. Voilà pourquoi je veux que le monde s'en souvienne.

Pata: Coco, tu es petit, le monde est grand.

Pati: Coco, tu ne viens pas mettre le feu avec moi, Coco?

Pata: Coco, tu ne venais pas m'assister à la résistance?<sup>186</sup>

Lentamente si rivelano reciprocamente, aprendosi così al pubblico, che può scorgere in essi l'inquietante vuoto umano lasciato dall'esperienza del conflitto. Resta un'unica paradossale e passeggera speranza, quella di poter volare via, vendicarsi di fronte a

quel mondo che li ha per certi versi obbligati ad uno stato di insensata ed oscena miseria.

In questo testo, al contrario di quelli già illustrati, i protagonisti sono due carnefici; essi hanno commesso le atrocità delle quali, nelle pièces precedenti, si parla. Ad una prima lettura del testo, sembrano due relitti umani, i loro pensieri sono sconnessi ed il loro linguaggio a volte incomprensibile. Ma ripercorrendo la loro storia si comincia a scorgere i tratti umani, una specie di infantile smarrimento, che nasconde il vuoto dettato dalla necessità, in un contesto di simile violenza, di annichilire qualsiasi forma di coscienza. Il loro dialogo mostra la genesi, in certi casi puramente gratuita, delle esplosioni di violenza avutesi nelle guerre civili.

Ciò che i due guerriglieri si raccontano, se preso da un punto di vista oggettivo, non ha in definitiva nulla di divertente. Eppure il pubblico ride. E io stesso, immaginando la scena che le parole di Niangouna delinearono, scoppio a ridere. Le ragioni di tale ilarità hanno, a mio avviso, sede nello spazio di gioco che Niangouna si concede a livello linguistico.

Si è visto come, nelle pièces analizzate, si proponga, da un lato, un atto di memoria in quanto testimonianza, perpetuazione del lutto, invocazione al ricordo, dall'altro, in quanto presa di distanza ironica, atto di riconciliazione con il presente attraverso la costruzione di un nuovo orizzonte di possibilità. Nella pièce di Niangouna, queste due istanze, a mio avviso, si incontrano e trovano un luogo di intersezione, per l'appunto, nella particolare costruzione linguistica che all'episodio viene data.

Achille Mbembe sottolinea che la violenza, in ambito coloniale e postcoloniale "si ricollega all'esercizio del linguaggio" (2005, p. 203). Molto prima della conquista e della penetrazione della colonia, infatti, "un'intera rete di parole era stata intessuta intorno a queste terre e a questi popoli" (Mbembe, 2005, p. 204), e anche una volta conclusasi l'era dell'occupazione militare, le lingue coloniali sono rimaste ad occupare l'immaginario dei sudditi. Come molta della critica che si è occupata delle letterature africane ha sottolineato,<sup>187</sup> ciò "ha determinato fra gli scrittori postcoloniali che scrivono in lingue europee una relazione speciale con il linguaggio" (Erickson, 1991, p. 102), che si carica di ulteriore complessità nel caso in cui ci si riferisca al teatro. Si è già visto nel quarto capitolo, attraverso l'esempio dello spettacolo *Banc de*

*touche* di Dieudonné Niangouna, la complessità del fenomeno, la cui efficacia narrativa è data in particolar modo, a mio avviso, dalla facilità con cui in un contesto caratterizzato da un plurilinguismo di fatto, come è quello in cui vivono la maggior parte delle popolazioni africane urbanizzate, ci si presta a giocare con la lingua, utilizzandola con un distacco ed un'elasticità impossibili a chi vive in un contesto monolingustico. Ciò che qui risulta interessante notare è che, proprio grazie a questa estensione del campo linguistico, a quest'intersezione complessa di registri espressivi differenti, ognuno dei quali ha inscritta in sé una specifica memoria, l'operazione narrativa compiuta in *Patati Patatrà* può riuscire.

Nel testo si propone una memoria forte delle atrocità commesse in guerra, se ne indicano i fautori, se ne descrive per sommi capi la personalità, ci si affaccia su un'analisi delle dinamiche che conducono individui simili a compiere tali violenze, ma si riesce, attraverso la specificità del registro linguistico, a compiere tale operazione con un velo di ironia sufficiente a creare nel pubblico il distacco necessario a prendere coscienza criticamente del proprio passato. Ai personaggi viene data un'identità linguistica, gergale, che costituisce per il pubblico un ammiccamento esplicito. In certi passaggi, il loro linguaggio, spesso caricaturale, prova a farsi sofisticato, come per imitare qualche personaggio visto in televisione, o qualche politico della scena nazionale; in altri momenti passa ad un registro molto comune, un linguaggio da strada, si potrebbe dire, anch'esso in qualche modo legato ad un immaginario televisivo (lo stile linguistico dei musicisti della diaspora nera francese, piuttosto che delle star ivoriane o della RDC). Il tutto crea dei personaggi fortemente caricaturali, che attraverso il linguaggio cercano di volta in volta di far parte di un mondo al quale non appartengono. I loro repentini cambi di registro, le loro tirate sconnesse e semi incomprensibili, la fantasia stupefacente dei loro insulti spingono il pubblico alla risata, tanto più motivata dal fatto che, per quanto caricaturale, tale immagine risponde in parte alla descrizione reale di questo genere di personaggi, che tutti hanno, nel bene e nel male, incontrato durante le guerre per le strade di Brazzaville.

Ecco, dunque, come, a mio avviso, *Patati Patatrà*, mostrando una terza modalità narrativa per affrontare la memoria della vio-

lenza, offre un luogo di sintesi rispetto ai due precedenti spettacoli. Se da un lato, come *La Folie*, non esita ad insistere sulla memoria degli episodi che hanno caratterizzato la violenza delle guerre civili, questa pièce lo fa partendo dall'esperienza di coloro che tali violenze hanno commesso, spingendo a riconoscerne la tormentata e sconnessa umanità. Nel groviglio linguistico nel quale i due protagonisti si muovono, non mancano accenni che richiamano ad un registro poetico, messo in risalto dal contrasto con il registro mantenuto durante le altre parti del testo. L'ironia della situazione, generata, come si è detto, in particolar modo dalla costruzione linguistica, permette allo spettatore, come in *Crabe rouge*, di stabilire una distanza dalla memoria personale che ha degli eventi di cui gli si sta parlando, dandogli la possibilità di oggettivarne il ricordo ed in qualche modo, forse, di accettarlo e di riconciliarsi con esso.

## SECONDA PARTE

---

### PREMESSA

Ho raccolto le interviste riportate qui di seguito durante un soggiorno a Brazzaville, nel quadro della ricerca che mi ha portato alla scrittura di questo volume.

Ho passato a Brazzaville alcuni mesi, seguendo l'organizzazione del festival e le prove per gli spettacoli, frequentando l'ambiente artistico della capitale congolese, nella speranza di poterne cogliere gli aspetti più peculiari, condividendo la quotidianità dei suoi protagonisti.

Per la ricchezza di questa esperienza devo ringraziare in modo particolare Papythio Matudidi, Ulrich N'Toyo e Dorient Kaly, che mi hanno guidato alla scoperta della vita, diurna e notturna, di Brazzaville e che mi hanno aiutato nell'organizzazione e nello svolgimento delle interviste.

Tutte le interviste sono state fatte in francese e successivamente tradotte da me in italiano.

## I. INTERVISTA A DIEUDONNÉ NIANGOUNA

*Dieudonné Niangouna*, attore, scrittore regista di teatro, direttore artistico del festival *Mantsina sur scène* e membro fondatore dell'associazione *Noé culture*, organizzatrice del festival.

L'intervista è stata realizzata a Mpissa, Brazzaville, il 27/12/2006 nella casa in cui l'autore vive con sua moglie e sua figlia.

**Domanda:** Scorrendo i tuoi testi si nota la ricorrenza di una problematica relativa all'identità. Spesso i protagonisti cercano di sfuggire la definizione che la società gli impone, altre volte reclamano, quasi con angoscia, un riconoscimento. In particolare mi sembra sia centrale l'atto del dare un nome alle cose. Cos'avviene intorno a quest'azione?

**DIEUDONNÉ NIANGOUNA:** Si può essere viventi già solo grazie all'atto della respirazione, ma si entra davvero in una fase esistenziale soltanto quando si ha un'identità riconosciuta socialmente. E l'identità ha inizio dalla nozione di nome. È una cosa che trovo completamente astratta, ogni qual volta ci penso. Non a senso che un essere vivente abbia inizio a causa di un nome; piuttosto il suo inizio dovrebbe porsi in relazione al suo essere. Il nome può essere un riassunto dell'essere, ma non sempre si ha davvero il tempo di studiare l'essere per potergli dare un nome appropriato. E allora spesso si fa il contrario, ed è questo che mi è sempre sembrato astratto, si dà innanzitutto un nome e poi si cerca di comprendere l'essere che esso nomina.

D'altronde, come si potrebbe vivere in un tempo ed in uno spazio misurati senza qualcosa che ti identifica? Ed il primo elemento che può identificarti è il nome. Tuttavia il nome resta comunque qualcosa di astratto, poiché non sarà mai in grado di identificare correttamente la persona.

Un nome, credo, può essere utile per identificare un'entità, una sedia, un tavolo, insomma un oggetto. Ma non una persona.

A volte è come se nominando qualcosa gli si dia il diritto di esistere, come dire che se non ne parlassimo non esisterebbe affatto. Faccio un esempio. Nel libro della Genesi c'è qualcosa che mi interessa profondamente rispetto a questo discorso. Nella

Genesi nulla esiste, all'inizio. Bisogna aspettare che arrivi una voce che sia in grado di dire alla luce di esistere perché la luce cominci davvero a risplendere. Soltanto la parola genera l'esistenza delle cose.

Nella nostra tradizione c'è qualcosa che può essere interessante rispetto a questo discorso. Un individuo appartiene ad una società, ad un clan o ad un villaggio dal momento in cui le persone del villaggio gli accordano un nome. È solo grazie ad esso che l'individuo entra in relazione di appartenenza con le cose che lo circondano. Ovvero non potrai essere figlio di tuo padre che quando avrai lo stesso nome di tuo padre. Non puoi provenire da questo villaggio se non hai un nome che è riconosciuto e classificato fra i nomi di questo villaggio. Ti viene riconosciuta una storia solo in base al tuo nome.

**D:** Il nome allora ha un valore magico, è in grado di creare le cose?

**DN:** È questo l'aspetto che trovo più complesso, la capacità di generare le cose che i nomi e le parole in generale possiedono. Non è di natura magica. Si tratta piuttosto di un permesso, viene concesso a qualcosa il permesso di esistere. Una pietra di diamante non vale assolutamente nulla fino al momento in cui le verrà dato il nome "diamante". Non c'è un valore nel diamante ma nella parola che lo indica, è il valore di una convenzione.

Allo stesso tempo un altro elemento che trovo complesso è il rapporto che il linguaggio, l'atto di nominare, ha con la morte. Quando si nomina qualcosa lo si fa per ucciderla. Ovvero nel momento in cui si nomina l'esistenza di qualcosa la si condanna a morire. Non esiste una vita senza una morte. Nominare significa scrivere un destino di morte. Nominando si fissa una cosa in un tempo ed in uno spazio precisi. Nel momento in cui si apre una parentesi se ne sottintende la chiusura. Quindi allo stesso tempo dare un nome a qualcuno significa condannarlo a morte. Perché fin quando una cosa è priva di nome, nessuno si preoccuperà di sapere se è viva o se è morta, perché nessuno l'ha nominata, nessuno l'ha calcolata e classificata.

**D:** Queste riflessioni ti condizionano nel tuo rapporto con il lin-

guaggio? Evidentemente quando scrivi tu nomini le cose...

**DN:** Si tratta di un problema che è presente nei miei testi. Il personaggio di *Attitude Clando*, ad esempio, non vuole avere un nome, non vuole essere inserito in un ordine prestabilito. Si tratta di un personaggio che rifiuta la condizione degli altri, non vuole essere ucciso dal nome che gli altri potrebbero imporgli. Sempre in relazione a questo discorso, penso che un'opera comincia ad esistere nel momento in cui muore. È necessario che un'opera muoia per entrare nella mente delle persone e germinare qualcosa in esse, muoia e si consumi per entrare nello spirito delle persone.

Quando uso le parole, parole che sono per me come dei materiali, dei mattoni, del cemento, della sabbia, e le uso per costruire qualcosa, è necessario che esse muoiano per far nascere il senso del testo. Una parola ha un valore soltanto se è affiancata da un'altra. Ed è l'unione, la sequenza delle parole che dà origine alle immagini. È dunque necessario che ogni parola muoia per lasciare spazio all'immagine che scaturisce dalla sua fusione nel testo. Bisogna uccidere la parola per far scaturire l'immagine nella mente delle persone. Quindi quando scrivo pongo una parola e poi ne cerco un'altra che possa entrare in relazione con la precedente, con la quale non ha l'abitudine di convivere. In tal modo si può creare sulla pagina un effetto di sconvolgimento dato dall'avvicinarsi di due parole estranee fra loro. È questo che crea ciò che chiamo un terremoto sulla pagina bianca. Questo terremoto genera delle immagini nella mente delle persone. Dell'emozioni. E queste emozioni e queste immagini non è la parola a crearle, ma la sua morte sulla pagina. Si pongono le parole su di una pagina per ucciderle.

L'autore usa dei materiali per creare delle immagini che possano entrare nella mente delle persone, e sono queste immagini che continuano a vivere, non l'opera che l'autore ha creato. L'opera non è che un attrezzo di passaggio per poter entrare nella testa della gente. È per questo che mi piace pensare all'opera come ad un vettore d'emozioni, un elemento di passaggio fra ciò che l'autore vuole comunicare ed il pubblico che ha di fronte.

L'opera non è fine a sé stessa ma è un attrezzo per penetrare la mente delle persone.

**D:** Qual è il rapporto con il *lari*<sup>188</sup> nella tua scrittura?

**DN:** Il rapporto che ho con il *lari* è o stesso che ho con il francese. Per ciò che riguarda la scrittura, intendo, non per ciò che riguarda la parola. Ovvero, pensare qualcosa, per me, è estremamente differente dal parlarne. Pensare una cosa e dire cosa stai pensando non è mai la stessa cosa. O ancora pensare qualcosa e poi scriverla non è mai la stessa cosa. Quando penso ad una cosa in *lari* e devo scriverla faccio lo stesso tipo di operazione che faccio con il francese.

Il *lari* non ha una vera e propria costruzione sintattica, cambia e si evolve molto rapidamente nel tempo poiché non ha un vocabolario né delle regole scritte. Molte costruzioni vengono dalla moda di un periodo, da delle espressioni in voga nel mondo politico o semplicemente dal piacere di giocare con il linguaggio. Ed questo che fa la grandezza e la bellezza di questa lingua. Fra il tempo in cui pensi ed il tempo in cui parli in *lari* devi ogni volta compiere un atto di traduzione, perché non esiste una vera e propria forma sintattica per costruire la frase.

Insomma, direi che c'è una determinata relazione fra *lari* e francese ed io mi trovo nel mezzo, in questo terreno di battaglia che è il mio corpo. Francese e *lari* convergono in un punto, che sono io. Quindi quando cerco di pensare ad entrambe queste due lingue, il punto non è quello di metterle insieme su una pagina, perché stanno già insieme nella mia testa, convergono nella testa di un uomo. Quando pongo una frase su una pagina, non si tratta per forza di una frase pensata in *lari* e tradotta in francese, direi piuttosto che è una frase di Dieudonné Niangouna, e quindi di qualcuno che pensa una cosa e ne scrive un'altra, così come fanno tutti. A volte evidentemente mi permetto di fare una traduzione diretta dal *lari* al francese per il piacere di farlo, e anche perché quella data espressione non potrei dirla che così, l'immagine che vedo in essa non posso esprimerla che così, con un eco di *lari*, di una lingua nella quale per parlare si costruiscono immagini.

**D:** Tornando al festival, da dove nascono i titoli delle due ultime edizioni, “*résistance théâtrale*” e “*partage des arts*”?

**DN:** Per fare dell'arte in una società come questa è necessario resistere. E non solo per fare arte, ma anche solo per sopravvivere come individui in una società tirannica, nella quale il regime è completamente dittatoriale, e nella quale quindi il solo spazio per un individuo viene ritagliato dalla sua capacità di resistenza. Resistere per non soccombere alla morte dell'umanità, all'idiozia. Non si possono abbrutire tutti gli individui facendone della carne da cannoni. Già soltanto capire questo è l'inizio di un atto di resistenza. Ma bisogna capirlo e bisogna sentirlo.

Quest'anno, invece, il tema che è stato scelto è "*le partage des arts*", perché è necessario arrivare a condividere una serie di esperienze, compresa la battaglia che siamo obbligati a portare avanti per resistere. Ci sono degli attrezzi di lavoro e di riflessione necessari per riuscire a rimandare all'infinito la morte dell'arte, che in questo paese è invece un rischio incombente. Il *partage des arts* per me non è tanto un seguito della resistenza quanto un suo capitolo. Perché secondo me, condividere l'arte e far incontrare arti diverse fra loro è un atto di resistenza.

**D:** Nel presentare il festival sia tu che gli altri membri di *Noé culture* avete più volte parlato del teatro come *fabrique permanente* e dell'arte come *poser un act*. Cosa intendete con tali concetti?

**DN:** Per me *poser un act* è innanzitutto porre l'atto teatrale. Non basta parlare delle cose, ciò che conta è il fare. L'arte conta dal momento in cui pone un atto a testimonianza della propria esistenza. Mettere in scena uno spettacolo vuol dire porre un atto. Poi quest'atto può essere arricchito in base a una serie di elementi, ovvero in relazione al pubblico, all'obiettivo che si ha etc. Un atto che viene posto teatralmente, elaborato in un certo modo, capace di parlarti, di comunicare, permette al pubblico non solo di afferrare un messaggio ma anche di rendersi conto dell'importanza del mezzo che è stato utilizzato per esprimerlo. Ovvero, come l'atto che è posto, l'opera rende omaggio al suo maestro. È un po' come il rapporto che c'è fra il contenitore ed il contenuto. Come se stessimo bevendo del buon vino e, per il fatto che l'abbiamo apprezzato così tanto, ci rendiamo conto dell'importanza del bicchiere.

Spesso mi viene posta una domanda che trovo completamente idiota, “qual è il ruolo del teatro?” Ma dico, quando leggete una *pièce* di teatro che vi ha colpito, che vi apre un nuovo orizzonte, come potete ancora porvi la domanda di qual è l’utilità o il ruolo del teatro? Se hai bevuto quel buon vino che ti è piaciuto così tanto in un bicchiere come fai ancora a chiederti a cosa serve il bicchiere?

Con l’espressione *fabrique du théâtre* intendiamo sottolineare la natura processuale del teatro, il fatto che il teatro non è mai un oggetto dato, un risultato finito. Ma è sempre qualcosa in evoluzione. E con il nostro festival ci piace mostrare il teatro nel suo processo di creazione.

**D:** Lo Stato in Congo è praticamente assente nel campo della cultura. *Mantsina* è stato quasi integralmente sponsorizzato dalla Francia e dagli organi di sostegno alla francofonia. Ma al tempo stesso la politica francese è ambigua, se è vero che da un lato appoggia e protegge il governo di Sassou Nguesso e dall’altro finanzia voi artisti che lo criticate. Qual è la tua posizione rispetto a questo?

**DN:** A mio avviso, la sola cosa che non si deve fare è accettare di essere vittime, perché la situazione nella quale ci mettono è la situazione delle vittime. Non soltanto perché siamo le vittime di ciò che fanno, di una serie di cazzate che fanno, ma ciò che è ancora più grave è che si ha l’impressione che ci sia tutto un meccanismo all’opera che lavora in modo tale da obbligarci ad accettare di essere vittime e non soltanto, ma anche a piangerci addosso come vittime. È questo quello che vogliono, sai perché? Perché non c’è potenza senza deboli. Perché un governo sia potente ha bisogno di qualcuno da schiacciare. Se non riesce a schiacciare nessuno non è potente. È necessario che ci siano dei subalterni da schiacciare per essere potenti. Deve esserci qualcuno maledettamente ricco perché ci sia qualcun altro maledettamente povero. Se non ci sono poveri non ci sono nemmeno ricchi. È per questo che creano i miserabili. Tutto il sistema è fatto non soltanto per inculcare un senso di vittimismo ma anche per creare un senso di colpa, per farvi sentire in colpa per la vostra miseria, per farvi riconoscere la vostra incapacità. È

per questo che dico che si tratta di un vero e proprio meccanismo. Che si parli a livello della francofonia o al livello dello stato congolese.

Fra l'altro devo dire che ciò che fa la francofonia non mi piace affatto. Non si capisce mai quali siano le loro intenzioni. Quando parlano di francofonia, io non vedo mai la francofonia ma vedo i risultati della *françafrique*. È una relazione nord-sud quella che mostrano. Ma la francofonia non ha niente a che vedere con una relazione nord-sud, la francofonia comprende i canadesi, i cambogiani, i vietnamiti... Si parla di francofonia ma si agisce in base alle regole della *françafrique*.

Quindi, ecco, c'è tutto un meccanismo che fa sì che danno con una mano e riprendono con l'altra. E così, quando dicono che danno in verità non danno assolutamente nulla.

Per farvi rimanere in posizione di eterne vittime bisogna che voi siate in posizione di sottomissione, che voi siate obbligati a chiedere, che nulla sia un vostro diritto. Voi continuate a chiedere e loro continuano a dare, e il fossato diventa più profondo. E quello che danno qui lo riprendono là. E voi siete due volte vittime. Uno, voi continuate a chiedere e, due, quello che chiedete in verità non lo ottenete. E tre, quello che avete ve lo prendono. E quattro, non potete nemmeno andarsene. È un meccanismo d'umiliazione sistematica pensato nei minimi dettagli. È anche per tutte queste ragioni che parlo di resistenza.

## II. INTERVISTA A NICOLAS BISSI

*Nicolas Bissi*, regista di teatro, attore, scrittore, ex membro del *Rocado Zulu Théâtre*, attualmente membro della direzione del *Centre Culturel Français de Brazzaville*. L'intervista è stata realizzata il 05/12/2006 al *Centre Culturel Français de Brazzaville*.

**Domanda:** Come ha iniziato a fare teatro?

**NICOLAS BISSI:** Ho cominciato a fare teatro quand'ero molto giovane, a 150 km da Brazzaville, in un piccolo villaggio che si chiama Boko. Ho cominciato interpretando la vita di Cristo in chiesa, interpretando le storie dei libri di scuola... è così che io ed altri ragazzi della mia età abbiamo cominciato. E qualche tempo dopo ci siamo ritrovati al collegio, dove abbiamo creato una compagnia di teatro. Dopo il diploma sono venuto a vivere a Brazzaville, e ho trovato molti dei miei colleghi di Boko e abbiamo formato una nuova compagnia che si chiamava *Moni Mambou*, che è il titolo di un libro di Kimenga, e che vuol dire "colui che ha il potere di vedere da lontano". Ed è con *Moni Mambou* che ho davvero cominciato a fare teatro in modo professionale. Dopodiché ho incontrato un certo Sony Labou Tansi, che aveva già lavorato a Boko, a Kinbanga, a Mindouli e a Pointe Noire, e che adesso era venuto a Brazzaville per mettere insieme una compagnia di teatro, insieme alle persone con cui aveva già lavorato, fra cui c'erano anche alcuni dei miei compagni di Boko. Allora ci siamo accordati per fare una fusione ed è nata una nuova compagnia... io volevo chiamarla lo *Zulu Théâtre* mentre Sony voleva chiamarlo la *Rocade*, e così è nato il *Rocado Zulu Théâtre*, che ha debuttato l'undici marzo 1979 con un testo che si chiamava *Sur la tombe de ma mère*, scritto da me.

Il 1980 è stato un'annata d'oro per il teatro congolese, sono nate altre due compagnie molto importanti, la troupe artistica *Ngunga*, diretta da Matondo Kubu Ture e il *Théâtre de l'éclair* diretto da Emmanuel Dongala. Queste tre compagnie si può dire che hanno fatto cambiare l'immagine del teatro congolese. Prima c'erano il Teatro Nazionale Congolese, il Teatro

dell'Amicizia e altri gruppi di teatro che rappresentavano soprattutto scene della vita tradizionale, mentre con il Rocado o con lo Ngunga si iniziava un percorso di ricerca. Lo Ngunga faceva un teatro che chiamavano poliviale poiché univa il teatro, la danza ed il canto mentre noi del Rocado avevamo deciso di fare un teatro molto più legato al testo, con i miei testi e quelli di Sony che aveva appena ricevuto il premio del concorso teatrale interafricano e che poco tempo dopo era diventato famoso con la pubblicazione del suo primo romanzo *La vie et demie*. Si può considerare questo periodo come una nuova nascita del teatro congolese poiché a partire da questo momento anche il ministero della cultura ha istituito una settimana teatrale durante la quale si esibivano a Brazzaville una ventina di compagnie. Con Sony e il Rocado abbiamo viaggiato molto, in giro per tutta la Francia, poi in Svizzera, in Belgio, in Italia in Germania, negli Stati Uniti, e il teatro congolese ha conosciuto grazie a noi una vera fama internazionale.

Così siamo arrivati agli anni novanta, che in Congo hanno rappresentato, anche livello politico, un importante cesura, con l'arrivo della democrazia e delle prime elezioni libere. Mentre negli anni ottanta si parlava di compagnie teatrali, di gruppi, di truppe, a partire dagli anni novanta si è cominciato a vedere l'emergenza di un nuovo modo di fare teatro. Si tratta di giovani che si mettono a fare teatro senza creare delle compagnie... si tratta di individualità che emergono in modo autonomo, e le compagnie non diventano altro che etichette, come ad esempio la compagnia *Les bruits de la rue*<sup>189</sup> che varia il numero e l'identità dei suoi aderenti a seconda del lavoro che sta preparando. Questa innovazione ha avuto degli effetti positivi, i giovani lavorano molto di più, ma a livello della formazione si creano dei problemi. Perché quando c'erano le compagnie, a volte lavoravamo magari di meno, quattro volte a settimana per non più di quattro ore, ma durante le prove facevamo più attenzione agli esercizi, ad esempio sulla voce, la dizione, l'allenamento fisico, l'espressività, la lettura.

**D:** Il cambiamento politico ha determinato quindi anche un cambiamento nel modo di fare teatro?

**NB** Si perché bisogna ricordare che fino agli anni novanta il Congo è stato in pieno monopartitismo, e che nei primi anni ottanta aveva conosciuto quello che viene chiamato il boom del petrolio. Le compagnie petrolifere hanno sostenuto la creazione artistica. Per ciò che riguarda il Rocado abbiamo ricevuto il sostegno dell' Agip e dell' Elf per le nostre tourné in Europa. Eravamo in pieno monopartitismo e lo stato finanziava la cultura. Oggi lo stato se ne disinteressa completamente. In Congo, che con una popolazione così ridotta ha visto nascere un gran numero di artisti di valore, da Tchicaya U Tam'si a Sony Labou Tansi, a Sylvain Bemba, una volta finita la loro generazione ci si sarebbe potuto dire "Che cosa diventerà la letteratura congolese?", ed invece abbiamo visto nascere dei nuovi grandi scrittori, come Alain Mabankou, Boniface Mongo-Mboussa... e penso che a livello del teatro sia un po' la stessa cosa, abbiamo visto finire l'epoca del Rocado Zulu, ma adesso guardiamo con grande orgoglio al lavoro di Dieudonné Niangouna ed al suo fianco, al lavoro di molti giovani che organizzano con lui il *Mantsina sur scène*, che rappresenta oggi la più importante vetrina della produzione teatrale congolese.

**D.** Esistono forme di teatro tradizionale?

**NB.** Sì, c'erano forme teatrali tradizionali... Possiamo dividere in differenti epoche, vale a dire che nel periodo precedente alle indipendenze c'era una tradizione di rappresentazione scenica. Non oserei chiamarla teatrale poiché sappiamo che il teatro è limitato nel tempo e nello spazio, ma si trattava di rappresentazioni sceniche che avevano luogo nei villaggi, intorno al fuoco, c'era qualcuno, che non definirei griot ma piuttosto era qualcuno che raccontava delle storie di cui il pubblico spesso conosceva almeno una parte, e quindi il pubblico partecipava, le persone dicevano ad esempio "No, no, no, la storia non era così..." e allora spesso colui che finiva di raccontare la storia non era lo stesso che l'aveva iniziata. E ciò è particolarmente interessante poiché si tratta di una forma d'espressione che ritroviamo ancora oggi, ad esempio se qualcuno comincia a raccontare una storia in un autobus, a Brazzaville, le persone, che probabilmente non si conoscono nemmeno, partecipano "A sì sì, questa cosa è

successa nel mio quartiere...”

Questa era la forma scenica più diffusa almeno fino agli anni cinquanta, poi negli anni sessanta sono cominciati ad arrivare gli istittutori usciti dalle scuole coloniali come la William Ponty etc. etc. e quando sono arrivati a Brazza hanno formato le prime compagnie. Non è stupefacente notare che la prima compagnia di teatro a Brazza era una compagnia di insegnanti.

Nel 1966 una compagnia di insegnanti ha rappresentato il Congo Brazza al *Festival mondial des arts nègres* di Dakar dove hanno presentato una piece intitolata *Les patriotes*, e hanno ottenuto un giudizio particolarmente favorevole dalla stampa e dal pubblico, e così appena sono tornati a Brazza la compagnia ha continuato a vivere, e negli anni settanta hanno partecipato ad altre manifestazioni straniere, così che il capo dello stato, Marien Nguabi, al loro ritorno, ha istituito un teatro nazionale a partire da questa compagnia di istitutori. All’inizio questa struttura aveva come obbiettivo di occuparsi della formazione e della ricerca, ma purtroppo i mezzi non sono stati all’altezza delle aspettative ed oggi il teatro nazionale congolese è diventato un po’ come tutti i teatri nazionali in Africa...

**D:** E il pubblico? Il teatro è molto seguito?

**NB:** La popolazione congolese partecipa molto alle rappresentazioni culturali, che si tratti di teatro, di danza, o altro. È sufficiente che qualcuno si presenti in un quartiere, ad esempio, per suonare o fare uno spettacolo: all’inizio non c’è nessuno, dieci minuti dopo c’è una folla, che è capace di restare, anche per qualcosa di improvvisato, per ore ed ore ad assistere. Quindi non posso permettermi di dire che oggi il teatro congolese non ha un pubblico, ma il teatro congolese ed il suo pubblico non riescono ad incontrarsi poiché non hanno un luogo d’incontro. A partire dal momento in cui siamo caduti nella trappola del teatro inteso come rappresentazione, del teatro inteso come luogo nel quale si svolge una data rappresentazione, del teatro definito come un arte che ha luogo in un tempo ed in uno spazio definiti ci siamo fatti intrappolare dalle regole, che definiscono ad esempio come deve comportarsi il pubblico, dove deve posizionarsi etc etc. Quindi credo che qui in Congo esista un pubblico

che attende il suo spettacolo ed dei giovani attori, scrittori e registi che hanno voglia di esprimersi, ma mancano i luoghi d'incontro, ed è questo il problema...

**D:** Tutto ciò è quindi legato alle politiche culturali che conduce lo stato, o ci sono altre ragioni?

**NB:** Sì, innanzitutto c'è il problema dello stato che è completamente disinteressato alla cultura, e poi c'è anche il problema del congolese, del cittadino che deve accettare di prendersi carico della propria iniziativa. E sono molto fiero quando vedo dei giovani, come Abdon<sup>190</sup> ad esempio, che si sono impegnati nella creazione di spazi teatrali autonomi come *l'Espace Tiné*. Credo che l'avvenire delle arti e della cultura e della creazione artistica in Congo dipenderà più che altro dall'iniziativa individuale che dallo stato.

Le associazioni umanitarie che arrivano un po' da tutto il mondo dovrebbero sostenere l'iniziativa privata perché è da lì che arriveranno i veri cambiamenti.

**D:** Tornando sul problema del pubblico, che differenza trova fra pubblico europeo e quello africano?

**NB:** Ecco, a partire dalla mia esperienza con il *Rocado Zulu*, mi sono reso conto che le persone non ridono mai tutte a causa della stessa cosa, non piangono a causa della stessa cosa, le persone non sono angosciate dallo stesso genere di cose. Ci sono cose che qui fanno ridere un sacco e che altrove lasciano indifferenti. Ad esempio, quando eravamo in tournée con Sony il nostro teatro era ben accolto ma il pubblico non reagiva affatto nello stesso modo rispetto al pubblico di Brazza. Spesso la sala restava molto calma e solo attraverso gli applausi e le recensioni dei giornali ci si poteva rendere conto di quanto eravamo stati apprezzati. Ci sono delle società nelle quali si vuole vivere il teatro da "civilizzati", si vuole ridere da "civilizzati" per non fare troppo rumore, ma qui le persone spesso in una sala di teatro partecipano ad un livello tale che a volte possono arrivare anche a perturbare la rappresentazione dell'attore in scena.

### III. INTERVISTA A ABDON FORTUNÉ KOUMBHA

*Abdon Fortuné Koumbha*, cantastorie, attore e regista congolese, membro fondatore di *Noé culture*, l'associazione che organizza il festival *Mantsina sur scène*, e direttore dell'associazione culturale *Espace Tiné*<sup>191</sup>. L'intervista è stata realizzata nel teatro dell'*Espace Tiné* il 20/11/2006.

**Domanda:** Com'è nata l'iniziativa del *Mantsina sur scène*?

**ABDON FORTUNÉ KOUMBHA:** All'inizio il nostro problema non era quello di creare un festival, ma piuttosto quello di capire come portare un nuovo soffio di vita a ciò che già di buono era stato fatto, a livello artistico e culturale. Come continuare a produrre del teatro oggi in Congo? Come fabbricare del teatro? Quando dico fabbricare, sia chiaro che non intendo dire che prima non esisteva un teatro, per fabbricare non si intende fabbricare dal nulla, ma piuttosto fare teatro a partire dalle condizioni che esistono qui ed ora, tenendo presente quelle che sono le leggi della distribuzione delle opere artistiche oggi in Africa, della circolazione dei testi, delle possibilità d'incontro fra artisti. All'inizio eravamo soprattutto un gruppo di registi di teatro, attori e scrittori a chiederci come si può creare oggi in Africa, come possiamo darci i mezzi e le esigenze per fare un lavoro interessante, come possiamo al tempo stesso mettere il nostro lavoro in comunicazione con quello degli altri. È da questi interrogativi che è nata l'idea di un festival. Abbiamo fondato un'associazione culturale, *Noé culture*, mettendo insieme quattro compagnie di teatro che esistevano già, la mia compagnia, quella di Dieudonné, quella di Ludo e quella di Arthur.<sup>192</sup> In questo paese per avere un finanziamento devi sostenere qualche partito politico. Se, come noi, a livello politico non sostieni nessuno, non ti danno nulla. Allora ci siamo detti, o ci spariamo un colpo in testa e lasciamo perdere oppure decidiamo di resistere e resistiamo. Ed ecco il termine di *Resistenza teatrale*. Attraverso ciò che ci piace fare, attraverso la nostra anima ed il nostro corpo, cerchiamo di resistere. Quest'anno il tema è il *partage des arts* che è un sottotema della resistenza teatrale, con il concetto di

fabbrica del teatro. Dobbiamo continuare perché ancora quest'anno il ministero non ci ha dato nulla, soltanto le sale, che ci danno dal primo anno.

Mentre si resiste bisogna continuare a fare, ed impegnarsi a fare bene, perché quando fai delle cose interessanti coloro che in un primo momento hanno pensato che la cultura non serve a nulla, che l'arte è un parente povero, magari un domani si diranno: "Toh, guarda, in verità quello che fanno è interessante". Noi quello che ci auguriamo è che almeno il nostro ministro ci riceva, non siamo mai stato ricevuti, gli abbiamo mandato delle lettere ma ci domandiamo se le riceve per davvero. Perché c'è da chiedersi come sia possibile che il ministro, nonostante sia io che Dieudonné abbiamo ricevuto diversi premi internazionali, non ci abbia mai ricevuto, nemmeno per congratularsi con noi una volta per l'immagine della cultura congolese che rappresentiamo a livello internazionale con la nostra opera. Siamo riconosciuti all'estero ma non nel nostro paese.

**D:** È una specie di forma di censura?

**AFK:** Non saprei. Ci lasciano fare quello che vogliamo ma non ci sostengono. Noi invece domandiamo che ci diano la nostra parte. In un modo o nell'altro siamo sicuri che ci stanno ascoltando, perché attraverso la televisione e a volte attraverso la stampa siamo riusciti a renderci visibili. Magari quando il ministro finalmente ci riceverà sarà pronto ad ascoltarci. Bisogna comunque sottolineare che alla prima edizione è venuto alla cerimonia di chiusura del festival. Ma è anche vero che dalla prima edizione il festival ha fatto dei progressi e ora sarebbe il caso che tornasse a vedere dove siamo arrivati.

**D:** Nella programmazione del festival sono compresi molti spettacoli che si occupano della guerra. Il pubblico come recepisce il fatto che si parli di un trauma collettivo così recente?

**AFK:** È vero che a prima vista si nota che questo tema è una costante nelle pièce che sono presentate al festival. Si potrebbe dire che si tratta di argomenti violenti, che ricordano avvenimenti tristi. Ma più non parli di ciò che hai vissuto e più ti resta

dentro. Penso che se il teatro è una rappresentazione della vita e della società, gli autori di questi testi, che hanno vissuto l'esperienza della guerra, delle fughe nella foresta ecc., sentano il bisogno di raccontare questi avvenimenti. Ma ad ogni modo il direttore artistico, Dieudonné, con le persone che lo affiancano nel suo lavoro, ha scelto i testi innanzitutto in base alla loro qualità artistica. Non si può impedire alle persone di parlare di ciò che hanno vissuto ed inoltre più il pubblico sentirà parlare di queste cose, più, probabilmente si dirà che non vuole più ripetere esperienze del genere e cercherà di evitare che esse avvengano di nuovo. C'è nel mondo la tendenza a non voler mostrare alle persone la realtà. È vero anche che è necessario, da parte dell'autore, fare un lavoro di natura artistica, per evitare che la rappresentazione sia violenta come la realtà. Ma al tempo stesso è necessario mostrare alla gente la verità della storia. La storia non può essere aggirata, è così testarda che cerca sempre di ripetersi. Si possono scrivere pagine orribili, tutte le volte che si vuole, ma c'è sempre il rischio che esse si ripetano.

**D:** In *Crabe rouge* si mette in scena un processo che è realmente avvenuto, e se ne riscrive la fine...

**AFK:** Il drammaturgo, il regista, sono delle persone che vivono nella società, e che dicono a modo loro ciò che credono sia stato detto, che pensano sia stato fatto. È un punto di vista personale. È il frutto di una presa di coscienza personale. L'autore si guarda intorno vede ciò che le persone hanno vissuto. C'è chi ha perso la casa, ha perso tutto ciò che aveva, ha rischiato l'infarto nel vedere tutta la sua vita distrutta... E viene da chiedersi: "che cosa ha fatto la giustizia per loro? Cos'ha fatto lo stato?". Ed invece, tutti coloro che con la guerra hanno guadagnato un posto in politica si sono fatti pagare dallo stato una nuova casa e un buono stipendio. In *Crabe rouge*, allora, si immagina un processo. L'autore si chiede: "che cosa si dovrebbe fare se realmente le cose fossero normali?". Ma queste riflessioni non riguardano solo il nostro paese. Oggi stesso seguivo una trasmissione alla radio e si parlava della Repubblica centrafricana, dove c'è una ribellione in atto, del Ciad, nel quale si combatte dappertutto, della RDC, dove si aspettano i risultati delle ele-

zioni... quindi se la calma comincia a ristabilirsi in Congo Brazza o in Gabon, non si può dimenticare che in altri tre dei sei paesi dell'Africa Centrale si combatte. Quindi non si può ridurre il discorso al solo Congo Brazzaville, c'è un malessere che interessa tutta la regione. E dovunque cose del genere avvengono, resta una costante. Quelli che hanno partecipato ai massacri, i politici e i loro soldati, alla fine sono lì a spartirsi la torta. Ma il popolo da tutto questo non ha mai, e dico mai, ottenuto nulla. Quindi, in un modo o nell'altro, queste forme di teatro sono un modo di dire alla popolazione: "Ascoltate, i più grandi perdenti in tutta questa storia siamo noi, il popolo. Per quale ragione allora distruggere ciò che ci appartiene?". Se solo fosse possibile, un giorno, avere a disposizione un ring per metterci sopra tutti questi politici e per farli battere fra loro, di modo tale che possano lasciare una volta per tutte la popolazione tranquilla...

**D:** La partecipazione del pubblico, secondo lei, è cambiata in questi ultimi anni a Brazza?

**AFK:** Penso che esista, innanzitutto, un problema di educazione. È vero che prima della guerra il pubblico veniva più numeroso. E inoltre, bisogna dire che a quell'epoca circolavano più soldi. Si aveva tutti l'impressione di avere un po' di soldi in tasca. E quindi, era molto più facile pagare un biglietto per andare a teatro... e poi si faceva una passeggiata, si poteva andare al cinema... Ma ora anche le sale di cinema hanno chiuso, sono state vendute tutte alle chiese, il ché è abbastanza deplorabile... non esiste più una sola sala cinematografica in Congo. Così, adesso le persone sono obbligate a rimanere a casa a guardare la televisione, e vengono agli spettacoli sempre di meno. Ma in seno a *Noé culture* e a *Mantsina sur scène*, abbiamo avviato dei progetti di educazione del pubblico. Il primo anno, alla prima edizione del festival, il pubblico era costituito soprattutto da amici, alla seconda c'era un po' più di gente ma alla terza, bisogna riconoscerlo, c'era un sacco di gente. Speriamo che ciò si ripeta quest'anno. È vero che c'è comunque una difficoltà, ovvero il pubblico paga molto raramente il biglietto, perché anche noi stessi che organizziamo, spesso, preferiamo far entrare qualcuno gratis piuttosto che avere la sala

vuota. Così nel frattempo si forma un pubblico di gente interessata che un domani sarà pronta a pagare il biglietto. Si tratta di un lavoro di lungo respiro, parliamo di resistenza ma è necessario parlare anche di educazione...

**D:** Uno dei partner più costanti del vostro festival è la Francia attraverso i programmi legati al sostegno della francofonia. Mi domando quale rapporto avete con questo partner, condiziona in qualche modo le vostre scelte? Vi obbliga a percorrere dei circuiti prestabiliti o vi lascia la libertà di agire?

**AFK:** Ecco, almeno finora, è sempre stato il comitato organizzativo di *Mantsina sur scène* e la direzione di *Noé Culture* a prendere ogni decisione relativa alla programmazione del festival. C'è comunque una difficoltà, che è dovuta alla totale assenza dello stato nel campo della cultura. E inoltre, non ci sono sul campo altri possibili partner. Quindi, non possiamo che essere soddisfatti del fatto che da un paio di anni l'ambasciata di Francia, per mezzo dell'ufficio che si occupa della cultura, ci sostiene. Così come abbiamo la fortuna che anche il CCF ci sostenga. Siamo in Congo, d'altra parte, e sappiamo che gli sponsor privati non sono interessati a questo genere di manifestazioni. Siamo in un paese produttore di petrolio, eppure tutte queste compagnie di petrolio non hanno intenzione di intervenire per ciò che riguarda la cultura... Sarebbe sufficiente un piccolo sforzo da parte del ministero per ottenere qualche sostegno, ma sfortunatamente non succede nulla. Ma per la prossima edizione, uno degli obiettivi è quello di aprire la programmazione ad altri paesi. Innanzitutto, grazie al sostegno della francofonia, a paesi come il Quebec o la Tunisia... Perché in verità il teatro è uno spettacolo in cui il corpo comunica al pari delle parole. Una volta sono stato ad un festival per l'appunto in Tunisia, gli spettacoli erano in arabo, ma ho capito tutto... il vero problema è che all'ora attuale non conosciamo qui a Brazzaville nessun partner, che non sia l'ambasciata di Francia, sensibile alle nostre iniziative. Basta fare un esempio. Spesso quando andiamo a presentare la nostra attività in qualche ambasciata, come ad esempio l'ambasciata italiana, ci chiedono, addirittura stupiti, se esiste il teatro da queste parti. E questo perché vengono qui, ma

hanno tutt'altri obiettivi. Ed è anche questo, fra l'altro, uno degli indizi di una politica culturale inesistente, perché se il ministero fosse interessato a promuovere la cultura, informerebbe tutti i possibili partner stranieri di ciò che si fa nel paese. Ma invece l'attività del ministero si risolve nell'organizzazione di un paio di sfilate di moda e qualche concerto. E poi, c'è da dire che esistono molte ambasciate qui, che non hanno nemmeno un consigliere che si occupi della cultura... per loro spesso la cultura si riduce al problema dell'educazione e delle scuole. In fin dei conti bisogna riconoscere che soltanto l'ambasciata francese segue le nostre attività... Avremmo voluto volentieri allargare la nostra azione in altre direzioni, ma dove troviamo i soldi per farlo? Perché è questo quello che manca, conoscere la cultura degli altri paesi con degli spettacoli stranieri presentati qui da noi. Ma i soli che vengono in tournée sono i francesi. Qui non conosciamo altro. Abbiamo bussato a tante porte, ma nessuno ci ha ascoltato. Non sono nemmeno venuti per curiosità a vedere qualcuno dei nostri spettacoli. Ma quando c'è qualche manifestazione politica sono tutti lì, evidentemente, perché è questa la sola cosa che gli interessa. Quindi, si può dire che forse non è soltanto un problema relativo alle politiche culturali del nostro paese ma anche alle politiche culturali di ogni paese, nonché della cooperazione internazionale. Se la cultura non è al primo posto forse è perché non rende niente...

#### IV. INTERVISTA A YVES OLIVIER

*Yves Olivier*, direttore del *Centre Culturel Français* di Brazzaville. L'intervista è stata realizzata nella caffetteria del *Centre Culturel Français* di Brazzaville il 03/12/2006.

**Domanda:** Vista la sua esperienza in Africa nel campo della cultura, cosa pensa della situazione che ha trovato qui a Brazzaville?

**YVES OLIVIER:** Dirigo questo CCF da quattro mesi circa. Prima mi trovavo a Ouagadougou, dove la situazione, per ciò che riguarda l'arte e la cultura, è molto particolare. Lì lo Stato, in mancanza di grandi risorse, di materie prime o di prodotti da esportare che possano interessare il mercato occidentale, ha capito che un'importante fonte di crescita economica può essere data dal turismo. E la cultura attira il turismo. Dunque in Burkina Faso lo stato interviene direttamente nel finanziamento delle iniziative culturali. Al contrario in questo paese lo stato è assente. Il problema è che in questa fase anche in diversi paesi occidentali, compresa la Francia, i governi stanno riducendo i finanziamenti alla cultura. E, nel caso specifico della Francia, ciò comporta degli effetti che vengono risentiti anche in un paese come il Congo.

Bisogna dire poi che, se l'epoca di grande fioritura dei festival è cominciata verso la fine degli anni settanta, oggi si comincia ad intravederne la fine. In parte, senza dubbio, per le ragioni economiche di cui ho appena parlato, ma anche per delle ragioni di natura prettamente artistica. Oggi sorgono iniziative di festival da ogni parte, ma spesso mancano di una vera e propria direzione artistica. C'è una tendenza a lavorare per bricolage. Si invitano gli amici, le compagnie che possono venire con i propri mezzi e si perde di vista la scelta artistica che dovrebbe dare senso all'evento.

**D:** Quali sono, a suo avviso, i problemi principali che dovrà affrontare il teatro congolese nel prossimo futuro per fare un salto di qualità?

**YO:** Innanzitutto bisogna dire che in Congo esiste un problema a livello della qualità della messa in scena, che impedisce alla maggior parte degli spettacoli prodotti in questo paese di essere esportati. In questo paese non esistono scuole di teatro, gli attori per la maggior parte sono autodidatti così come i registi. Imparano un po' al liceo, nelle compagnie scolastiche oppure in chiesa, mettendo in scena brani della Bibbia. Poi frequentano qualche atelier e si esercitano autonomamente. Inoltre il pubblico influenza molto la regia degli spettacoli. Si tratta di un pubblico che ama partecipare, commentare gli spettacoli mentre essi si svolgono, scambiare battute con gli attori mentre essi recitano. Ciò obbliga gli attori ad uno standard espressivo molto estroverso, puntato verso l'esterno, appariscente. Si sente la mancanza di un lavoro d'introspezione da parte degli attori. Spesso sono obbligati a gridare per coprire il chiacchiericcio della sala e ciò va a discapito della drammaticità della rappresentazione.

Poi esiste un problema di natura generazionale. I giovani cercano di farsi spazio ma incontrano in certi casi una specie di ostruzionismo da parte degli anziani. Alcuni di loro sono entrati in politica e non seguono più lo sviluppo del teatro contemporaneo, altri non ne vedono le potenzialità di crescita.

Infine, è necessario che il mondo del teatro si professionalizzi. Mancano molte figure professionali fondamentali, soprattutto a livello tecnico ed organizzativo. Spesso un attore è al tempo stesso scrittore, regista, tecnico delle luci ed amministratore del proprio spettacolo. E questo è indubbiamente un problema grave poiché chi è obbligato a dividersi su troppi fronti alla fine trascura per forza qualcosa. È per questo che abbiamo intenzione, qui al CCF, di avviare un programma di corsi di formazione per tecnici dello spettacolo.

**D:** Per quanto riguarda il ruolo della Francia nelle politiche culturali di questo paese, qual è la sua opinione?

**YO:** L'assenza dello stato dall'iniziativa culturale costituisce un grave problema. È paradossale che la vita culturale di un paese ruoti intorno alle attività di un centro culturale straniero (il CCF, *nda*). Nessuna situazione di monopolio è favorevole ad uno svi-

luppo libero della cultura. Quando un artista per produrre uno spettacolo è obbligato a riferirsi ad un'istituzione straniera ciò può creare un circuito perverso, del quale risentono non soltanto gli artisti, ma forse soprattutto il pubblico. Tuttavia bisogna riconoscere che in Africa manca un reale mercato della cultura autonomo, soprattutto per ciò che riguarda il teatro. In Congo i grandi eventi culturali, come il FESPAM (*Festival Panafricain de Musique*)<sup>193</sup> ad esempio, hanno la principale funzione di ridistribuire il denaro pubblico all'interno dei circuiti politici governativi, fra i sostenitori del governo e gli artisti fedeli alla retorica del presidente. Inoltre costituiscono, a livello mediatico, un'occasione di propaganda sulla scena internazionale. Ma dal punto di vista artistico non hanno un valore concreto, poiché non incentivano in alcun modo la creazione e la sperimentazione.

## CONCLUSIONE

“Ne peuvent être avec nous que ceux qui sont capable de sauter avec nous sur la mine”<sup>194</sup>

*Plus malins du papier*, si è scritto all’inizio del volume. Più furbi della carta, del tempo, di ciò che rimane inciso sulla superficie della storia. Ma furbi perché? Da dove nasce e verso dove conduce questo gioco d’astuzie? Il percorso presentato attraverso queste pagine non è la dimostrazione di una tesi. Non si mira ad un obiettivo, ma si cerca piuttosto di entrare in una dinamica, di lasciarsi prendere da un movimento con l’obbiettivo, facendone parte, di comprendere le regole del gioco.

“La riflessione non deve presumere di ciò che trova e condannarsi a mettere nelle cose ciò che poi fingerà di trovarvi – scrive Maurice Merleau-Ponty – è necessario che non sospenda la fede nel mondo se non per vederlo e per leggere nel mondo il cammino che esso ha seguito divenendo mondo per noi, che cerchi nel mondo stesso il segreto del nostro legame percettivo con esso, che impieghi le parole per dire questo legame prelogico, che si immerga nel mondo anziché dominarlo, che discenda verso di esso così com’è anziché risalire verso una possibilità preliminare di pensarlo, che lo interroghi, che entri nella selva di riferimenti che la nostra interrogazione fa sorgere in esso, che gli faccia dire, infine, ciò che nel suo silenzio esso vuole dire” (2003, p. 63).

*Mantsina* è, nelle parole di Niangouna, un gioco.<sup>195</sup> Un gioco di squadra, senza dubbio, nel quale le astuzie sono necessarie. Ed il teatro, più furbo, come si è detto, della carta, ne offre molte. Tali astuzie sono armi necessarie per ritagliare uno spazio d’espressione che un contesto politico ed economico difficile cerca di negare. Per questa ragione, si tratta di un gioco serio, “non possono restare con noi – scrive ancora Niangouna – che coloro che siano capaci di saltare con noi sulla mina”.<sup>196</sup>

Ho cercato di tracciare un quadro che – a partire dalla storia del teatro congolese e dall’opera, artistica e sociale, di una delle sue più riconosciute e giovani promesse – permettesse di entrare nel complesso universo postcoloniale. Mi rendo conto che il termine, inflazionato, può voler dire tutto e può non voler dire nulla, ma

forse, attraverso queste pagine, ho tentato di tracciarne implicitamente una definizione. Nel teatro, nelle forme e nei contenuti che Dieudonné Niangouna ed il festival *Mantsina sur scène* hanno espresso, viene fatta luce, a mio avviso, sulla “natura barocca della postcolonia: sulla sua inusuale e grottesca arte rappresentativa, sul suo gusto per l’istrionismo, sulla sua oscenità che risiede in forme che potrebbero sembrare macabre e che inaugurano un’intera ermeneutica fatta di follia, piacere, intossicazione” (Mbembe, 2005, p. 140).

Il filo conduttore è costituito dalla relazione fra l’universo estetico e quello politico, emblema chiave del mondo contemporaneo, e di quello postcoloniale in particolare. Ho approfondito un’espressione differente di tale tensione, mantenendo una rete stabile di rimandi, riflesso inevitabile di una realtà che si oppone alla semplificazione.

Nei primi capitoli del libro, incentrati sulla storia del teatro e sull’opera di Niangouna, ho focalizzato l’attenzione su alcune problematiche specifiche. Tracciando un percorso di quella che può essere alternativamente chiamata la “scoperta” o la “invenzione” del teatro africano da parte dello sguardo occidentale, si è mostrato il modo in cui l’arte africana contemporanea risenta di una complessa dipendenza nei confronti della storia coloniale, del pensiero estetico occidentale, delle sue espressioni artistiche e politiche. Una volta raggiunta una definizione operativa di ciò che il teatro è in quanto fenomeno, al di là dei differenti sguardi che su di esso vengono posti, si può rintracciare una convergenza fra la storia del teatro occidentale e quella del teatro africano, aperta verso nuove ed imprevedibili influenze reciproche.

Analizzando da vicino l’opera di Niangouna, attraverso una serie di esempi tratti dai suoi testi e da quelli che più lo hanno ispirato, ho messo in luce uno degli aspetti più interessanti e specifici di questo teatro. Esiste una relazione complessa nei confronti del linguaggio, data, innanzitutto, dal confronto-scontro fra lingue locali e lingue occidentali.

In un contesto caratterizzato da una situazione di diffuso plurilinguismo, ogni espressione nasconde molteplici intelaiature di significato, ognuna delle quali fa riferimento a sfere diverse dell’esperienza. Una parola francese può, per assonanza, ricordarne una in lari o in lingalà, dal significato diverso. Un discorso di

estrema serietà può, grazie a questo sottile meccanismo di mascheramento, alludere ad immagini esilaranti e sviluppare una rete di complicità variabili a seconda di colui che sta, in quel preciso istante, ascoltando. Si rinforza così lo statuto fuggevole ed inafferrabile della performance teatrale, che acquista, grazie a questo ampliamento semantico del linguaggio, un'ulteriore conferma della sua irripetibilità, del suo essere oggetto profondamente immerso e radicalmente escluso dalla dinamica del tempo.

La lingua francese è memoria di una sudditanza militare ed intellettuale – quella coloniale – che, nonostante radicali trasformazioni storiche, persiste. La lingua porta incisa in sé stessa la violenza di un atto, quello della nominazione, che si avvicina, per assonanza, ad un atto di dominazione e, dunque, di definizione, di controllo, di predominio. Nominare, sottolinea Niangouna,<sup>197</sup> è concedere un'autorizzazione ad esistere. Riappropriarsi di tale atto può allora voler dire, simbolicamente, riappropriarsi del proprio destino.

L'analisi del festival *Mantsina sur scène*, del suo programma, delle attività di cui si è fatto promotore nonché delle politiche di cui è stato il risultato, mostra quali siano le condizioni di produzione con le quali l'arte si trova a convivere, oggi, in un paese africano. Quanto nell'artificio della letteratura può essere un accostamento interessante e produttivo (fra la sfera estetica e quella politica), diventa nella realtà un combattimento, nel quale le ambiguità costituiscono una costante ed il rischio di strumentalizzazione rimane forte.

Il teatro qui approfondito sembra essere cosciente delle contraddizioni sul quale è obbligato ad ergersi. Lungi dal farsi luogo d'astrazione o di fuga, mantiene un legame saldo con il suo contesto, attraverso complessi meccanismi di mascheramento, necessari a garantirgli la sopravvivenza in un ambito politico oppressivo.

Facendosi carico dei compromessi legati alle proprie condizioni di esistenza, il teatro cerca di proporsi come arena sociale di confronto.

La violenza vissuta durante il decennio di guerre civili è troppo grande per essere lavata via con un colpo di spugna. Trovare un equilibrio che permetta di convivere con un passato doloroso non è però cosa facile, specie laddove vittime e carnefici condividono

spazi d'esistenza. Si gioca, attraverso un'arma estetica, una partita politica, relativa alla gestione della memoria collettiva ed alla costruzione di una storia condivisibile, il cui risultato può variare a seconda delle strategie narrative messe in gioco.

Quali riflessioni possono chiudere questo itinerario?

Il modo migliore per porre fine ad un viaggio, sostengono in molti, è progettare un altro. Porsi delle domande, rimettere in moto la curiosità, raccogliere insieme qualche idea che, maturata dalle esperienze accumulate nel percorso precedente, possa offrire linee guida per un nuovo progetto.

Una prima riflessione è di natura pratica. Affinché l'arte contemporanea possa, in Africa, compiere il proprio cammino di sviluppo è necessario, a mio avviso, che conquisti margini di libertà e d'azione più ampi: "Agire sull'ambiente dell'artista piuttosto che direttamente sulla sua creazione – suggerisce Cappiello (2005, p. 15) – vorrebbe dire innanzitutto riconoscere che tale creazione esiste, che essa è ricca e piena di vitalità, di potenzialità, ma che essa non è valorizzata e che l'ambiente in cui si trova non le permette di maturare. Si tratta di darle i mezzi strutturali per esistere".

La cooperazione internazionale farebbe un grande passo avanti se concentrasse i propri sforzi economici e politici per produrre condizioni d'esistenza più favorevoli all'arte, appoggiando strutture (case editrici, teatri, sale di proiezione, case di produzione cinematografica) capaci di rendere la creazione autonoma ed autosufficiente. Da alcuni anni, le agenzie francesi che si occupano di queste dinamiche, come ad esempio *CULTURESFRANCE*, hanno avviato qualche programma di cooperazione, ma il lavoro rimane ancora lungo, specie quanto riguarda la trasformazione di una mentalità che, dal lato africano come da quello europeo, si è abituata a rapporti strutturati secondo logiche assistenziali.

Sotto il profilo estetico, il dialogo fra le espressioni artistiche africane ed occidentali è intenso e complesso. Il cammino compiuto sotto la spinta di un pensiero postmodernista ha condotto l'arte contemporanea a concepire le opere in modo nuovo; di queste si mostra la natura processuale, il valore contingente, la dimensione conflittuale. L'arte postmoderna è sempre meno un'arte da conservare, sempre più un'arte da consumare, da vive-

re come un'esperienza iscritta in un tempo ed in uno spazio precisi.

Attraverso la nozione di *friche*, quella complessa “congiunzione di popolare, industriale e selvaggio” (2005, p. 14), Amselle ha sottolineato il modo in cui l'arte oggi tende a riciclare ed a fondere esperienze estetiche lontane, avvicinandosi ad esempio alla realtà urbana africana, espressione di un'esperienza politica ed estetica postcoloniale. È possibile sostenere che esiste, nell'arte, uno spazio d'incontro fra estetiche sorte da processi storici eterogenei:

“Scritture postrealiste; politiche postnativiste; una solidarietà transnazionale piuttosto che nazionale – scrive Kwame Anthony Appiah. E pessimismo: una specie di *postottimismo* per equilibrare il primo entusiasmo dovuto ai *Soli delle indipendenze*.<sup>198</sup> La postcolonialità è *oltre* tutto questo, ed il suo essere *post*, così come per il postmodernismo, è anche un *post* che sfida le precedenti narrazioni legittimanti, [...] ma le sfida in nome di un universalismo etico. Ed a questo livello, esso non è un alleato per il postmodernismo occidentale ma piuttosto un antagonista, dal quale credo che il postmodernismo abbia qualcosa da apprendere” (1999, p. 68).

Vari quesiti rimangono aperti. Quale relazione esiste fra un universo estetico, intellettuale, artistico postmoderno ed uno postcoloniale? È possibile parlare di due “paradigmi” distinti? O si tratta piuttosto di elementi di una stessa dinamica? Quali caratteristiche condividono?

L'analisi delle relazioni estetiche che attraversano il mondo costituisce, a mio avviso, un'operazione di grande interesse, capace di far luce, da un'angolazione inedita, sulle dinamiche politiche, sociali ed economiche che organizzano la realtà odierna.

“Così come può essere ovvio che una rappresentazione dipenda dagli eventi che descrive – suggerisce Parkin – un evento dipende anch'esso dalla sua successiva rappresentazione” (1996, p. xx). È secondo quest'ottica che la ricerca è stata condotta. Il mondo e le raffigurazioni che di esso vengono proposte si trovano in uno stato d'intensa e reciproca relazione. Di conseguenza, un attento studio delle espressioni artistiche (teatrali, in particolare) offre la possibilità di affacciarsi, emotivamente, sullo spettacolo tragico-mico che caratterizza l'età postcoloniale, comprendendone il modo di funzionare.

## APPENDICE STORIA RECENTE DEL CONGO BRAZZAVILLE<sup>199</sup>

L'assetto istituzionale attuale della Repubblica del Congo è il frutto del processo di transizione alla democrazia avutosi in diversi paesi africani dopo il crollo del muro di Berlino, sotto la pressione delle istituzioni internazionali.

Dal 1969 al 1992 il Congo era stato governato dal PCT (*Parti Congolais du Travail*), organo di stampo marxista-leninista fondato da Marien Nguabi nel 1969, un anno dopo la presa del potere attraverso un colpo di stato. Denis Sassou-Nguesso, attuale presidente del Congo, diviene all'epoca ministro della Difesa e della Sicurezza nazionale e mantiene la carica fino al 1979, quando depone il presidente Joachim Yhombi-Opango, subentrato dopo l'uccisione di Nguabi nel 1977.<sup>200</sup> Ha inizio così quello che viene definito come il regime di "Sassou I", ovvero tredici anni di più o meno manifesta dittatura.

Nel 1991, su pressioni esterne ed interne, viene istituita una Conferenza Nazionale e Sovrana (CNS) con l'obiettivo di condurre il paese a libere elezioni. Sassou Nguesso resta presidente durante il periodo di transizione, ma è costretto ad accettare un primo ministro votato dall'assemblea (André Milongo).

Le elezioni hanno luogo nell'estate del 1992; le vince Pascal Lissouba a capo del UPADS (*Union Panafricaine pour la Démocratie Sociale*) in coalizione con il PCT di Sassou Nguesso. Tuttavia l'alleanza di governo ha breve durata. Già in ottobre, i due partiti arrivano allo scontro: Lissouba scioglie il governo, per le strade di Brazzaville i sostenitori del PCT, ora alleati del principale partito d'opposizione, l'URD (*Union pour le Renouveau Démocratique*) di Bernard Kolélas, erigono barricate.

Si giunge ad un accordo nel dicembre 1992, che prevede elezioni legislative anticipate per la primavera del 1993, ma l'equilibrio del giovane impianto democratico è intaccato. Lo dimostra la mancata accettazione dei risultati (favorevoli a Lissouba), da parte dell'opposizione, e lo scoppio della prima guerra civile (novembre 1993 - febbraio 1994). Gli scontri, limitati ad alcuni quartieri della capitale, risultano estremamente violenti e concorrono ad isolare ed etnicizzare le diverse zone della città, dando

luogo ad un processo d'implosione completato da successive due guerre.

Fra il 1994 ed il 1995 viene improvvisato un processo di riconciliazione nazionale propagandistico e molto poco concreto. Sassou Nguesso, infatti, presente a tutti gli incontri del *Forum sur la culture de paix* promosso a Brazzaville dall'UNESCO (19-24 dicembre 1994) nonché al tavolo delle trattative per la firma di un "Patto di pace" (sottoscritto il 24 dicembre 1995), impegna nel frattempo la maggior parte delle sue energie a tessere, fra Parigi, Luanda e Libreville, le reti politiche e militari che lo sosterranno nelle due guerre per la riconquista del potere. Come Verschave (2002, 2002) e Koula (1999) sottolineano, essenziale per la riuscita della sua iniziativa sarà il sostegno accordato dal colosso francese ELF e dai suoi più o meno espliciti alleati africani nella fornitura di armi, nell'addestramento di milizie paramilitari e nell'invio di truppe nazionali e soldati mercenari.<sup>201</sup>

Il 5 giugno 1997, un mese e mezzo prima della data ufficiale delle nuove elezioni, la residenza di Sassou-Nguesso a Mpila viene circondata dall'esercito governativo. Alcuni colpi vengono sparati e la parte nord della città (Ouenzé, Talangai, Poto-Poto, Mpila), tradizionalmente fedele a Sassou, viene posta sotto il controllo della milizia privata dell'ex presidente (i *Cobra*).

Esiste una diatriba fra coloro che hanno cercato di ricostruire l'ordine degli eventi di quella lunga mattinata. Da un canto, i membri del governo Lissouba sostengono di aver fatto circondare la casa di Sassou per imporgli il rispetto del "Patto di pace" (che prevedeva il disarmo delle milizie), da lui trasgredito (Sassou possedeva un grande quantitativo di armi, fra cui razzi anticarro e kalashnikov); essi sostengono di non aver aperto il fuoco e di essere, invece, stati aggrediti di *Cobra*. Sassou-Nguesso, dal canto suo, sostiene di essere stato aggredito dall'esercito governativo, che voleva eliminarlo in vista delle elezioni, e di aver semplicemente risposto al fuoco per legittima difesa. Altre voci affermano che Sassou Nguesso non si trovasse neppure a Mpila all'ora dell'attacco (pare si fosse rifugiato, dalla sera prima, nei locali dell'ambasciata francese) e che lo scambio di colpi sia stato innescato da frange dell'esercito nazionale a lui fedeli, unitesi ai *Cobra* subito dopo l'inizio delle ostilità.<sup>202</sup>

Ad ogni modo, per l'ora di pranzo, la città è divisa dalle barri-

cate e i *Cobra* avanzano verso l'aeroporto Maya Maya e verso il palazzo del governo. In una progressiva escalation di violenze, gli scontri proseguono. Su un fronte, Lissouba, supportato da una parte dell'esercito nazionale rimasta fedele, raggiunto da Kolélas, con la propria milizia privata (i *Ninja*) e frange dell'UNITA (Unione Nazionale per l'Indipendenza Totale dell'Angola); sul fronte opposto Sassou-Nguesso, con i suoi *Cobra*, parte dell'esercito governativo in diserzione, gruppi di mercenari, l'esercito nazionale angolano, frange dell'esercito tchadiano e della guardia personale di Mobutu.<sup>203</sup> Il 16 ottobre Sassou Nguesso, dalla sua residenza di Oyo, nel nord del paese, dichiara di essere il nuovo "uomo forte" del Congo-Brazzaville. Lissouba, Kolélas e gli altri membri del governo sono obbligati all'esilio.

Sassou Nguesso dichiara di voler perseguire legalmente i propri avversari politici per crimini contro l'umanità e atti di genocidio e crea un clima di ostilità verso quanti hanno supportato, anche solo ideologicamente, il partito di Lissouba. Inoltre, nonostante le dichiarazioni nelle quali s'impegna ad un profondo processo di pacificazione nazionale attraverso il disarmo delle milizie e l'espulsione dei reparti stranieri, nessun reale sforzo viene compiuto e, anzi, i guerriglieri vengono usati per compiere campagne di repressione.

Fra il 1998 ed il 1999 ha luogo la terza guerra civile congolese. La violenza diviene pratica quotidiana. Nel paese circolano migliaia di guerriglieri armati, organizzati in bande più o meno legate al presidente e strumentalizzate per eliminare i potenziali avversari politici. Le truppe straniere (specie quelle angolane), ormai in stato di anarchia, rimangono nella parte sud del paese, alleandosi con frange delle milizie governative e dedicandosi ad atti di saccheggio sulla popolazione civile non sanzionati.

Il numero di morti del periodo è calcolabile intorno ai 100.000 (Vershav, 2002, p. 210; Koula, 1999, pp.145-165), su una popolazione inferiore ai tre milioni.

Nel vasto elenco di atti di violenza, emergono due episodi eclatanti.

Fra il 17 ed il 24 dicembre 1998 Sassou-Nguesso, innervosito dalla resistenza degli abitanti della regione del *Pool*, scatena una rappresaglia sui quartieri sud di Brazzaville (Bacongo e Makélékélé). Questi vengono isolati e in cinque giorni sono ucci-

se fra le 5.000 e le 10.000 persone (Koula, 1999, pp. 148-149). I due quartieri sono rasi al suolo, ogni proprietà privata è saccheggiata e i loro abitanti sono costretti a fuggire nelle foreste a sud della città, inseguiti e bombardati dalle milizie governative. I due quartieri restano chiusi agli osservatori internazionali fino al 19 gennaio, il tempo necessario per far scomparire, in fosse comuni o gettati nel fiume, i cadaveri ammucchiati ai bordi delle strade.

Lo schema si ripete in altre città del sud, a Dolisie e a N'kayi, considerate sacche di resistenza delle milizie *Ninja*, ufficialmente dirette da Bernard Kolélas, in esilio negli Stati Uniti. I centri abitati vengono bombardati, la popolazione civile massacrata o messa in fuga e poi inseguita nella foresta. Bilancio approssimativo, secondo le stime di Verschave (2002, p. 211), una riduzione della popolazione, fra morti, rifugiati e scomparsi, da 120.000 a 3.500 abitanti.

Sassou-Nguesso continua nel frattempo a muovere accuse verso i suoi avversari, definendoli responsabili di atti di genocidio sulle popolazioni del nord e riesce a farsi riconoscere come presidente legittimo del Congo.

Il silenzio delle organizzazioni internazionali sul suo coinvolgimento nei massacri ha destato sospetti, in particolar modo sulla Francia. L'impianto neocoloniale, la famosa *Françafrique*, attraverso una rete efficace, sembra in grado di muovere le fila del potere e della gestione delle risorse di molti paesi, tessendo rapporti di sostegno reciproco in grado di soffocare crisi interne. È proprio grazie a queste reti che Sassou Nguesso ha potuto ottenere il sostegno di Omar Bongo (Gabon), Idriss Deby (Ciad), Eduardo Dos Santos (Angola), nonché l'appoggio personale del presidente francese Jacques Chirac e dei suoi più stretti collaboratori.

## NOTE

<sup>1</sup> La frase è attribuita a Sony Labou Tansi. Mi è stata riferita in una discussione con Dieudonné Niangouna al *Festival des Francophonies de Limoges* del 2006, e purtroppo non ho avuto modo di risalire ad una fonte scritta in cui sia riportata.

<sup>2</sup> La ricerca si concentrerà sulle aree africane francofone.

<sup>3</sup> La fondazione della rivista risale al 1947. Per un'analisi della sua importanza nel periodo precedente la decolonizzazione si veda Grah Mel (1995).

<sup>4</sup> Si pensi in generale al fenomeno descritto dal testo di Ashcroft, Griffiths e Tiffin (1989), *The Empire Writes Back*.

<sup>5</sup> La fusione è avvenuta il 23 giugno 2006 per certificare, come sottolinea il direttore stesso di *CULTURESFRANCES*, Olivier Poivre D'Arvor nella prefazione di *Notre Librairie* n.162, dedicata proprio al teatro contemporaneo in Africa, una comunanza d'intenti e d'azione già da tempo evidente.

<sup>6</sup> Il testo riportato di seguito è costituito dagli estratti di un'intervista che Dieudonné Niangouna mi ha concesso durante la IV edizione del *Festad'Africa Festival* di Roma, nel giugno 2005. Il testo integrale è pubblicato in Niangouna, 2005, pp. 8-16.

<sup>7</sup> Testo inedito, dalla cui evoluzione è nata la pièce *Carré Blanc* in Niangouna, 2005.

<sup>8</sup> Testo pubblicato nella raccolta *Teatro*, Niangouna, 2005.

<sup>9</sup> Goffman, 1969, p. 84.

<sup>10</sup> Chevrier (1984), Ricard (1997).

<sup>11</sup> Ricard (1986), Soyinka (1976), Traoré (1958).

<sup>12</sup> Si faccia in questo caso riferimento alla nutrita bibliografia del volume di Amselle sull'arte contemporanea africana (Amselle, 2006), ed in particolare a quella relativa al sesto capitolo.

<sup>13</sup> Artaud aderì al gruppo di Breton fin dagli inizi, per poi separarsene nel 1929 insieme a Bataille, Queneau, Leiris e Desnos.

<sup>14</sup> Si veda il modo in cui ne presenta l'opera Nietzsche ne *La nascita della tragedia* (2006, cap.1)

<sup>15</sup> Una discussione relativa agli accostamenti che storicamente sono stati fatti fra culture africane e culture della Grecia Antica, meriterebbe una trattazione a parte. Al di là delle, forse dubbie, teorie dei sostenitori dell'afrocentrismo contemporaneo (si veda ad esempio Asante 1989, 1990, 1993 e, da un punto di vista critico, Howe 1998, Amselle 2001 e Gilroy 2003), sono molteplici gli esempi di trascrizioni africane di tragedie greche. Si pensi a *Le Baccanti* di Soyinka (1973), a *Io (Tragédie)* di Kossi Efovi (2006), riscrittura di una parte del *Prometeo incatenato* di Eschilo, ma anche al film di Pierpaolo Pasolini *Appunti per un orestide africana*, (1968-69, 63 min, b/n, 16 mm) che più esplicitamente mostra le ragioni, da un punto di vista occidentale, di un accostamento fra le culture dell'Africa subsahariana e quelle dell'antica Grecia. Ancora, una trattazione sintetica e chiara di questo tema può essere trovata in Barbolosi (2006).

<sup>16</sup> Si pensi alle elaborazioni teoriche di Goffman (1969) o di Turner (1986; 1993). Per una panoramica generale sulle "teorie della performance" nelle scienze sociali si veda Deriu (1988).

<sup>17</sup> Seppure riguardo tematiche differenti, un simile processo è descritto chiara-

mente da Amselle nel suo saggio *Logiche meticce* (1999).

<sup>18</sup> Si veda la riflessione proposta a riguardo da Manthia Diawara (2001).

<sup>19</sup> Si può forse mettere in relazione questo discorso con l'effetto sulla cultura occidentale di quel processo storico che Appadurai (2001, p.46), citando Anderson (1996) definisce come "capitalismo a stampa", ovvero un processo che "liberò nel mondo una forza inedita, la forza dell'alfabetizzazione di massa" e la sua conseguente produzione su larga scala di saperi, concettualizzazioni, visioni del mondo comuni.

<sup>20</sup> Il dramma sociale è, secondo la definizione di Turner, un evento di "rottura, crisi, compensazione ed infine reintegrazione" di un elemento nel tessuto sociale (1986, p. 129). Per una definizione più ampia si vedano Turner 1986 e 1993.

<sup>21</sup> Turner è forse ancora più esplicito quando afferma che "spesso quando il rituale si spegne come genere dominante, muore multiparo, dando vita ad una progenie ritualizzata che comprende le molte arti della performance" (1986, p.144).

<sup>22</sup> Si veda Nietzsche, 2006, cap. 1.

<sup>23</sup> "Teatro" dal greco *théatron*, a sua volta derivante dal verbo *theàstai* "guardare come spettatore" (Bolelli, 1994; p. 457).

<sup>24</sup> Si pensi a come Jerzy Grotowski (1970), Peter Brook (1994, 1998) o Eugenio Barba (1993) concepiscono il teatro, la relazione fra attore e spettatore nonché la dimensione dello spazio scenico.

<sup>25</sup> I singolari (*teatro contemporaneo occidentale e teatro africano*) sono usati qui per esigenze di chiarezza e semplificazione, ma resta il fatto che non esiste nulla che possa essere definito da una simile astrazione.

<sup>26</sup> Ho già segnalato le ipotesi di Soyinka (1976), secondo il quale il teatro in Africa esiste da sempre ma come fenomeno che non può essere correttamente descritto dall'astrazione dei concetti occidentali, e di Traoré (1956), secondo cui è stato lo sguardo superficiale degli etnologi europei a non cogliere la differenza fra rito e teatro esistente in Africa. Mlama, invece, nel suo saggio dal titolo *Culture and development* (1991), attestando l'esistenza in Africa di un teatro tradizionale autoctono, sottolinea come il colonialismo ne abbia sfruttato le potenzialità a livello educativo per cooptare le élites all'interno del suo sistema culturale e politico. Partendo dalle teorie di Courtney (1968) e facendo implicitamente riferimento al pensiero di Fanon (1996 e 2001), egli sostiene che il teatro, in quanto forma artistica privilegiata a fini educativi, sia stato usato per introdurre canoni estetici occidentali e, con essi, il principio di quella alienazione culturale necessaria ad esercitare un controllo serrato sui colonizzati.

<sup>27</sup> Si tornerà in un secondo momento sull'opera di questi due grandi autori. Basti sottolineare qui il peso che la loro opera ha avuto nel contesto artistico francofono per ciò che riguarda in particolar modo l'uso della lingua francese in ambito postcoloniale.

<sup>28</sup> "Un mosaico generico di forme teatrali ed extra-teatrali (testo, rituale, danza, musica, canto, racconto, mito, leggenda, maschera, proiezione, parola, dibattito...) [...] Un testo-tessuto dallo statuto ibrido, fatto di oralità e di scrittura, di racconto e di esplosioni di dialogo, di rapsodie, di toni tragici e comici [...] Un'esplosione della scena classica, con il corollario di una possibile apertura su un qualsiasi spazio vuoto; la confusione fra spazio scenico e spazio pubblico, che trasforma lo spettatore in uno "spetta-attore" e crea un rapporto di comunione piuttosto che di opposizione dialettica [...] tutti questi elementi fanno del teatro

di partecipazione un teatro in cantiere [...] i cui obiettivi ideologici sono quelli dell'inserzione o della reinserzione dello spettatore attraverso il teatro in un mondo da costruire" (Lamko, 2006, pp.13-14).

<sup>29</sup> Come James Clifford (1999) e Jean-Loup Amselle (2005) fanno, l'Occidente può essere definito come "società della conservazione", che con il suo collezionismo "deifica la temporalità e la salva come origine, bellezza e sapere" (Clifford, 1999, p. 256). La relazione fra definizione dell'arte, concezione del tempo e valutazione del bello è estremamente complessa, e si presterebbe ad un discorso ampio ed interessante. Basti sottolineare in questa sede che non pochi autori hanno riconosciuto come, almeno a livello tradizionale, la concezione estetica delle popolazioni africane sembri essere disgiunta dal concetto di durata. Su tutti, l'esempio che propone Chinua Achebe mi sembra il più interessante: "L'abbandono intenzionale, con tutti gli oggetti d'arte in esse contenuti, delle case *mbari*, portate a compimento con tanta cura e devozione, non appena sia stato adempiuto il mandato primario per cui sono state erette, fa penetrare completamente nella concezione ibo del valore estetico come *processo* anziché come *prodotto*. Il processo è movimento, mentre il prodotto è stasi. Se il prodotto viene preservato o venerato, l'impulso a ripetere il processo ne risulta compromesso. È questa la ragione per cui gli ibo scelgono di eliminare il prodotto e mantenere il processo, in modo che ogni occasione e ogni generazione possano ricevere il proprio impulso e la propria esperienza di creazione. Curiosamente questo atteggiamento estetico trova una potente conferma nel clima tropicale che genera in abbondanza materiali per fare arte, come il legno, e, d'altro canto, formidabili forze di dissoluzione, come l'umidità e le termiti. Chi visita il paese degli ibo si meraviglia nel constatare come sia inusuale attribuire agli artefatti un qualsiasi valore solo in ragione della loro antichità" (1998, p. 66-67).

<sup>30</sup> Si fa qui riferimento al "concetto Africa" di cui parlano Amselle (2001), Mudimbe (1988 e 1994), o Mbembe (2005). "È quando ogni speranza ed ogni desiderio reali di ritornare in patria sono svaniti – scrive Amselle (2001, p.96) – che il bisogno di forgiare un'identità perenne si fa luce. In tal modo il bisogno d'Africa, come si esprime sul piano dell'immaginario, sarebbe il corollario della scomparsa di ogni Africa reale [...]. Se occorre produrre Africa, è perché essa non esiste più".

<sup>31</sup> L'utilizzo di questo termine mi crea qualche problema. Il dibattito antropologico contemporaneo ne ha denunciato l'ambiguità ed imprecisione (basti qui il riferimento ad Amselle 1999 in rappresentanza di un dibattito estremamente ampio e complesso), tuttavia è un termine che la gente in Congo utilizza correntemente e al quale non mi è riuscito di trovare una valida alternativa.

<sup>32</sup> Un esempio è costituito dal festival *Retour à Mbongui* organizzato ormai da sei anni a Pointe Noire nel mese di febbraio, durante il quale cantastorie provenienti dall'intero spazio culturale francofono si incontrano per condividere storie e banchetti durante l'arco di una decina di giorni.

<sup>33</sup> Bisogna ricordare a riguardo la tesi di Mlala (1991) già sintetizzata nella nota 4 di p.21.

<sup>34</sup> È interessante a questo proposito il percorso storico tracciato da Chevrier (1984) nel suo manuale riguardo la storia della letteratura africana in lingua francese.

<sup>35</sup> Citazione tratta dall'intervista a Nicolas Bissi riportata nella seconda parte di

questo volume. Si rimanda al testo integrale dell'intervista per osservare un percorso attraverso la storia del teatro congolese proposto da uno dei suoi più importanti protagonisti.

<sup>36</sup> Come sottolinea Gréta Rodriguez-Antoniotti, in un suo recente articolo, "il Congo Brazzaville conta la più alta percentuale di scrittori in rapporto al totale della popolazione" (2003, p. 4). Per rendersene conto basti fare una rapida lettura della rassegna che Abel Kouvouama (1998) propone sulla storia della letteratura congolese, oppure scorrere il numero che la rivista *Notre librairie* (n. 92-93) ha dedicato all'argomento.

<sup>37</sup> Da "Sony Labou Tansi, la star francophone", in *Ehuzu* [Cotonou] del 23 ottobre 1987, p.3, riportato in Devésa, 1996, p. 318.

<sup>38</sup> Tecnico generale del *Rocado Zulu Théâtre* ed oggi tecnico generale del CCF di Brazzaville.

<sup>39</sup> L'uomo che prese il potere con la guerra del 1997, Denise Sassou Nguesso, è, infatti, lo stesso che già aveva governato dal 1979 al 1992, ovvero fino alle prime elezioni democratiche, ed è lo stesso che governa ancora oggi.

<sup>40</sup> Cantastorie, attore e regista di teatro, premiato con la medaglia d'argento della francofonia per i cantastorie. Membro fondatore di *Noé culture*, l'associazione che organizza il festival *Mantsina sur scène*.

<sup>41</sup> Dall'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>42</sup> Un esempio lampante è quello costituito da *Crabe rouge*, uno spettacolo presentato durante questa edizione del *Mantsina sur scène* dalla compagnia *Nguiri Nguiri*, di cui si parlerà in modo più esteso negli ultimi capitoli della prima parte di questo volume.

<sup>43</sup> Si vedano per entrambi le interviste riportate nella seconda parte.

<sup>44</sup> Dall'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>45</sup> *idem*.

<sup>46</sup> Cantastorie e marionettista. Svolge gran parte della sua attività fra la Francia ed il Senegal, ma dirige al tempo stesso l'*Espace Mari.co* (Marionettes du Congo), laboratorio di insegnamento e sviluppo dell'arte della marionetta.

<sup>47</sup> Gruppo musicale franco-congolese, finalista quest'anno del concorso interafricano di musica organizzato da RFI (*Radio France International*) a Douala (Camerun).

<sup>48</sup> Nel corso di questo capitolo, per dare un ordine alle mie riflessioni sull'opera di Niangouna, ho focalizzato la mia attenzione soltanto su alcuni dei suoi testi, che mi sembrano essere esemplari della varietà stilistica e tematica dell'opera di questo autore, *Attitude clando*, *Balle à terre* e *Banc de touche*. L'analisi di ulteriori due testi, *Intérieur-extérieur (version sur la route)* e *Patati, patatrà et des tralalà ou les chiens écrasés*, sarà proposta successivamente

<sup>49</sup> Da *Balla à terre* di Dieudonné Niangouna, testo non pubblicato, p. 2 della versione prodotta dall'autore.

<sup>50</sup> I tre testi sono contenuti, in versione francese ed italiana, in Niangouna, 2005.

<sup>51</sup> Gli episodi relativi alla figura del padre di Dieudonné mi sono stati raccontati da lui nel corso di una chiacchierata informale della quale non ho potuto effettuare una registrazione.

<sup>52</sup> Oggi residente in Italia, a Reggio Emilia, presidente dell'associazione *Malaki Ma Kongo*, associazione che si occupa dell'organizzazione di un festival di arti tradizionali a Brazzaville e a Pointe Noire, nonché dell'organizzazione di viaggi

turistici nella Repubblica del Congo.

<sup>53</sup> Abdourhaman Waberi propone una ripartizione della storia della letteratura africana in lingua francese, in quattro generazioni. Una prima generazione, fra gli anni '10 e gli anni '30 del 1900, definita come la "generazione dei pionieri", ovvero quella di coloro che, ancora inseriti nel sistema politico e nell'immaginario coloniale, hanno posto le basi per una produzione letteraria propriamente africana. Una seconda, la "generazione della *Négritude*", la generazione dei Senghor, Césaire, Damas, che ha operato un rovesciamento nel giudizio di valore formulato fino a quel punto sulle popolazioni di colore, provando ad affermare uno sguardo autonomo e, in certi casi rivoluzionario, sul continente africano. C'è poi una terza "generazione della disillusione", quella dei Kourouma, Sony Labou Tansi, Henri Lopes, che denuncia l'orrore delle tirannie africane, ed al tempo stesso si impegna nel contrastare le tendenze neocoloniali concentrando la propria attenzione su una "africanizzazione" del francese capace di far avanzare quella "decolonizzazione dell'immaginario" (Fanon - 1996 -, Ngugi Wa Thiongo - 1986) necessaria ad una vera liberazione. Infine, una quarta generazione, quella degli "*enfants de la postcolonie*", cresciuta negli stati ormai indipendenti e divorati dalla corruzione, impegnata in modo particolare nel proporre uno sguardo sull'arte africana libero da stereotipi identitari rigidi e chiusi (a questo proposito si veda anche A. Jedlowski, 2005, riguardo l'opera dello scrittore togolese Kossi Efoui).

<sup>54</sup> Con ciò non intendo parlare di una "generazione senza storia", poiché l'opera di Dieudonné Niangouna è piena di rimandi espliciti ad una storia della letteratura africana e mondiale profondamente conosciuta ed intimamente apprezzata, nonché ad una storia biografica colma di esperienze significative e strettamente legata al contesto storico, politico e culturale del Congo Brazzaville.

<sup>55</sup> Basti scorrere i testi di Chalaye (2001, 2001a ), Cazenave (2003), Mouralis (1981,1993) o ancora Mateso (1986), Bokiba (1998) o Fouet, Remandéon (1988).

<sup>56</sup> Si veda ad esempio cosa dice in proposito nell'intervista riportata nella seconda parte di questo volume.

<sup>57</sup> Intervista fatta da Marian Nur Goni a Vitry-sur-Seine nel luglio 2003 e pubblicata sul sito [www.africultures.com](http://www.africultures.com)

<sup>58</sup> Dall'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>59</sup> Questi versi sono tratti da *L'acte de respirer* di Sony Labou Tansi, 2005, pp. 75-84.

<sup>60</sup> Dall'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>61</sup> Ne è in qualche modo un indizio, a mio avviso, la vicinanza stilistica e tematica di questo testo all'opera di Bernard Marie Koltès (1986), *Dans la solitude des champs de coton*, testo molto amato da Niangouna e fatto oggetto, da parte sua e di uno dei suoi più intimi collaboratori, Ludovic Louppé, di un "cantiere permanente", ovvero di un lavoro di ricerca che ha portato alla presentazione di ben sei messe in scena differenti.

<sup>62</sup> Da *Attitude clando*, Niangouna, 2005, p. 119, corsivo mio.

<sup>63</sup> Da *Attitude clando*, Niangouna, 2005, p. 123.

<sup>64</sup> "Si può ipotizzare – sostiene Mbembe – che il presente come *esperienza di un tempo* sia proprio quel momento in cui differenti forme di assenza sono mescolate assieme: assenza di quelle presenze che non sono più tali e che ognuno di noi ricorda (il passato), e assenza di quelle altre presenze che devono ancora giunge-

re e sono da noi anticipate (il futuro)”. A partire da queste premesse è possibile vedere, allora, come tratto distintivo dell’esperienza africana contemporanea, “proprio questo tempo emergente che fa la sua comparsa in un contesto – l’attuale – il cui orizzonte futuro è chiaramente chiuso, mentre quello del passato si è altrettanto chiaramente allontanato” (2005, p. 29).

<sup>65</sup> Si può estendere questa definizione di Mbembe anche al di là dei confini del continente africano. Mi pare, infatti, che l’accelerazione dei mutamenti storici in atto, determinata in particolar modo dalla rapidità dell’innovazione tecnologica contemporanea, abbia determinato un distanziamento improvviso dal passato ed un incremento dell’imprevedibilità del futuro che attraversa trasversalmente le società di tutto il pianeta. Penso si possa facilmente integrare a questo discorso anche la denuncia, da parte di Appadurai (2001, p. 48), dell’insorgere di un sentimento di “nostalgia senza memoria” come elemento caratteristico dell’ansiosa ricerca di origini delle società contemporanee.

<sup>66</sup> In *Intérieur-extérieur (version sur la route)*, testo non pubblicato, p. 10 della versione prodotta dall’autore.

<sup>67</sup> Da *Balle à terre*, testo non pubblicato, p. 7 della versione prodotta dall’autore.

<sup>68</sup> Si veda la citazione ad inizio del capitolo.

<sup>69</sup> Uso questo termine sulla scia di Achille Mbembe (2005).

<sup>70</sup> Kamb’Ikounga, 1991, p. 55.

<sup>71</sup> Dall’intervista riportata nella seconda parte.

<sup>72</sup> Questi versi sono tratti da *L’acte de respirer* di Sony Labou Tansi, 2005, pp. 75-84.

<sup>73</sup> *Idem*.

<sup>74</sup> “ Il mondo in cui viviamo è caratterizzato da un ruolo nuovo assegnato nella vita sociale all’immaginazione – scrive Appadurai (2001, p. 50) – Immagine, immaginato, immaginario: si tratta in tutti i casi di termini che dirigono verso qualcosa di criticamente originale nei processi culturali globali: *l’immaginazione come pratica sociale* ” (corsivo dell’autore).

<sup>75</sup> Dall’intervista riportata nel primo capitolo.

<sup>76</sup> Dall’intervista riportata nella seconda parte.

<sup>77</sup> *Idem*. Un’idea, per quanto piuttosto sommaria, delle caratteristiche sintattiche della lingua *lari*, in comparazione alla costruzione sintattica francese, può essere trovata in Mienahata, 2003

<sup>78</sup> Sony Labou Tansi era d’etnia *Bakongo*.

<sup>79</sup> Si veda a proposito l’analisi dell’opera di Sony Labou Tansi proposta da Dévesa (1996).

<sup>80</sup> Ma in molti estendono questa caratteristica al pubblico africano in generale, si vedano ad esempio Soyinka (1976) o Traoré (1956).

<sup>81</sup> Dall’intervista a Nicolas Bissi riportata nella seconda parte.

<sup>82</sup> Dall’intervista a Yves Olivier riportata nella seconda parte.

<sup>83</sup> Entrambe le citazioni sono tratte dall’intervista riportata nel primo capitolo.

<sup>84</sup> Testo pubblicato in versione francese ed italiana nella collana *Scenica testi* della casa editrice Edizioni Corsare nel 2006. Il testo è stato scritto e messo in scena la prima volta da Dieudonné Niangouna in occasione del festival di teatro di Ouagadougou, il *Récréâtrale*, nel 2004. È stato poi ripreso nel luglio 2005 per uno spettacolo al CCF di Brazzaville, programmato al *Mantsina sur scène* 2005 ed infine, visto il successo sulla scena congolese, è stato programmato al teatro

Tarmac di Parigi dall'11 al 29 luglio 2006.

<sup>85</sup> In Mbembe, 2005, pp. 121-166.

<sup>86</sup> Milizia ribelle creata durante la terza guerra civile (1997-1998), attiva nel sud del paese e finanziata dal primo ministro del governo di Lissouba e ex sindaco di Brazzaville, Bernard Kolélas.

<sup>87</sup> Quelli avvenuti durante le tre guerre civili. Per un rapido percorso storico su questa fase buia della storia congolese si veda Dorier-Apprill, Kouvouama, Apprill (1998). Per una testimonianza interna, estremamente realistica si può invece far riferimento al romanzo di Dongala *Johnny Chien Méchant* (2002). Alcuni dati storici ed alcune riflessioni su questi episodi, infine, si possono trovare negli ultimi capitoli di questa prima parte.

<sup>88</sup> Dall'introduzione di Dieudonné Niangouna al dossier di presentazione del progetto *Mantsina sur scène 2006*, archivio dell'associazione *Noé culture*.

<sup>89</sup> Dall'intervista ad Abdon Fortuné Koumbha riportata nella seconda parte.

<sup>90</sup> *Idem*.

<sup>91</sup> Dall'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>92</sup> Per un discorso generale sull'argomento si veda Mlama (1991). Per ciò che riguarda, invece, in modo specifico il teatro ed il suo intervento in progetti di cooperazione allo sviluppo, si veda il numero 22(3)/1991 della rivista americana *Research in African Literatures*, nonché le ricerche monografiche di Dagron (2001), Mda (1993), Kavanagh (1985) e Gunner (2001).

<sup>93</sup> Una ricca panoramica, per quanto riguarda in particolar modo l'Africa francofona, è presentata in Campana (2005). Uno strumento utile risulta essere anche il sito internet [www.kyrnea.com](http://www.kyrnea.com), nel quale si può trovare un dossier intitolato *Festivals de théâtre en Afrique sub-saharienne*, compilato da Bruno Airaud, François Campana e Vincent Koala.

<sup>94</sup> Come sottolinea Séverine Capiello (2005), spesso sono gli artisti stessi, in particolar modo i musicisti, a decidere di reinvestire larga parte dei loro guadagni ottenuti all'estero in iniziative di sostegno e sviluppo dell'arte a livello locale. Per una rassegna sulle dinamiche del mercato della cultura nell'Africa francofona contemporanea si veda il numero 65/dicembre 2005 della rivista *Africultures*, "Où va la création artistique en Afrique francophone?"

<sup>95</sup> Si veda a proposito il sito dell'*Atelier du Théâtre Burkinabé*, organizzatore del festival, [www.atb.bf](http://www.atb.bf).

<sup>96</sup> Si tratta dell'*Éspace tiné*, dell'*Éspace Marico* e dell'*Éspace Baning'Art*. Una presentazione più estesa di questi spazi è proposta nell'intervista a Nicolas Bissi e in quella ad Abdon Fortuné Koumbha nella seconda parte.

<sup>97</sup> Interessanti esempi di reti di collaborazione fra artisti africani provenienti da nazioni diverse sono offerti in Mensah (2005).

<sup>98</sup> Per una riflessione generale sul mercato della cultura nell'Africa subsahariana francofona si veda il numero 4/1996 della rivista *Les cahiers de la Francophonie* intitolato "Afrique, quel marché de la culture?".

<sup>99</sup> Lo sottolinea Amselle (2005) nel suo saggio sull'arte contemporanea in Africa, ed in effetti basta una rapida occhiata al sito del ministero degli Esteri francese ([www.diplomatie.gouv.fr](http://www.diplomatie.gouv.fr)) per farsene un'idea. La biennale d'arte contemporanea di Dakar (la Dak'art), così come gli incontri di fotografia di Bamako o il festival internazionale di teatro del Benin (il FITHEB) sono il frutto di un massiccio intervento economico da parte della Francia e delle agenzie di cooperazione legate alla

francofonia.

<sup>100</sup> Si veda l'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>101</sup> Dall'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>102</sup> Si vedano nella seconda parte le interviste a Niangouna e Koumbha.

<sup>103</sup> Dall'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>104</sup> Ne è una testimonianza l'attenzione che un festival contemporaneo di teatro internazionalmente riconosciuto, come il festival d'Avignone, ha dedicato a questo evento, inviando per l'occasione il proprio direttore artistico.

<sup>105</sup> Si veda l'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>106</sup> Da *Intérieur-extérieur (version sur la route)*, di Dieudonné Niangouna, testo inedito, p. 3 della versione prodotta dall'autore.

<sup>107</sup> *Ibid.* p. 7 della versione prodotta dall'autore.

<sup>108</sup> Da *Intérieur-extérieur (version sur la route)* di Dieudonné Niangouna, testo inedito, p. 9 della versione prodotta dall'autore.

<sup>109</sup> Si vedrà meglio nell'ottavo capitolo, dedicato ad un'analisi della memoria della violenza espressa nel teatro congolese contemporaneo, quali siano le relazioni fra dimensione erotica e dimensione etnica della violenza in un contesto postcoloniale, quale quello che echeggia nei testi di Niangouna.

<sup>110</sup> Da una discussione informale a proposito di *Intérieur-extérieur* avuta con Dieudonné Niangouna all'indomani della rappresentazione e trascritta integralmente nella tesi di laurea da cui questo volume è tratto, depositata presso l'archivio del Dipartimento di studi glottoantropologici e discipline musicali dell'Università di Roma "La Sapienza".

<sup>111</sup> Che, come già si è sottolineato, è stato anche il primo maestro di Dieudonné Niangouna e che dirige oggi un'associazione, la *Malaki Ma Kongo*, che organizza in Congo un festival di teatro e di danza di impostazione profondamente tradizionale.

<sup>112</sup> Capiello (2005) nota, ad esempio, come il solo settore musicale in Mali produca, nonostante la vaghezza del sistema politico che ne organizza il mercato, un giro d'affari annuo di all'incirca 94 milioni di dollari.

<sup>113</sup> [www.congo-site.com](http://www.congo-site.com), si veda la pagina relativa agli investimenti.

<sup>114</sup> Si veda l'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>115</sup> Durante il *Mantsina 2006* questa dinamica ha creato non pochi problemi. È vero, infatti, che nonostante l'autorizzazione formale ottenuta dal Ministero per l'utilizzo della sala del CFRAD (*Centre de Formation et de Recherche d'Art Dramatique*), il festival ha dovuto rinunciare ad una serie di spettacoli in programma in questo luogo poiché, al momento della rappresentazione, esso era abusivamente occupata per funzioni liturgiche di vario genere. Testimonianza di questo problema è offerta dall'intervista ad Abdon Fortuné Koumbha, nella seconda parte del volume, così come dalla lettera aperta scritta dall'autore congolese Alain Mabankou al ministro della cultura, pubblicata sul sito [www.congopage.com/article3915.html](http://www.congopage.com/article3915.html).

<sup>116</sup> La compagnia telefonica MTN, per esempio, ha offerto una decina di carte SIM per gli ospiti internazionali del festival, mentre la caffetteria del CCF ha offerto un buffet-rinfresco nelle giornate d'apertura e di chiusura della manifestazione.

<sup>117</sup> Per una panoramica sulle attività promosse da questa agenzia si consultino i siti internet [www.culturesfrance.com](http://www.culturesfrance.com); [www.adpf.asso.fr](http://www.adpf.asso.fr); [www.afa.asso.fr](http://www.afa.asso.fr).

<sup>118</sup> Si tratta di un programma finanziato dal ministero degli Esteri francese per pro-

muovere la mobilità degli studenti e degli intellettuali francesi all'estero e stranieri in Francia. Si veda il sito [www.egide.asso.fr](http://www.egide.asso.fr)

<sup>119</sup> Per una descrizione della funzione e degli obiettivi dei centri culturali francesi all'estero, nonché per avere un quadro generale delle politiche culturali francesi all'estero si vedano il sito del Ministero degli Esteri ([www.diplomatie.gouv.fr](http://www.diplomatie.gouv.fr)) e del ministero della Cultura e della Comunicazione ([www.culture.gouv.fr](http://www.culture.gouv.fr)) francesi.

<sup>120</sup> La Francia in un primo momento, seguendo l'opinione del generale de Gaulle, per evitare l'accusa di un interessamento neocoloniale, rifiutò di entrare a far parte di tale comunità, la cui idea era nata, nel 1962, dall'iniziativa politica di tre importanti personalità dell'ex impero coloniale francese, Léopold Sédar Senghor (Senegal), Habib Bourguiba (Tunisia) e Diori Hamani (Niger). Con l'avvento di Pompidou prima e di Mitterand poi l'ex potenza coloniale decise di far parte della comunità francofona e ne divenne rapidamente la potenza guida, a livello economico e politico. Con il quinto *Sommet de la Francophonie*, tenutosi nel 1993 alle isole Mauritius, inoltre, si decise di estendere un principio tipico della politica interna francese, quello dell'*exception culturelle*, all'agenda politica dell'intera comunità, facendo della questione linguistica e culturale un cavallo di battaglia fondamentale dell'iniziativa politica comunitaria.

<sup>121</sup> Si passa dal 100% di parlanti francese della Francia allo 0,5% dell'Egitto. Si vedano per un quadro sintetico Judge (1996) e Ager (1996). Calvet (1974) mostra come il termine sia ambiguo sostenendo che nella quasi totalità dei paesi appartenenti alla comunità il francese è lingua minoritaria in un panorama marcatamente plurilinguistico.

<sup>122</sup> Non mancano, in verità, nemmeno le voci che denunciano il carattere neocoloniale implicito alle politiche di tale istituzione. Tuttavia, per limiti di spazio e di argomento, sarò obbligato in questa sede a trattare questo tema in modo marginale. Rimando quindi a Calvet (1974) e, per una rassegna delle critiche specificamente africane, a Kazadi (1991, capitolo II della seconda parte) e Midiohouan (1994)..

<sup>123</sup> Si faccia, ad esempio, riferimento all'opera di Roche e Pigniau (1995), che ripercorre la storia della diplomazia culturale francese dalle origini al 1995, e ad a quella leggermente più datata, di Wangermée e Gournay (1988).

<sup>124</sup> Per una storia dell'*exception culturelle* francese e delle politiche culturali all'interno del territorio esagonale si faccia riferimento a Rigaud (1995) e Urfalino (1996).

<sup>125</sup> Si faccia riferimento all'ampio dossier, politicamente schierato ma argomentato da una ricca documentazione, di Verschave (1998) intitolato *Françafrique : le plus long scandale de la République*.

<sup>126</sup> Si vedano, ad esempio, le opere di Verschave (2000, 2002) e di Koula (1999). Per un percorso più approfondito sulla storia politica del Congo Brazzaville si faccia riferimento agli ultimi tre capitoli di questa parte ed alle *Appendici I e II* poste al termine di questo volume.

<sup>127</sup> Uso qui il neologismo che Amselle (2005) propone per identificare le relazioni estetiche e politiche esistenti fra la Francia e l'Africa. Per quanto l'antropologo francese non spinga molto in avanti la sua critica riguardo le politiche culturali della Francia all'estero, mi sembra che il neologismo da lui coniato sia già implicitamente un chiaro richiamo ad un sistema di relazioni disequilibrato, come

quello incarnato appunto, sul piano economico, politico e militare, dalla *Françafrique*.

<sup>128</sup> Si veda l'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>129</sup> Dall'intervista riportata nella seconda parte.

<sup>130</sup> Da *Intérieur-extérieur (version sur la route)* di Dieudonné Niangouna, testo non pubblicato, p. 10 della versione prodotta dall'autore.

<sup>131</sup> Citato nell'editoriale firmato da Kossi Efoui in *Notre Librairie* n.148, luglio-settembre 2002, p.6.

<sup>132</sup> Su venticinque performance (fra spettacoli di teatro, letture e spettacoli di danza) presentate al festival, ben undici avevano come tema principale la violenza, e di questi, quattro trattavano esplicitamente del problema del rapporto fra memoria e violenza.

<sup>133</sup> Elias Canetti definisce la violenza e l'impulso alla distruzione come "attacco a tutti i confini" (1972, p.16) sottolineando così il processo secondo cui la violenza si sviluppa come "negazione dell'altro" attraverso l'infrazione di tutti quei confini, sociali e naturali, che definiscono un individuo permettendone il riconoscimento. Per una riflessione sul tema della violenza come negazione dell'altro vedi Heritier (1997), Rebughini (2004), Siebert (2003) .

<sup>134</sup> Si pensi all'opera di Hannah Arendt (2001), Tzvetan Todorov (1992, 2001a), Zygmunt Bauman (1992), alla quale si farà riferimento nel corso di tutto il capitolo.

<sup>135</sup> In modo simile, in un documentario sull'ultima guerra civile, uno dei sopravvissuti ai massacri del 1998 si domanda: "Perché mi hanno lasciato vivo? Hanno ammazzato tutti davanti a me e mi hanno lasciato vivo, perché? Da quel giorno non mi domando altro" (da *Contes cruels de la guerre* di Ibéa Atondi e Karim Miské, Francia .Congo, 2002, colori, 51').

<sup>136</sup> Per un breve percorso storico sulla storia recente del Congo Brazzaville vedi *Appendice I*.

<sup>137</sup> Penso in particolar modo alla frazione di Mayanga, a sud di Brazzaville, nella quale risiede Paul Milongo (monumento del teatro congolese e maestro di Niangouna di cui ho già fatto il nome in precedenza), pesantemente bombardata nel 1998.

<sup>138</sup> Si indica con ciò il regime insediatosi con il ritorno al potere da parte di Denis Sassou-Nguesso nel 1997. Si veda per indicazioni più precise l'*Appendice I*.

<sup>139</sup> Dall'intervista riportata nel primo capitolo.

<sup>140</sup> Una testimonianza diretta dell'atrocità delle violenze perpetrate durante l'ultima guerra (1998-1999) può essere trovata in Wa Indo (2005). Una ricostruzione romanzata, ma al tempo stesso estremamente precisa e documentata, capace di osservare dall'interno la posizione delle vittime così come quella dei combattenti, può essere trovata, invece, nel romanzo di Dongala (2002), *Johnny Chien Méchant*.

<sup>141</sup> Per una descrizione precisa delle tecniche di estorsione applicate dalle milizie in occasione dei controlli, si veda Bazenguissa-Ganga (1998).

<sup>142</sup> Come sottolinea Bazenguissa Ganga (1998, p. 620), le identificazioni etniche in Congo Brazzaville durante le guerre civili degli anni novanta "non si riferiscono a delle realtà sociali secolari, ma a delle costruzioni sociali atte ad accompagnare le lotte per il controllo delle posizioni statali".

<sup>143</sup> Da Ercolessi, M. Cristina, 2005, "Le guerre civili nell'Africa contemporanea",

materiale didattico in via di pubblicazione, p. 2.

<sup>144</sup> Dall'intervista riportata nel primo capitolo.

<sup>145</sup> Come in molti hanno sottolineato (Bauman [1992] e Todorov [1992], ad esempio) sulla scia della tesi di Hannah Arendt (2001) sulla "banalità del male" e degli esperimenti dello psicologo americano Stanley Milgram (1975) sull' "obbedienza all'autorità", se le circostanze lo permettono, "chiunque può potenzialmente manifestare un comportamento violento e disumano" (Rebughini, 2004, p.86). "I mostri – scrive Levi – esistono ma sono troppo pochi per essere veramente pericolosi; sono più pericolosi gli uomini comuni (1981, p.348).

<sup>146</sup> Provo un certo pudore (ed un certo orrore) a parlare di queste cose, ma è forse necessario indicare qualcuna delle modalità di violenza che qui sto analizzando. Secondo tutte le testimonianze orali e scritte su cui mi sono imbattuto (Koula [1999], Wa Indo [2005], Dongala [2002], Baniafouna [2001], Makouta-Mboukou, Mayima-Mbemba [1999]), nell'arco delle tre guerre civili, ed in particolar modo dell'ultima, gli stupri (di donne, bambine o anziane, nonché di uomini e bambini) sono stati un elemento costante delle pratiche belliche. Spesso è stato imposto ai civili, sotto la minaccia di un kalashnikov, l'incesto (padre-figlia, fratello-sorella, figlio-madre); è stato imposto di osservare come un membro della propria famiglia venisse stuprato collettivamente; neonati sono stati schiacciati nei mortai di fronte alle proprie madri; sono state amputate membra ed imposte reciproche torture ai prigionieri. Il tutto, spesso, fra persone che abitavano fino a poco tempo prima nello stesso quartiere, se non addirittura nella stessa strada.

<sup>147</sup> Di valore più generale è la constatazione che fa Mbembe (2004, p152). Egli sottolinea, seguendo Bataille (1970), come *l'act guerrier*, in senso generale, ha in sé un'implicita dimensione erotica legata all'atto di penetrazione del corpo nemico .

<sup>148</sup> A questo riguardo esiste un dibattito interessante nato dalla pubblicazione nel 1968 (ripubblicazione in Francia nel 2003) del romanzo di Yambo Ologuem dal titolo *Devoir de violence*. Lo scrittore maliano, contraddicendo le tesi senghoriane di un Africa precoloniale caratterizzata da un' intatta pace ed armonia, mostra attraverso un interessante percorso storico la partecipazione delle élite locali allo sviluppo della tratta degli schiavi nonché il livello di violenza da essi utilizzato nell'esercizio del potere. Per un percorso esaustivo riguardo alla critica dei pregiudizi impliciti nel concetto senghoriano di *Négritude* si veda Adotevi (1998) [nota mia].

<sup>149</sup> Per Niangouna vedere *Patati, Patatrà et des tralala ou les chiens écrasés* in Niangouna (2005), di cui ad ogni modo si parlerà nel decimo capitolo; per Dongala, vedere Dongala, 2002, pp. 19-21.

<sup>150</sup> Il mio "forse" deriva dalla coscienza di quanto soggettivo e problematico possa essere qualsiasi discorso relativo al tema della riconciliazione e del perdono. Ne è un esempio il dibattito legato alla memoria della Shoah per il popolo ebraico. Fra tutte, trovo particolarmente interessante la riflessione di Avishai Margalit (2002, p. 61-62), secondo cui "il potere terapeutico della verità, come ha sottolineato Nietzsche, non è mai stato seriamente messo in questione. La psicoanalisi si è basata sulla fede nel potere terapeutico del far luce sulle verità nascoste, supponendo che, una volta portate alla luce, il loro potere sovversivo disfunzionale venga interrotto". Ma "l'immagine di una nazione sul lettino di uno psichiatra, per quanto interessante possa essere, è soltanto un'immagine, non è un argomen-

to” (*idem*) e le molteplici occasioni in cui la strumentalizzazione del passato, la sua sacralizzazione e reificazione, sono divenute sorgente di nuova violenza, mostra l’ambiguità di tale processo. Per una riflessione su questi temi si vedano anche Nietzsche (1973), Derrida (2004), Todorov (2001b), Triulzi (2005).

<sup>151</sup> Interessanti riflessioni su come un tribunale possa mutare la propria funzione, cessando di voler decretare chi ha torto e chi ha ragione, ma concentrandosi invece sul problema della costruzione di una memoria sana, priva di frustrazioni, riconciliata con il passato, sono state formulate a proposito dell’esperienza della commissione sudafricana per la Verità e la Riconciliazione. Si vedano a proposito, per esempio, Tutu (2001), Flores (1999) e Vivan (1996).

<sup>152</sup> Il primo, *le Forum sur la culture de paix*, voluto dal presidente in carica Pascal Lissouba e appoggiato dall’UNESCO, ha avuto luogo fra il 19 ed il 24 dicembre 1994. Il secondo, *le Forum pour l’unité, la démocratie et la réconciliation nationale*, voluto invece dal presidente putschista Denise Sassou-Nguesso, ha avuto luogo fra il 5 ed il 14 gennaio 1998. A riguardo si veda Koula (1999).

<sup>153</sup> Vedi le interviste riportate in seguito.

<sup>154</sup> Dall’intervista riportata nella seconda parte.

<sup>155</sup> Basti scorrere l’opera di Sony Labou Tansi per vedervi una chiara caricatura della violenza del regime marxista-leninista vigente all’epoca in Congo. Per un interessante percorso sul tema vedere Mbembe, 2005, cap. V.

<sup>156</sup> In questo capitolo sono trascritti alcuni estratti degli incontri tenutisi rispettivamente all’indomani della presentazione, nel quadro del festival *Mantsina sur scène*, dello spettacolo *la Folie de Janus* (testo di Sylvie Dyclo-Pomos e regia di Judith de Paule) e dello spettacolo *Crabe rouge* (testo e regia di Julien Bissila), nonché la trascrizione dell’intervista collettiva fatta da me ai membri della compagnia *Nguiri Nguiri*, la compagnia che ha rappresentato *Crabe rouge*. I due testi, come meglio si vedrà nel decimo capitolo (dedicato specificamente ad un confronto fra le differenti modalità narrative utilizzate in questi due spettacoli), hanno per oggetto lo stesso evento drammatico, ma ne affrontano la memoria da due punti di vista estremamente differenti. Gli interventi di coloro che hanno partecipato al dibattito suggeriscono qui una serie di spunti utili ad introdurre le riflessioni svolte nell’arco del prossimo capitolo.

<sup>157</sup> Autrice del testo *La Folie de Janus*.

<sup>158</sup> Regista dello spettacolo *La Folie de Janus*.

<sup>159</sup> Un percorso più dettagliato sullo sviluppo della vicenda è proposto nell’*Appendice II*.

<sup>160</sup> Attore, regista cinematografico, scrittore. Membro fondatore dell’associazione *Noé culture*, organizzatrice del festival *Mantsina sur scène*.

<sup>161</sup> Autore del testo *Crabe rouge*, nonché regista dello spettacolo ed attore della compagnia *Nguiri nguiri*.

<sup>162</sup> Responsabile tecnico del festival *Mantsina sur scène* e tecnico delle luci della compagnia *Les bruits de la rue*.

<sup>163</sup> La messa in scena dello spettacolo prevede un’installazione video alle spalle del palco.

<sup>164</sup> Ludovic Louppé, attore protagonista dello spettacolo.

<sup>165</sup> Direttore artistico del *Festival International de théâtre de Avignon* (Francia)

<sup>166</sup> Si tratta di un *Nganda* (bar-ristorante), realmente esistente, dal quale prende nome lo spettacolo e che si trova nel quartiere Diata, a sud di Brazzaville, quar-

tiere nel quale abita la maggior parte dei membri della compagnia *Nguiri Nguiri* che ha messo in scena lo spettacolo.

<sup>167</sup> Tecnico delle luci e attore della compagnia *Nguiri Nguiri*.

<sup>168</sup> Attrice della compagnia *Nguiri Nguiri*, cantante e musicista.

<sup>169</sup> Attore della compagnia *Nguiri Nguiri*

<sup>170</sup> Attore della compagnia *Nguiri Nguiri*, cantastorie e marionettista..

<sup>171</sup> Attore della compagnia *Nguiri Nguiri*, cantastorie e marionettista.

<sup>172</sup> Da *La memoire assiegée*, testo di Fargass Assandé presentato al festival *Mantsina sur scène* in uno spettacolo diretto da Luis Marques e interpretato da Fargass Assandé.

<sup>173</sup> I primi due testi citati non sono pubblicati. Il terzo si può trovare in Niangouna, 2005.

<sup>174</sup> Posso sinteticamente ricordare che la vicenda riguarda la scomparsa di un certo numero di persone, estremamente difficile da definire, durante le operazioni di rimpatrio, organizzate dal governo, dei congolesi rifugiatisi in RDC per sfuggire alla guerra. Per una ricostruzione più ampia e dettagliata si faccia riferimento a Soni-Benga (2005), Verschave (2002) e al sito internet della FIDH (Fédération Internationale des Ligues des droits de l'Homme, [www.fidh.fr](http://www.fidh.fr)).

<sup>175</sup> Ne è un esempio la trascrizione degli interventi riportati nel capitolo precedente.

<sup>176</sup> Basti pensare ai massacri avvenuti nella parte sud di Brazzaville fra il 17 ed il 24 dicembre 1997, di cui si parla nell'*Appendice I*, che hanno portato, secondo le stime di Verschave (2002), alla morte di 5.000 civili.

<sup>177</sup> Come molte testimonianze raccontano, compresa quella riportata in *Crabe rouge*, i rifugiati in rientro a Brazzaville furono smistati in due gruppi, da un lato donne anziani e bambini, dall'altra uomini, giovani e adulti. Il secondo gruppo, dopo una prima registrazione, fu diviso in sottogruppi di numero ridotto e trasferito, con furgoni e mezzi della polizia, in luoghi ignoti.

<sup>178</sup> Da *La Folie de Janus*, testo inedito.

<sup>179</sup> “Ad un certo punto ho addirittura rischiato di piangere – racconta Brunel Makoumbou nell'intervista riportata nel capitolo precedente, riferendosi allo spettacolo visto la sera prima – paradossalmente nel momento in cui tutti gli altri ridevano, ovvero quando l'attore ha simulato una vecchia madre che piange la scomparsa del proprio figlio. In questa immagine ho rivisto mia madre che si disperava davanti a me e mio fratello distesi per terra sotto la minaccia di un fucile. È qualcosa che quando ci penso mi fa impazzire perché il tipo che ci ha fatto questo, lo vedo ancora in giro per il quartiere, ed ogni volta che lo incontro e ci penso mi viene voglia di ammazzare qualcuno. E quando ho visto Ludo piangere, non vedevo più Ludo ma vedevo mia madre piangere”.

<sup>180</sup> Da *Crabe rouge*, testo inedito.

<sup>181</sup> *Idem*.

<sup>182</sup> Vedi gli interventi riportati nel capitolo precedente.

<sup>183</sup> Vedi gli interventi riportati nel capitolo precedente.

<sup>184</sup> L'espressione usata qui da Mbembe richiama il titolo del testo di Sony Labou Tansi, *La parenthèse du sang* (2002).

<sup>185</sup> In Niangouna, 2005, p. 66.

<sup>186</sup> In Niangouna, 2005, p. 85.

<sup>187</sup> Si vedano il doppio numero (163-164/2001) della rivista *Cahiers d'études afri-*

*caines*, dedicato al tema, e i saggi di Obiechina (1990), Erickson (1991), Ngūgĩ wa Thiong’o (1986). Inoltre, anche se non è questa la sede per presentarlo, è necessario accennare al fatto che è esistito, ed in parte esiste ancora oggi, un complesso ed articolato dibattito sulla necessità di tornare o meno ad utilizzare, da parte degli scrittori africani, esclusivamente le lingue locali. In ambito anglofono la polemica ha interessato in particolar modo Ngūgĩ wa Thiong’o (1986, 1997, 2000) e Chinua Achebe (1998), mentre un’interessante risposta in ambito francofono è quella di Henri Lopez (2003).

<sup>188</sup> Il *lari*, la lingua madre di Dieudonné Niangouna.

<sup>189</sup> La compagnia diretta da Dieudonné Niangouna.

<sup>190</sup> Abdon Fortuné Kumbha, direttore dell’*Espace Tiné*. Si veda l’intervista successiva.

<sup>191</sup> L’associazione *Espace Tiné* è un’associazione culturale che si occupa dell’organizzazione del RIAPL (*Rencontres Internationales d’Arts de la Parole*) e che ha promosso la nascita e dirige oggi le attività dell’*Espace Tiné*, un teatro indipendente situato a Mpissa, Bacongo, zona sud di Brazzaville.

<sup>192</sup> Per un elenco dettagliato delle compagnie che hanno dato vita all’associazione *Noé culture* si veda il quinto capitolo.

<sup>193</sup> Si svolge ogni due anni a Brazzaville fra fine agosto e inizio settembre. Assorbe per la sua organizzazione all’incirca la totalità del bilancio biennale del ministero della Cultura.

<sup>194</sup> Da Niangouna, 2006a, p. 89.

<sup>195</sup> In Niangouna, 2006a, p. 90.

<sup>196</sup> Vedi nota 1, traduzione mia.

<sup>197</sup> Vedi l’intervista riportata nella seconda parte.

<sup>198</sup> Dal titolo del romanzo di Amadou Kourouma (1996).

<sup>199</sup> Per una descrizione più dettagliata si faccia riferimento a Bazenguissa-Ganga (1997), Koula (1999), Soni-Benga (1998, 2005), nonché al numero monografico di *Politique Africaine* dedicato al tema (vedi in bibliografia)

<sup>200</sup> Ytzhak Koula nota che nella sua lunga carriera politica Sassou-Nguesso ha partecipato attivamente a tutti i colpi di stato avvenuti in Congo dall’indipendenza in poi (1963: uccisione del presidente Youlou; 1967: destituzione del presidente Massemba-Débat; 1977: uccisione del presidente Nguabi; 1979: destituzione del presidente Yhombi-Opango; 1997: destituzione del presidente Lissouba, l’unico fra tutti i suoi predecessori ad essere stato democraticamente eletto).

<sup>201</sup> Oltre all’intervento diretto degli eserciti angolano e tchadiano, la vittoria di Sassou-Nguesso nel 1997 e l’ondata di repressione e violenza del 1998, sono in gran parte il merito di mercenari israeliani, ex combattenti hutu rwandesi e della RDC, agenti privati della ELF-Congo, armati con armi pesanti di provenienza russa, brasiliana e francese, recapitate nei porti angolani e gabonesi grazie all’appoggio delle reti di quella che viene definita la *Françafrique* (Verschave – 2002 – e Koula – 1999).

<sup>202</sup> Per un percorso dettagliato riguardo questo dibattito si veda Koula (1999).

<sup>203</sup> Ancora una volta, per una panoramica approfondita sulle ragioni dell’intervento dell’esercito angolano, di quello tchadiano e delle milizie di Mobutu nel conflitto, rimando a Koula (1999) e Verschave (2002).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Achebe, Chinua; 1998 (1988); *Speranze e ostacoli. Saggi scelti 1965-1987*; Jaca Book, Milano;
- Adotevi, Stanislas Spero; 1998; *Négritude et Négrologues*; Le Castor Astral, Paris;
- Africultures* n. 46/settembre 2002, "Renaissance congolaise"; L'Harmattan, Paris;
- Africultures* n. 65/dicembre 2005, "Où va la création artistique en Afrique francophone?"; L'Harmattan, Paris;
- Agamben, Giorgio; 1998; *Quel che resta di Auschwitz*; Bollati Boringhieri, Torino;
- Amselle, Jean-Loup; 1999 (1990); *Logiche meticcie*; Bollati Boringhieri, Torino;
- Id.*; 2001; *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*; Flammarion, Paris;
- Id.*; 2005; *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*; Flammarion, Paris;
- Anderson, Benedict; 1996 (1983); *Comunità immaginate*; manifestolibri, Roma;
- Appadurai, Arjun; 2001 (1996); *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*; Meltemi, Roma;
- Id.*; 2005; *Sicuri da morire. La violenza nell'epoca della globalizzazione*; Meltemi, Roma;
- Appiah, Kwame Anthony; 1999; "The postcolonial and the postmodern" in Enwezor, Oguibe (1999), pp. 48-73;
- Apprill, Christophe; Dorier-Apprill, Elisabeth; Kouvouama, Abel; 1998; *Vivre à Brazzaville. Modernité et crise du quotidien*; Karthala, Paris;
- Arendt, Hannah; 2001 (1963); *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*; Feltrinelli, Milano;
- Artaud, Antonin; 1968 (1964); *Il teatro e il suo doppio*; Einaudi, Torino;
- Asante, Molefi Kete; 1989; *Afrocentricity*; Trenton, New York;
- *Id.*; 1990; *Kemet, Afrocentricity and Knowledge*; Trenton, New York;
- *Id.*; 1993; *Macolm X as Cultural Hero & Other Afrocentric Essays*; Africa World Press, Trenton;
- Ashcroft, B.; Griffiths, G.; Tiffin, H.; 1989; *The Empire Writes Back, Theory and Practice of Post-colonial Literatures*; Routledge, London;
- Baniafouna, Calixte; 2001; *Devoir de mémoire. Congo Brazzaville (15 octobre 1997 - 31 décembre 1999)*; L'Harmattan, Paris;
- Banham, Martin (a cura di); 2004; *A History of Theatre in Africa*; Cambridge University Press, Cambridge;
- Barba, Eugenio; 1993; *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*; Il Mulino, Bologna;
- Barbolosi, Laurence; 2006; "Au détour de la tragédie grecque" in *Notre Librairie*, n. 162/giugno-ottobre 2006, pp. 123-128;
- Barrat, Jaques; 1997; *Géopolitique de la Francophonie*; PUF, Paris;
- Barthélemy, Jean-Claude; Coulibaly, Abdoullah; 2006; *Culture et développement en Afrique. Actes du 5ème Forum de Bamako*; L'Harmattan, Paris;
- Bataille, George; 1970; *Œuvres Complètes II. Écrits posthumes 1922-1940*; Gallimard, Paris;
- *Id.*; 1992 (1961); *Les larmes d'Eros*; Christian Bourgois Éditeur, Paris;

Bauman, Zygmunt; 1992 (1989); *Modernità e olocausto*; Il Mulino, Bologna;

Bayart, Jean-François; Mbembe, Achille; Toulabor, Comi; 1992; *La politique par le bas en Afrique noire. Contributions à une problématique de la démocratie*; Karthala, Paris;

Bayart, Jean-François; Geschiere, Peter; Nyamnjoh, Francis; 2001; "Autoctonie, démocratie et citoyenneté en Afrique" in *Critique internationale*, n. 10/2001, pp. 177-194;

Bazenguissa-Ganga, Rémy; 1997; *Les voies du politique au Congo. Essai de sociologie historique*; Karthala, Paris;

- *Id.*; 1998; "Instantané au cœur de la violence : anthropologie de la victime au Congo-Brazzaville" in *Cahiers d'études africaines* n. 150-152/1998, pp.619-626;

Benjamin, Walter; 1971(1963); *Il dramma barocco tedesco*; Einaudi, Torino;

*Id.*; 1995 (1955); *Angelus Novus. Saggi e frammenti*; Einaudi, Torino;

Bharucha, Rustom; 2002; "Between Truth and Reconciliation : Experiments in Theatre and Public Culture", in *Documenta 11 Platform 2. Experiments with Truth*; Hatje Cantz Publishers, Kassel; pp. 361-388;

Boal, Augusto; 1996 (1977); *Théâtre de l'opprimé*; La découverte/Poche, Paris;

Bokiba, André-Patient; 1998; *Ecriture et identité dans la littérature africaine*; L'Harmattan, Paris;

Bolelli, Tristano; 1994; *Dizionario etimologico della lingua italiana*; UTET, Milano;

Bourdieu, Pierre; 2003 (1972); *Per una teoria della pratica con tre studi sull'etnologia cabila*; Raffaello Cortina Editore, Milano;

Brecht, Bertolt; 1974; *Scritti teatrali*; Einaudi, Torino;

Brook, Peter; 1994; *La porta aperta*; Anabasi, Milano;

- *Id.*; 1998 (1968); *Lo spazio vuoto*; Bulzoni, Roma;

*Cahiers d'études africaines* n. 150-152/1998, "Discipline set déchirures. Les formes de la violence", Éditions EHESS, Paris;

*Cahiers d'études africaines* n.163-164/2001, "Langues déliées", Éditions EHESS, Paris;

*Cahiers d'études africaines* n. 173-174/2004, "Réparations, restitutions, réconciliations. Entre Afrique, Europe et Amériques", Éditions EHESS, Paris;

*Cahiers de la francophonie (Les)* n. 4/1996, "Afrique, quel marché de la culture?"; L'Harmattan, Paris;

Calvet, Luis Jean; 1974; *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottologie*; Payot, Paris;

Campana, François; 2005; "Des festivals pour rapprocher les hommes" in *Africultures* n. 65/décembre 2005, pp. 28-38;

Canetti, Elias; 1972; *Massa e potere*; Rizzoli, Milano;

Cappiello, Séverine; 2005; "Développer l'économie de la culture : un enjeu pour demain" in *Africultures* n. 65/décembre 2005, pp. 8-16;

Cazenave, Odyle; 2003; *Afrique sur Seine, un nouvelle génération de romanciers africains à Paris*; L'Harmattan, Paris;

Césaire, Aimé; 2004 (1956); *Diario del ritorno al paese natale*; Jaca Book, Milano;

- *Id.*; 2006; *La Poésie*; Seuil, Paris;

Chalaye, Sylvie; 2001; *L'Afrique noire et son théâtre, au tournement du XXème siècle*; Presse Universitaires de Rennes, Rennes;

*id.*; 2001a; *Drammaturgies africaines d'aujourd'hui en dix parcours*; Lansman,

Morlanwelz;

Chevrier, Jaques; 1984; *Littérature nègre*; Armand Colin Editeur, Paris;

Clifford, James; 1999 (1988); *I frutti puri impazziscono*; Bollati Boringhieri, Torino;

Conteh-Morgan, John; 1994; *Theatre and Drama in Francophone Africa: A Critical Introduction*; Cambridge University Press, Cambridge;

*Id.*; 2004; "Francophone Africa South of the Sahara" in Banham (a cura di), 2004; pp. 85-137;

Conteh-Morgan, John; Olaniyan, Tejumola (eds); 2004; *African Drama and Performance*; Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis;

Courtney, Richard; 1968; *Play, Drama and Thought, the Intellectual Background to Drama in Education*; Drama Book Specialists, New York;

Dagron, Alfonso Gumucio; 2001; *Making Waves. Stories of Participatory Communication for Social Change*; Rockefeller Foundation, New York;

Deriu, Fabrizio; 1988; *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*; Bulzoni, Roma;

Derrida, Jacques; 1968; "Prefazione a *Il teatro e il suo doppio*" in Artaud, 1968, pp. VII – XXXI;

*Id.*; 2004; *Perdonare*; Raffaello Cortina Editore, Milano;

Devésa, Jean-Michel; 1996; *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*; L'Harmattan, Paris;

Diawara, Manthia; 2001 (1998); *En quête d'Afrique*; Présence Africaine, Paris;

Dongala, Emmanuel; 1996 (1982); *Jazz et vin de palme*; Le Serpent à Plumes, Paris;

- *Id.*; 2002; *Johnny Chien Méchant*; Le Serpent à Plumes, Paris;

Efoui, Kossi; 1993; "Le théâtre de ceux qui vont venir demain" in *Notre librairie*, n. fuori serie/settembre 1993; pp.40-41;

*Id.*; 2006; *Io (Tragédie)*; Le bruit des autres, Paris;

Enwezor, Okwui; Oguibe, Olu (edited by); 1999; *Reading the Contemporary African Art from Theory to the Market Place*; Institute of International Visual Arts, London;

Erickson, John D.; 1991; "Writing the Duple: Politics and the African Narrative of French Expression" in *Studies in 20<sup>th</sup> Century Literature* vol 15(1), 1991;

Fabian, Johannes; 2004; "Theatre and Anthropology, Theatricality and Culture" in Conteh-Morgan, John; Olaniyan, Tejumola (edited by); 2004; pp.39-45;

Fanon, Frantz; 1996 (1952); *Pelle nera, maschere bianche. Il nero e l'altro*; Marco Tropea Editore, Milano;

*Id.*; 2000 (1961); *I dannati della terra*; Edizioni di comunità, Torino;

Fiangor, Rogo Koffi M.; 2002; *Le théâtre africain francophone. Analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*; L'Harmattan, Paris;

Fiebach, Joachim; 2004; "Dimensions of Theatricality in Africa" in Conteh-Morgan, John; Olaniyan, Tejumola (a cura di); 2004; pp.24-38;

Flores, Marcello (a cura di); 1999; *Verità senza vendetta. L'esperienza della commissione sudafricana per la verità e la riconciliazione*; Manifestolibri, Roma;

Foucault, Michel; 1967 (1966); *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*; Biblioteca Universale Rizzoli, Torino;

- *Id.*; 1976 (1975); *Sorvegliare e punire*; Feltrinelli, Milano;

Fouet, Francis; Renandeaon, Régine; 1988; *Littérature africaine: l'engagement*; Les

Nouvelles Éditions Africaines, Dakar;

Freud, Sigmund; 1977; "Lutto e melanconia" in *Opere*, Boringhieri, Torino; vol. VIII, pp.102-118;

Fumaroli, Marc; 1991; *L'État culturel, essai sur une religion moderne*; Éditions de Fallois, Paris;

Geertz, Clifford; 1988 (1974); *Interpretazione di culture*; Il Mulino; Bologna;

Gilroy, Paul; 2003; *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*; Meltemi, Roma;

Glissant, Edward; 1998; *Poetica del diverso*; Meltemi, Roma;

Goffman, Erving; 1969 (1959); *La vita quotidiana come rappresentazione*; Il Mulino, Bologna;

Grah Mel, Fredric; 1995; *Alioune Diop, le batisseur inconnu du monde noir*; Presses universitaires de Côte d'Ivoire, Abidjan;

Grotowski, Jerzy; 1970 (1968); *Per un teatro povero*; Bulzoni, Roma;

Gunner, Liz (a cura di); 2001; *Politics and Performance. Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*; Witwatersrand University Press, Johannesburg;

Héritier, Françoise (a cura di); 1997; *Sulla violenza*; Meltemi, Roma;

Howe, Stephan; 1998; *Afrocentrism. Mythical Pasts and Imagined Homes*; Verso, London & New York;

Ibnfassi, Laïla; Hitchcott, Nicki (a cura di); 1996; *African Francophone Writing. A Critical Introduction*; Berg, Oxford (Washington D.C.);

Irele, Abiola; Ogunba, Oyin (a cura di); 1978; *Theater in Africa*; Ibadan University Press, Ibadan;

Kamb'Ikouna; 1991; *L'appel du ténééré*; Les Editions Maguilen, Dakar;

Kasse, El Hadj, 2006; "Faut-il brûler les ministères de la culture en Afrique ?" in Barthélemy, Coulibaly (a cura di), 2006, pp. 241-246;

Kasteloot, Lylian; 1986; *Histoire de la littérature négro-africaine*; Editions Karthala, Paris;

Kavanagh, Robert; 1985; *Theatre and cultural struggle in South Africa*; Zed Books, London;

Kazadi, Ntole; 1991; *L'Afrique afro-francophone*; Didier Érudition, Paris;

Keen, David; 2000; *Greed and Grievance: Economic Agendas in Civil Wars*; Lynne Rienner Publishers, London;

Koltès, Bernard-Marie; 1986; *Dans la solitude des champs de coton*; Les édition de minuit, Paris;

Koula, Ytzhak; 1999; *La démocratie congolaise "brulée" au petrole*; L'Harmattan, Paris;

Kourouma, Amadou; 1996; *I soli delle indipendenze (1970)*; Jaca Book, Milano;

Kouvouama, Abel; 1998; "Littérature et écrivains" in Dorier-Apprill, Koukouama, Apprill; 1998, pp. 133-140;

Kubu Touré, Matondo; 1988; "Panorama du théâtre et quelques réflexions" in *Notre Librairie* n.92/93, pp. 174-177;

Jedlowski, Alessandro; 2005; "Palabras combativas. Entre poética e identidad: la posición de Kossi Efoui en el panorama poscolonial" in *Studia Africana* n.16/ottobre 2005, Barcellona, pp.135-140;

Jedlowski, Paolo; 1999; "Memoria individuale e memoria collettiva. Una nota introduttiva" in *Comunicazione sociali* n. 3/1999; pp. 294-299;

Jewsiewicki, Bogumil; 1998; "Pathologie de la violence et discipline de l'ordre

politique” in *Cahiers d'études africaines* n.150-152/1998, pp. 215-226;  
- *Id.*; 2005; “Corpo politico e rappresentazione del potere nella Repubblica Democratica del Congo” in Triulzi (a cura di), 2005, pp. 121-136;  
Judge, Anne; 1996; “The Institutional Framework of *la Francophonie*” in Ibnlfassi, Hitchcott (a cura di), 1996;  
Labou Tansi, Sony; 1979; *La vie et demie*; Seuil, Paris;  
- *Id.*; 1996; “Les Kongos: cinq formes de théâtre essentiel” in Devésa, 1996; pp. 353-355;  
*Id.*; 2002 (1981); *La parenthèse du sang*; Hatier International, Paris;  
*Id.*; 2005; *L'Acte de Respirer. 930 Mots dans un AQUARIUM*; Éditions Revue Noire, Paris;  
Lamko, Koulsy; 2006; “Théâtre “du Sud”; l'épineuse question du répertoire” in *Notre Librairie* n.162/juin-août 2006, pp. 9-16;  
Leiris, Michel; 1953; “Les nègres d'Afrique et les arts sculpturaux” in *L'Originalité des cultures*; Unesco, Paris, pp.336-373;  
- *Id.*; 1988 (1958); *La possessione e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi del Gondar*; Ubulibri, Milano;  
Levi, Primo; 1981; *Se questo è un uomo*; Einaudi, Torino;  
Lopez, Henri; 2003; *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les gaulois*; Gallimard, Paris;  
Lukács, György; 1976 (1967); *Il dramma moderno*; Sugarco edizioni, Milano;  
Makouta-Mboukou, Jean-Pierre; Mayima- Mbemba, Jean-Claude; 1999; *Les derniers massacres du Congo-Brazzaville (Novembre-décembre 1998). Rapport succinct adressé à Monsieur le Premier Ministre Français*; L'Harmattan, Paris;  
Margalit, Avishai; 2002; “Is Truth the Road to Reconciliation?”, in *Documenta 11\_Platform 2.Experiments with Truth*; 2002, Hatje Cantz Publishers, Kassel; pp. 61-65;  
Mateso, Locha; 1986; *La littérature africaine et sa critique*; ACCT-Karthala, Paris;  
Mbembe, Achille; 2000; “À propos des écriture africaines de soi” in *Politique africaine*, n. 77/marzo 2000, pp. 16-41;  
*Id.*; 2005 (2000); *Postcolonialismo*; Meltemi, Roma;  
Mda, Zakes; 1993; *When People Play People. Development Communication Trough Theatre*; Zed Books, London;  
Menga, Guy; 1988; “Du Mbongui à l'Alliance Française” in *Notre Librairie* n. 92/93, pp. 178-180;  
Mensah, Ayoko; 2005; “Les réseaux, remède miracle du développement culturel?” in *Africultures* n.65/décembre 2005, pp. 17-27;  
Merleau-Ponty, Maurice; 2003 (1964); *Il visibile e l'invisibile*; Bompiani, Milano;  
Midiohouan, Guy Ossito; 1994; *Du bon usage de la francophonie*; CNPMS, Porto Novo;  
Mienahata, Romani Pierre; 2003; *Le lari et le français: perception et expression des choses et des idées*; Éditions Les Lumières-Noirs, Brazzaville;  
Milgram, Stanley; 1975 (1974); *Obbedienza all'autorità. Il celebre esperimento di Yale sul conflitto fra disciplina e coscienza*; Bompiani, Milano;  
Mkandawire, Thandika, 2000; “The terrible toll taken by post-colonial rebel movements” in *Africa from Geneva: International Committee of the Red Cross, Forum (2)*, ICRC (International Committee of the Red Cross); pp.32-35;  
Mlama, Penina Muhandu; 1991; *Culture and Development. The Popular Theatre*

*Approach in Africa*; Scandinavian Institute of African Studies, Uppsala;  
 Mongo M'Bussa, Boniface; 2002; *Désire d'Afrique*; Gallimard, Paris;  
 Moura, Jean Marc; 1999; *Littérature francophone et théorie postcoloniale*; Puf, Paris;  
 Muralis, Bernard; 1981; *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*; librairie Honoré Champion, Paris;  
 - *Id.*; 1993; *L'Europe, l'Afrique et la folie*; Présence Africaine, Paris;  
 Mudimbe, V.Y.; 1982; *L'odeur du Père*; Présence Africaine, Paris;  
 - *Id.*; 1988; *The Invention of Africa, Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*; Indiana University Press; Bloomington;  
 - *Id.*; 1994; *The Idea of Africa*; Indiana University Press, Bloomington;  
 Niangouna, Dieudonné; 2005; *Teatro*; Edizioni Corsare, Perugia;  
 - *Id.*; 2006; *Banc de Touche. In panchina*; Edizioni Corsare, Perugia;  
 - *Id.*; 2006a; "Pour faire du théâtre, il faut boxer la situation" in *Notre Librairie* n. 162/juin-août 2006, pp. 89-90;  
 Ngũgĩ Wa Thiong'o; 1986; *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*; James Currey, London;  
 - *Id.*; 1997; *Writers in Politics. A Re-engagement with Issues of Literature and Society*; James Currey, London;  
 - *Id.*; 2000 (1993); *Spostare il centro del mondo. La lotta per le libertà culturali*; Meltemi, Roma;  
 Nietzsche, Friedrich; 1973; *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*; Adelphi, Milano;  
 - *Id.*; 1991; *La filosofia nell'epoca tragica dei greci*; Adelphi, Milano;  
 - *Id.*; 2006 (1872); *La nascita della tragedia. Ovvero greccità e pessimismo*; Laterza, Bari;  
*Notre Librairie* n. 92-93/ sett-dic 1988 "Littérature congolaise"; Adpf, Paris;  
*Notre Librairie* n. 135/ sett-dic 1998, «Nouveaux paysages littéraires»; Adpf, Paris;  
*Notre Librairie* n. 146/ott-dic 2001, "Nouvelle génération"; Adpf, Paris;  
*Notre Librairie* n.148/luglio-settembre 2002, «Penser la violence»; Adpf, Paris;  
*Notre Librairie* n.162/luglio-agosto 2006, «Théâtres contemporains du Sud 1990-2006»; Adpf, Paris;  
 Nucci, Giovanni (a cura di); 2001; *Scritti d'Africa. Bibliografia cronologica della letteratura africana edita in Italia dal 1913*; Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Roma;  
 Obiechina, Emmanuel M.; 1990; *Language and Theme. Essays on African Literature*; Howard University Press, Washington;  
 Oguibe, Olu; 1999; "Art identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art" in Enwezor, Okwui; Oguibe, Olu (a cura di); 1999; pp. 17-19;  
 - *Id.*; 2004; *The Culture Game*; University of Minnesota Press, Minneapolis & London;  
 Ologuem, Yambo; 2003 (1968); *Devoir de violence*; Le Serpent à Plumes, Paris,  
 Ossebi, Henri; 1998; "De la galère à la guerre: jeunes «Cobras» dans les quartiers Nord de Brazzaville" in *Politique Africaine* n.72/dicembre 1998, pp. 17-33;  
 Parkin, David; 1996; "The power of the bizarre" in Parkin, Caplan, Fisher (eds), 1996; *The Politics of Cultural Performance*; Berghahn Books Providence, Oxford; pp. XV – XL;

*Politique Africaine* n.42/giugno 1991, "Violence et pouvoir"; Karthala, Paris;  
*Politique Africaine* n. 72/dicembre 1998, "Les deux Congos dans la guerre",  
 Karthala, Paris;  
*Politique Africaine* n. 77/marzo 2000, "Philosophie et politique en Afrique",  
 Karthala, Paris;  
 Pottier, Johan; 2005; "Guardiani della memoria, custodi della verità. La costruzione della memoria sociale in Ruanda e Congo Orientale" in Triulzi (a cura di), 2005;  
 Quayson, Ato; 2004; "Pre-Texts and Intermedia : African Theatre and Question of History" in Conteh-Morgan, John; Olaniyan, Tejumola (a cura di); 2004; pp.46-52;  
 Rebughini, Paola; 2004; *La violenza*; Carocci, Roma;  
*Research in African Literatures*, n. 22(3)/1991, "Special Issue on Theater for Development in Africa"; Indiana university Press, Bloomington;  
*Research in African Literatures*, n. 30(4), "Special Issue on Drama and Performance"; Indiana University Press, Bloomington;  
 Ricard, Alain.; 1986; *L'invention du théâtre*; L'âge de l'homme, Losanne;  
 - *Id.*; 1997; *Littérature de l'Afrique noire. De langues aux livres*; Editions Karthala, Paris;  
 Ricoeur Paul; 2004 (1998); *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*; Il Mulino, Bologna;  
 Rigaud, Jaques; 1995; *L'exception culturelle. Culture et pouvoirs sous la Vème République*; Bernard Grasset, Paris;  
 Roche, François; Pigniau, Bernard; 1995; *Histoire de la diplomatie culturelle des origines à 1995*; La Documentation Française, Paris;  
 Rodriguez-Antoniotti, Gréta; 2003; "Comment écrivent les écrivains congolais. Huit essais d'authogenèse" in *Études Littéraires Africaines*, n. 15/2003, pp. 3-22;  
 Ruby, Christian; 2000; *L'État esthétique. Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*; Labor, Bruxelles;  
 Said, Edward.; 1998; *Imperialismo e cultura. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente* (1993); Gamberetti Editrice, Torino;  
 - *Id.*; 1999 (1978); *Orientalismo*; Feltrinelli, Milano;  
 Samba Diop, Papa (a cura di); 2002; *Fictions africaines et postcolonialisme*; L'Harmattan, Paris;  
 Schechner, Richard; 1984; "Drama, script, teatro e performance" in Valentini (a cura di), *La teoria della performance 1970-1983*; Bulzoni, Roma, pp.77-111;  
 - *Id.*; 1985; *Between Theatre and Anthropology*; University of Pennsylvania Press, Philadelphia;  
 - *Id.*; 1990; *By Means to Performance. Intercultural Studies of Theatre and Ritual*; Cambridge University Press, Cambridge;  
 Schopenhauer, Arthur; 1969 (1819); *Il mondo come volontà e rappresentazione*; Mursia, Milano;  
 Schneider, Michel; 1993; *La comédie de la culture*; Seuil, Paris;  
 Siebert, Renate; 2003; *Il razzismo. Il riconoscimento negato*; Carocci, Roma;  
 Soni-Benga, Paul; 1998; *Les dessous de la guerre du Congo-Brazzaville*; L'Harmattan, Paris;  
 - *Id.*; 2005; *Les non-dits des violences politiques du Congo-Brazzaville*; L'Harmattan, Paris;  
 Soyinka, Wole; 1973; *The Bacchae of Euripides*; Methuen, London;  
 - *Id.*; 1976; *Myth, Literature and the African World*; CUP, Cambridge;

Tchicaya U Tam'si; 1970; *Arc musical, précédé par Epitomé*; PJO, Hanfleur;

- *Id.*; 1991; "Je fis un rêve" in *Europe, revue littéraire mensuelle* n. 750/ottobre 1991, pp. 132- 135;

Thomas, Dominic; 2004; «The Politics and Theatre of Sony Labou Tansi» in Conteh-Morgan, John; Olaniyan, Tejumola (edited by); 2004; pp.144-152;

Todorov, Tzvetan; 1992 (1991); *Di fronte all'estremo. Quale etica per il secolo dei gulag e dei campi di sterminio?*; Garzanti, Milano;

- *Id.*; 2001a (2000); *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*; Garzanti, Milano;

- *Id.*; 2001b (1995); *Gli abusi della memoria*; Ipermedium libri, Napoli;

Tonda, Joseph; 1998; "La guerre dans le "Camp Nord" au Congo Brazzaville : ethnicité et ethos de la consommation/consumation", in *Politique Africaine* n.72/dicembre 1998, pp. 50-67;

Tota, Anna Lisa; 1997; *Etnografia dell'arte. Per una sociologia dei contesti artistici*; Logica University Press, Roma;

- *Id.*; 1999; *Sociologia dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*; Carocci, Roma;

Traisnel, Christophe; 1998; *Francophonie, francophonisme. Groupe d'aspiration et formes d'engagement*; LGDJ, Paris;

Traoré, Bakary; 1958; *Le théâtre négro-africain et ses fonctions sociales*; Présence Africaine, Paris-Dakar;

Triulzi, Alessandro (a cura di); 2005; *Dopo la violenza. Costruzioni di memoria nel mondo contemporaneo*; L'ancora del mediterraneo, Napoli;

Turner, Victor; 1986 (1982); *Dal rito al teatro*; Il Mulino, Bologna;

*id.*; 1993 (1986); *Antropologia della performance*; Il Mulino, Bologna;

Tutu, Desmond; 2001 (1999); *Non c'è futuro senza perdono*; Feltrinelli, Milano;

Urfalino, Philippe; 1996; *L'invention de la politique culturelle*; La Documentation Française, Paris;

Valgimigli, Nadia; 2003; "Il marchio, l'incognita. Colonizzazione e letteratura nell'Africa francofona" in *Afriche e Orienti* n.1/2003, anno V;

Verschave, François-Xavier; 1998; *Françafrique : le plus long scandale de la République*; Stock, Paris;

- *Id.*; 2000; *Noir silence. Qui arretera la Françafrique?*; Les Arènes, Paris;

- *Id.*; 2002; *Noir Chirac : secret et impunité*; Les Arènes, Paris;

Verschave, François-Xavier; Hauser, Philippe; 2004; *Au mépris de peuple : le néo-colonialisme Franco-Africain*; Fabrique, Paris;

Wa Indo, Issangh'a Mouellet; 2005; *Fuir Brazzaville-Sud, otages des milices. Journal d'un étudiant pendant la guerre du 18 décembre 1998*; L'Harmattan, Paris;

Waberi, Abdurhaman; 1998; "Les Enfants de la postcolonie : Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire" in *Notre Librairie* n. 135, sett-dic 1998, pp. 8-15;

Wangermée, Robert; Gournay, Bernard; 1988; *La politique culturelle de la France*; La Documentation Française, Paris;

Wieviorka, Michel; 2004; *La violence. Voix et regards*; Balland, Paris;

Yengo, Patrice; 1998; " Chacun aura sa part: les fondements historiques de la (re)production de la guerre à Brazzaville" in *Cahiers d'études africaines* n. 150-152/1998, pp. 472-502.