

**“IN OGNI TEMPO E IN OGNI LUOGO CI SARÀ SEMPRE
UN’ANTIGONE CHE DICE NO”:
LA MAGIA DELLA RITUALITÀ
TRA CULTURA POPOLARE E DIGNITÀ LETTERARIA**

Emanuela Cacchioli

Antigone is a mythical figure from ancient Greek literature that has attracted European writers and artists through the centuries. In the Francophone literatures of the Caribbean and Africa she appears in different guises, though always connected to the struggle between human and natural law. When the myth is geographically decontextualised, it is placed in relation to a new cultural experience and undergoes a process of syncretism with the dimension of popular rituality and orality. This leads to two main consequences. On the one hand, the myth is renewed and creates a Creole strategy, capable of detecting the contradictions of Haitian society and the characteristics of religious rituality—a form of everyday dramatization. On the other hand, the myth is brought back to its ancient Greek origins and rediscovers its coral function in a new narrative perspective, based on a complexity of elements such as intonation, gesture, and the physical dimension. As a result, Antigone is an opportunity for Morisseau-Leroy and Kouyaté to think about the oral status of a popular culture which is now seeking literary dignity, free of exotic interpretations. At the same time, the Western audience is made aware of the cultural, linguistic, spiritual and anthropological heritage of Africa and the Caribbean.

*“Le mythe est une parole. Naturellement, ce n’est pas n’importe quelle parole”.¹ “[L]e mythe est une parole volée et rendue. Seulement la parole que l’on rapporte n’est plus tout à fait celle que l’on a dérobée: en la rapportant, on ne l’a pas exactement remise à sa place”.² È quanto sostiene Roland Barthes in *Mythologie* ed è un’affermazione che ci permette di comprendere il processo alla base della riscrittura e dell’adattamento dei miti in ambito europeo ed extraeuropeo. Appropriarsi di un mito significa dunque riprendere un messaggio antico che viene di volta in volta rinnovato e adattato alla condizione dell’uomo attuale.*

Vi sono miti che conoscono il successo per poco tempo e altri che sembrano non esaurirsi mai. Antigone rientra in questa seconda categoria. Di questa eroina ribelle si è scritto veramente molto: è di-

venuta il soggetto di innumerevoli rappresentazioni teatrali, oltre che la protagonista di balletti, film, saggi. Di conseguenza, nel tempo, ha assunto diversi “ruoli”: è diventata la portavoce delle femministe, il simbolo della resistenza di fronte all’oppressione politica e alla violenza, è assurta a difesa delle leggi naturali. In molti hanno tentato di redigere dei cataloghi di tutte le rappresentazioni e delle opere che la annoverano come protagonista. Eppure la lista sembra inesauribile. Lo stesso George Steiner conclude il suo voluminoso saggio *Le Antigoni* (1984) affermando: “Di una sola cosa posso essere sicuro: quel che ho cercato di dire ha bisogno di aggiunte. Nuove ‘Antigoni’ vengono immaginate, pensate, vissute in questo momento; e altre nasceranno domani”.³ E, effettivamente, occorre riconoscere che Steiner, oltre a fermarsi agli anni Settanta del Novecento, ci offre una prospettiva meramente europea e tralascia quasi completamente il mondo africano⁴ e quello caraibico, che hanno fornito riletture peculiari del mito di Antigone, soprattutto se pensiamo che queste culture, a differenza di quella europea, non nascono in seno alla civiltà greca classica.

Eppure la riattualizzazione del mito non conosce soste: Antigone diviene di volta in volta la cittadina di ogni moderna Tebe in cui il potere politico diventa prevaricatore e opprime l’essere umano.

È evidente che l’atto eroico e ribelle di Antigone contro il potere costituito del re Creonte e il richiamo a una spiritualità superiore all’esistenza umana stabilisce una relazione del tutto naturale con il rapporto tra *logos* e magia. Ma cosa succede quando il mito viene trasposto nella società caraibica o in quella africana e soprattutto quando la tragedia viene scelta in tali ambiti, non solo per affermare ancora una volta quella parola di cui si parlava all’inizio, ma soprattutto per legittimare una nuova parola, ossia quella di un popolo che cerca una visibilità internazionale? Per rispondere a tale interrogativo, si possono citare due *pièce* teatrali scritte in due zone geografiche molto diverse a distanza di quarant’anni l’una dall’altra e che portano avanti istanze apparentemente antitetiche. Due Antigoni che, tuttavia, si prestano bene all’elaborazione di un discorso sulla relazione tra *logos* e magia e sulle possibili risposte che il tema suscita in ambito extra-europeo.

La magia della ritualità tra cultura popolare e dignità letteraria

Vediamo innanzitutto come si è rapportato al tema Félix Morisseau-Leroy,⁵ un drammaturgo haitiano che ha scritto e messo in scena il suo testo⁶ al Rex-Théâtre di Pétiion-Ville nel 1953 riscuotendo un grande successo.⁷ Il titolo della *pièce*, *Antigòn en créole*,⁸ palesa la scelta linguistica peculiare e ideologicamente rivoluzionaria alla base della riscrittura dell'opera. Il creolo haitiano, infatti, è l'idioma prevalente della popolazione ed è considerato lingua ufficiale al pari del francese. Nonostante tale uguaglianza formale e istituzionale, nell'isola caraibica si verifica una situazione di diglossia che vede il creolo e il francese alternarsi con forte disparità sia a livello numerico che di prestigio. Nato su base francese all'epoca delle piantagioni per favorire la comunicazione tra colonizzatori francesi e schiavi africani, il creolo è da sempre percepito come segno di appartenenza a una classe inferiore. Al contrario, il francese, parlato soltanto dal 10% della popolazione, è considerato lingua di cultura e di promozione sociale. Paradossalmente, dunque, la cultura e, *in primis*, la letteratura si avvalgono del francese per godere di una relativa visibilità a livello internazionale. Anche perché il 70% della popolazione haitiana è, ancora oggi, analfabeta. Eppure il creolo ha sempre cercato di imporsi con un proprio status, senza negare l'apporto della tradizione europea, ma con uno sguardo ambivalente nei confronti del francese.⁹

Negli anni Cinquanta, Morisseau-Leroy avverte la necessità di intraprendere una nuova strada in cui il creolo sia indipendente dal francese, ma al tempo stesso possa sfruttare le potenzialità e il bagaglio culturale che quest'ultimo offre anche a livello letterario.

In un contesto linguistico peculiare come quello haitiano, l'operazione messa a punto da Morisseau-Leroy risulta ancor più ambiziosa.¹⁰ Il drammaturgo haitiano si propone di far emergere il sentimento più intimo che risiede nei cuori dei suoi concittadini. Vuole dimostrare come il creolo e la cultura popolare¹¹ che lo sottende siano perfettamente in grado “de sentir et de penser et d'exprimer les sentiments, les émotions et les abstractions propres au monde haïtien”.¹² Si tratta, dunque, di “réactiver le mythe grec afin de féconder une stratégie créole et cerner les contradictions de la société haïtienne”.¹³ Portare sulla scena i problemi universali

dell'uomo pur trattandoli nel quadro linguistico e culturale del popolo caraibico¹⁴ innesca, secondo Morisseau-Leroy, un processo conoscitivo che conduce allo stesso tempo all'apertura e all'introspezione: "Penser et comprendre Haïti c'est se porter à la rencontre de soi-même et de l'autre".¹⁵ S'instaura in questo modo un dialogo tra culture in apparenza antitetiche: da un lato troviamo la tradizione orale creola, dall'altro il valore esemplare che il mito occidentale reca con sé. Tale tensione genera un prodotto ibrido e opaco, che gode però di ampia libertà creativa per realizzare un processo di rinnovamento estetico e ideologico.¹⁶

È sufficiente leggere alcuni estratti del prologo per comprendere come la *pièce* di Sofocle costituisca un intertesto fondamentale, ma al tempo stesso un pretesto per dare adito a un *métissage* culturale totale:

Dans tous les pays on l'a déjà racontée.

Dans toutes les langues.

Nous nous sommes proposé de la mettre à la sauce créole.

Nous avons gardé tout ce que nous pouvions de la vieille légende.

Et puis nous y avons ajouté le soleil d'Haïti, la façon dont le peuple haïtien comprend la vie et la mort, le courage et la peine, la chance et la malchance...

Nous avons mis les saints, les morts, les Esprits qui gardent les grands chemins, les cimetières, les barrières, les arbres, les jardins, les fleuves et les rivières, les Esprits qui commandent à la pluie, au vent et qui ressemblent bien à ce que les intellectuels appellent les dieux grecs.

Antigone enterrera Polynice comme tout naturellement cela devait se passer en Haïti.

Roi Créon tuera Antigone comme le ferait un grand chef haïtien.

Et puis Antigone, Ismène, Marraine, Roi Créon, Tirésias, Hémon, Filo, nous les laisserons dire librement ce qu'un haïtien dirait dans un cas pareil.

Cela s'est passé il y a longtemps, longtemps, dans une petite ville appelée Thèbes en Grèce.

Cela pourrait se passer aujourd'hui même dans un village appelé Thèbes en Haïti, chez un notable, qui a aussi son temple Vodou et qui sait qu'il est l'État.

En tout temps et en tout lieu, il pourrait y avoir une petite Antigone qui dit non. (Morisseau-Leroy, p. 2.)

La magia della ritualità tra cultura popolare e dignità letteraria

Per farci assaporare “la salsa creola”, Morisseau-Leroy ci proietta in un villaggio della provincia haitiana in forte contrasto con l’omonima città greca. La scena si sviluppa in un peristilio che si rivelerà essere la recinzione esterna di un tempio vudù in cui hanno luogo invocazioni a divinità e rituali di magia nera. A dispetto delle pratiche occulte ed esoteriche entrate nel nostro immaginario collettivo, Morisseau-Leroy si propone piuttosto di creare un’analogia tra il *pantheon* degli dèi dell’Olimpo e le divinità invocate nei riti vudù. Le affinità sono plurime: in entrambi i casi siamo di fronte a figure antropomorfe immortali con personalità ben definite e che risiedono in un mondo a sé. A tali divinità, invocate in occasione di culti rituali, vengono eretti templi in cui i sacerdoti hanno un rapporto privilegiato con il dio protettore o la dea protettrice. Ogni divinità, inoltre, è dotata di un potere speciale che si manifesta in un ambito ben definito e, come nei riti dionisiaci greci, si crea una fusione tra personale e collettivo attraverso una crisi parossistica in cui l’iniziato entra in comunione con le forze cosmiche dell’universo. In questo modo la divinità assume un ruolo centrale nell’economia dei culti misterici e tale meccanismo spiega anche il successo duraturo nel tempo della dialettica della presenza/assenza che viene attualizzata attraverso la cerimonia rituale e che continua a suscitare interesse anche nell’uomo moderno.¹⁷

Il vudù, che è riconosciuto ufficialmente ad Haiti come religione anche se spesso è integrato e sincretizzato con i riti cristiani,¹⁸ si erge quindi a emblema di una tradizione popolare ben radicata che reca in germe una certa dose di spettacolarizzazione:¹⁹ basti pensare al momento culminante della possessione in cui la divinità *loa* ovvero lo spirito di una persona defunta si impossessa del corpo del celebrante, lo trasfigura e interagisce con gli altri partecipanti al rito. Si tratta di una forma estrema di misticismo che è considerata a tutti gli effetti una delle prime forme di teatro religioso, alla stregua di quanto avvenuto in Occidente nel Medioevo. Alfred Métraux definisce il vudù in questi termini:

le vaudou? Rien d’autre qu’une religion populaire née du syncrétisme entre différents cultes de l’Afrique occidentale et un certain nombre de croyances et de pratiques catholiques adoptées par les Noirs. Cette religion procure à ses adeptes le confort spirituel, les protège contre les atteintes du sort et leur fournit en outre la plupart des récréations esthétiques qui rompent la grisaille de leur dure existence. Le rôle du vaudou dans la société haitienne est

donc identique à celui des cultes ruraux de l'Antiquité ou du Moyen Âge. Les sanctuaires vaudou sont à la fois des églises, des clubs, des salles de danse et des théâtres.²⁰

La possession, nella *pièce* di Morisseau-Leroy, trova la sua concretizzazione nel personaggio di Marraine, una sorta di nutrice che non compariva nell'opera di Sofocle. Creonte, ormai resosi conto di aver commesso un errore enorme, invoca la divinità Dambala,²¹ protettrice di Antigone, e ottiene risposta grazie alla mediazione fisica di Marraine. Si rende dunque conto che, per non incorrere nell'errore veniale di perdere il controllo politico della città e per non sminuire un potere basato su una parola razionale e arbitraria, è incappato nel grave errore di sopravvalutare la propria parola rispetto a quella delle leggi naturali volute dalla divinità. Si è ereto a sovrano onnipotente, ha perso il favore degli spiriti e la capacità di discernere i segni che avrebbero potuto salvarlo. Non è un caso che interpreti in modo sbagliato un rituale di magia nera in cui l'acqua contenuta in un bicchiere, una volta colpita con un coltello, si è trasformata in sangue. La trasmutazione non è indice della colpevolezza di Antigone, bensì è l'ennesimo avvertimento divino che cade nel vuoto.

Se Creonte viene punito per le sue colpe, Antigone ed Emone subiscono un processo di redenzione che li innalza a una dimensione metafisica ultraterrena cui accedono soltanto dopo una trasfigurazione da esseri umani ad arcobaleni. Una condizione di armonia paradisiaca, di comunione con lo sposo, che, oltre a proporre un lieto fine ben lontano dalle intenzioni sofoclee, instaura un legame molto forte con le manifestazioni miracolose che troviamo descritte nella Bibbia e che, come in questo caso, scaturiscono da eventi naturali eccezionali.

FILO. Voici comment cela s'est passé, Roi Créon. Votre fils est arrivé d'un seul coup, bousculant les gardiens à la porte du cachot où j'avais mis Ismène et Antigone. Au même moment, la pluie a recommencé à tomber, une petite pluie fine sous un gros soleil ! ... Alors nous avons vu deux arcs-en-ciel monter du cachot. (Morisseau-Leroy, p. 22)

Quando Creonte invoca Dambala, lo spirito protettore di Antigone, attraverso un rituale prestabilito in cui egli scuote l'*asson*²² per convo-

care la presenza dell'essere ultraterreno, è la fanciulla stessa a descrivere al sovrano il suo nuovo status semi-divino:

ANTIGONE. Hémon et moi, nous n'avons jamais été aussi heureux que là où nous sommes!... Quel beau pays, cher Hémon!... Qu'on y est bien!... Nous ne touchons pas la terre. Nous sommes mariés maintenant. Nous n'avons pas été mariés sur la terre, nous le sommes maintenant dans le ciel. Nous montons très haut, et les vivants sont tous petits sous nos pieds!... Quelle douce brise a soufflé pour notre mariage!... Que la mer est radieuse! Pas un seul nuage dans le ciel!... [...]

Pour nous, il n'y a plus le jour, ni la nuit. [...] Jamais nous ne serons fatigués, ni ne vieillirons. [...] Je n'aurais jamais besoin de savoir s'il y a des choses que nous ne devons pas faire. Hémon, tu es le fils de Damballa et d'Aïdo Ouédo. Nous n'avons pas un autre père, nous n'avons pas une autre mère... (Morisseau-Leroy, p. 21)

La redenzione è compiuta. E si tratta di una redenzione che coinvolge sia alcuni personaggi della *pièce* sia la stessa lingua creola che ha superato la prova ed è stata perfettamente in grado di riprodurre una materia così alta come quella del mito.²³

Per quanto la *pièce* di Morisseau-Leroy sia innovativa dal punto di vista linguistico, simbolico e ideologico, la materia in oggetto si concretizza in un'operazione al limite del folkloristico che diverge notevolmente dall'ipotesi di una messa in scena haitiana della tragedia sofoclea, dal momento che le due opere si differenziano notevolmente a livello testuale.²⁴ All'interno della letteratura haitiana, tuttavia, si è trattato di una tappa obbligata in un processo di affrancamento dalla pura imitazione dei modelli francesi.

L'approccio linguistico e ideologico ha permesso al pubblico haitiano di confrontarsi con un'opera appartenente al canone europeo ma "riletta" in una luce completamente nuova e perfettamente "adattata" al patrimonio culturale locale. La felice intuizione di Morisseau-Leroy è stata appunto quella di trasporre in un contesto "altro" una vicenda dalle prerogative universali. Per compiere tale passaggio è stato tuttavia necessario calare la figura mitica nella realtà haitiana e lasciare che si esprimesse in una lingua "altra", la lingua di un popolo che cercava una legittimità letteraria. Si è trattato di un'operazione peculiare che, nel mondo francofono, non corrisponde alla norma. Se Antigone si presta a riletture ideologiche, storiche e simboliche in quasi tutti i paesi

che hanno conosciuto la dominazione francese, di solito gli autori mettono in scena un'eroina che si esprime nell'idioma dell'ex-colonizzatore e limitano l'uso delle lingue locali solo a brevi sezioni del testo. Sebbene la tradizione popolare rimanga al centro delle preoccupazioni di tali scrittori, in quanto fonte di ispirazione e bagaglio culturale personale e collettivo, l'elemento linguistico rimane al centro della riflessione ma acquista modalità espressive differenti.

È quanto accade nell'*Antigone* messa in scena da Sotigui Kouyaté²⁵ nel 1998 a Bamako, in Mali. Gli autori dell'adattamento sono Jean-Louis Sagot-Duvaroux e Habib Dembélé Guimba. Le variazioni rispetto all'"archetipo" sofocleo sono minime e riguardano soprattutto la costruzione della frase e la scelta di focalizzarsi su alcune tematiche legate al mito che meglio si adattano al contesto culturale africano. Il testo scritto, tuttavia, è un prodotto successivo alla rappresentazione del 1998. Dove risiede dunque l'originalità di quest'opera? È la messa in scena curata da Kouyaté a rivelarsi peculiare, in quanto gli attori sono tutti africani, indossano costumi tradizionali e il coro canta in lingua bambara accompagnato da percussioni. Lo stesso Kouyaté, oltre che scenografo e attore (ha interpretato il ruolo di Creonte, ossia del capo villaggio che cerca di mantenere la sua autorità davanti a una popolazione divisa), è un *griot*,²⁶ un cantore della tradizione popolare, la cui funzione identitaria e memoriale è riconosciuta dall'intera comunità. Non è dunque casuale che la ritualità sia integrata nella *pièce* in modo più sottile, più elaborato.

Nella cultura africana la figura del *griot* è una vera e propria istituzione. Non ci s'improvvisa *griot*, lo si è per nascita: è un dono che va coltivato perché è un servizio reso a tutta la comunità. In origine il *griot* svolgeva la mansione di cantastorie e di consigliere personale del re. Tale funzione era tramandata di padre in figlio al punto di creare delle intere generazioni di *griot*. Il cognome Kouyaté in Mali rimanda subito al ruolo ricoperto in passato dalla famiglia a supporto del sovrano.

Quando le strutture politiche si sono modificate, il cantastorie ha mantenuto il suo prestigio ed è divenuto il punto di riferimento per la vita collettiva del popolo. Ancora oggi è il *griot* che presenzia e spesso officia le cerimonie legate alla nascita, alla morte, al matrimonio degli individui e funge da giudice imparziale nelle contese familiari e triba-

li.²⁷ Oltre a tale funzione civile e politica, il *griot* è anche il “principe del racconto”,²⁸ è il depositario della cultura millenaria e della memoria storica. In Mali, così come in gran parte dell’Africa, tale attività è ancora quasi del tutto orale ed è per questo che Hampâté Bâ sostiene che “[i]n Africa, la morte di un *griot* è una biblioteca che brucia”.²⁹ È a questa figura che viene affidato il compito di tramandare le azioni memorabili, le guerre e gli amori. Il *griot* è un genealogista, uno storico, ma anche un danzatore e un musicista che si accompagna con la *kora*,³⁰ uno strumento a corde ricavato da una zucca. Non dobbiamo dimenticare, d’altra parte, che il solo uso della parola è sufficiente per innalzare il *griot* a un livello superiore rispetto al resto della massa, in quanto la voce è “il luogo d’incontro tra il livello di senso e quello musicale”³¹ e si tratta di una parola che raggiunge la sua completezza con il canto, ma che già da sola esercita una notevole influenza sulle persone che circondano il *griot*. Un’influenza che potremmo definire incantatrice e in grado di risvegliare le emozioni più profonde. La parola del *griot* è, dunque, uno strumento potente in cui risiede tutto il valore ontologico del mondo. Di conseguenza, una figura che detiene una tale abilità deve trasformarsi in una sorta di prestigiatore della lingua in grado di manipolare la musicalità, il ritmo, ma anche le strutture semantiche, sintattiche e stilistiche per creare immagini evocative e suadenti in grado di catturare e convincere gli astanti. Essere depositari della memoria storica e della saggezza popolare non è sufficiente. Occorre anche possedere una capacità d’immaginazione e doti poetiche non comuni che possano essere supportate da una gestualità basata su movimenti codificati e riconoscibili dall’intera comunità oppure da passi di danza acrobatica che rivelano l’interiorità del *griot* e il gusto per la cura estetica ed espressiva delle sue movenze.³²

L’incontro tra l’arte innata di Kouyaté e l’abilità di Sagot-Douvaroux e Dembélé Guimba ha dato vita a una riscrittura in cui l’espressione orale e la tradizione africana vengono integrate con il patrimonio mitico greco e quest’ultimo si mimetizza perfettamente a favore di una semplicità della scenografia che esalta la potenza della gestualità e della parola. La tragedia è costruita sul modello del racconto africano e della *veillée*, della veglia, in cui tutta la comunità si riunisce attorno al fuoco per ascoltare il saggio del villaggio che la educa con racconti, canti e danze

della tradizione. A tale dimensione narrativa si aggiunge un approccio coreografico simile a quello di un rituale sacro. La rappresentazione, in questo modo, acquisisce una solennità che non appartiene più alla scena moderna, ma si ricollega direttamente al teatro greco delle origini. Un'altra peculiarità consiste nell'adozione del fraseggio, dei codici linguistici e gestuali tipici del *griot* che coinvolge tutti i personaggi. Si può tuttavia individuare una figura che assolve appieno la funzione di memorialista e si prodiga per mettere a conoscenza il lettore del passato di Antigone: si tratta del corifeo. Investito del ruolo di *griot*, è proprio il corifeo che pronuncia la frase: "Écoutez, nobles gens, ce que moi que je connais / l'histoire, je puis vous en dire" (Sagot-Duvaroux e Dembélé Guimba, p. 37), si arroga il diritto di pronunciare la battuta conclusiva e di impartire una lezione morale allo spettatore:

À vous la nuit.

L'histoire d'Antigone et de Créon s'achève ici, car il est temps d'aller se reposer.

Pardonnez-moi nobles gens, mais je dois en donner la leçon:

Celui qui lève sa main droite pour crier qu'il n'a besoin de personne,

Qu'il ait le courage de lever sa main gauche et de dire:

Je n'ai de poids pour personne!

L'orgueilleux parle haut et c'est de haut qu'il tombe.

Vous qui savez que le silence succède à la parole

Vous qui tous méritez le bonheur

Vieillissez bien! (Sagot-Duvaroux e Dembélé Guimba, pp. 75-76)

Gli strumenti in possesso del corifeo sono, dunque, le percussioni e la parola che acquista una maggiore pienezza nel canto. Non gli sono estranei gli artifici retorici e le espressioni evocative, ma il corifeo è consapevole che il suo uditorio è eterogeneo e non dimentica di fare appello alla saggezza popolare per coinvolgere anche gli strati più umili e tenere alta l'attenzione degli astanti: "Ne dites pas que la fleuve est calme si vous ne l'avez pas vue qu'en eaux basses" (Sagot-Duvaroux e Dembélé Guimba, p. 70); "Ce qui ne plie pas, on le brise facilement / Le fer qui a supporté le feu se fend sous le marteau" (p. 37). Oppure ripete, di tanto in tanto: "A vous le jour et la nuit" (pp. 33, 41) come una sorta di ritornello che cadenza il racconto. Quest'ultima locuzione è un richiamo all'opposizione dei sessi, come vedremo, ma è anche

La magia della ritualità tra cultura popolare e dignità letteraria

l'espressione che rispetta la funzione fática di un rituale, quello delle *veillées*, immutato da secoli.

Al centro della scena, infatti, troviamo un cerchio di legno, posato su uno strato di sabbia, che circonda un'unica sedia riservata al capo villaggio. Tale cerchio è l'emblema della vita di ogni abitante dell'Africa occidentale in quanto tutte le cerimonie legate alla nascita, alla morte e al matrimonio avvengono all'interno di questo cerchio.³³ I personaggi si muovono intorno al saggio riproducendo gesti stilizzati, geometrici e solenni che vengono accompagnati da un'economia della parola.

L'intenzione che soggiace a tale approccio corrisponde al desiderio di aprirsi al confronto estetico e culturale in una dimensione di comunicazione, intesa come scambio, apertura verso gli altri. Nelle varie interviste rilasciate, Kouyaté ha sempre sostenuto che il suo teatro deve "permettere à l'Afrique de sortir de la méconnaissance"³⁴ e innescare un processo filantropico:

chaque être humain possède en lui une multitude de personnes, qui sont les autres. La vie consiste, chaque jour, à aller à leur rencontre, car on ne peut découvrir ces multiples êtres intérieurs qu'à travers les autres. "Quand tu rencontres l'autre, au lieu de te perdre dans ses yeux, reconnais-toi dans ses yeux, il se pourrait que tu t'y voies toi-même [...]". C'est dans les différences que l'on trouve les voies de la complémentarité.³⁵

In quest'ottica la definizione di "Antigone africana" va rifiutata a favore di un'"Antigone universale", perfettamente comprensibile da tutti e che allontani dal pubblico l'erronea percezione di una trasposizione etnografica:

je prends un texte français et que je mets la pièce dans une portée africaine avec un langage africain, elle est accessible en Afrique. Et quand je reviens la présenter en France elle est aussi accessible. Quand j'ai présenté *Antigone*, les journalistes avaient écrit "Antigone noire ...", "Antigone visitée par l'Afrique ...", [...]. J'ai réagi en disant qu'il n'y a pas une Antigone noire, une Antigone jaune, et une Antigone rouge... Il y a une Antigone et une seule. C'est un problème universel de l'opposition féminin masculin.³⁶

Un antagonismo che vede l'uomo associato al potere arbitrario delle leggi umane e la donna in sintonia con il mondo degli spiriti, delle pratiche ultraterrene. Uno scontro che viene sostenuto e amplificato dalla

presenza di due cori, uno composto da voci maschili e l'altro da voci femminili, che rendono la narrazione molto più dinamica e permettono di vivacizzare quelle digressioni morali e quelle considerazioni religiose che erano presenti nel teatro classico greco, ma che rischiano di annoiare lo spettatore moderno. Oltre a rinnovare e rendere più coinvolgente la struttura dei drammi dell'antichità, la dimensione dialettica evidenzia l'eterno conflitto tra sfera maschile e femminile e la potenza demiurgica dell'uomo che tenta di sottomettere la terra a leggi arbitrarie. Un tentativo, quest'ultimo, che risulta vano perché, come ci ricorda il coro delle donne: “– Hm! Ton origine et ta fin sont un ventre aveugle / – Solitaire, sans remède, la mort n'oublie personne” (Sagot-Duvaroux e Dembéle Guimba, p. 32). Tale affermazione viene ripresa e sottolineata dalla voce del corifeo che ribadisce: “La société des hommes construit ses lois, les dieux réclament leur part de justice. Entre l'une et l'autre, conduisez-vous bien” (p. 33). E dopo essersi rivolto in generale al coro degli uomini, il corifeo mette in guardia lo stesso Creonte facendogli notare che le profezie di Tiresia sono molto precise e chiedendogli: “Ne redoutes-tu pas que tout le royaume entre en putréfaction si tu ne rends pas le corps à la Terre? / La Terre est une déesse endormie mais puissante” (p. 67) per sottolineare ancora una volta il legame tra la protagonista femminile e la natura.

L'opposizione di sessi, forze e poteri è resa evidente dal trattamento riservato ad Antigone e Creonte: la fanciulla è associata all'immagine della luce del giorno, della vita, della terra e della morte; il sovrano, al contrario, rappresenta le tenebre, il potere arbitrario, l'ombra dell'autorità maschile che rende ciechi. Ma l'orgoglio obbligherà il tiranno a murare viva la luce emanata dalla stessa Antigone.³⁷ Il re, infatti, non comprende il mistero dell'amore che porta all'incontro tra uomo e donna e preferisce impartire ordini basati su una visione manichea del reale, peraltro erronea.

Lo spettatore occidentale, quindi, si deve calare in un'atmosfera ancestrale e iniziatica in cui riecheggiano i canti tradizionali accompagnati dai tamburi, in cui le profezie di Tiresia (che significativamente è impersonato da una donna) vengono proferite in bambara, in cui ogni scambio di battute è giocato su codici linguistici e gestuali lontani dalla concezione moderna di tragedia. Lo spettatore è proiettato in un uni-

La magia della ritualità tra cultura popolare e dignità letteraria

verso acustico e plastico nel quale la sua stessa percezione costruisce il senso della *pièce*.

Se Morisseau-Leroy porta in scena una trasposizione etnografica che si proietta sullo status del creolo e sul carattere orale di una cultura popolare che cerca dignità letteraria, Kouyaté elabora una riflessione molto più calibrata e profonda in cui la tragedia greca si arricchisce della gestualità, del fraseggio, dell'intonazione e della dimensione corporea della tradizione africana.

In entrambi i casi ci confrontiamo con l'ambizione di accedere al patrimonio letterario mondiale al fine di arricchirlo e proporre al pubblico occidentale una parola, come diceva Barthes, "restituita". O meglio potremmo dire che la parola, per completare tale processo di rinnovamento, deve necessariamente passare attraverso una tradizione "altra" che riesca finalmente a conferirle quella completezza che, nel corso dei secoli, si era parzialmente esaurita.

¹ Barthes, p. 181.

² *Ibid.*, p. 198.

³ Steiner, p. 336.

⁴ L'unica eccezione presa in considerazione da Steiner riguarda *The Island* di Athol Fugard, una riscrittura del mito di Antigone prodotta in Sud Africa nel 1973. Di tale rappresentazione Steiner mette in luce la relazione tra la *pièce* e il contesto storico-politico oltre all'intento parodico e satirico che permea tutta l'opera (Steiner, pp. 126, 164-165).

⁵ Félix Morisseau Leroy nasce a Grand-Gosier, Haiti, nel 1912. Formatosi dapprima in patria e successivamente in varie università statunitensi, Morisseau-Leroy è poeta, drammaturgo, romanziere, saggista d'espressione francese e creola; svolge anche attività d'avvocato, professore e giornalista, rivestendo inoltre importanti cariche presso il Ministero della Pubblica Istruzione haitiana. Apre la strada alla letteratura in lingua creola con la raccolta di poesie *Diacoute* (1951) e l'opera teatrale *Antigòn en créole* (1953). Nel 1953, dopo l'elezione di François Duvalier, parte in esilio con tutta la famiglia. Si stabilisce prima in Africa (Ghana e Senegal), poi a Miami, dove continua a scrivere fino al 1998, anno della sua morte. Fra le sue opere, alcune delle quali tradotte in francese, inglese, spagnolo, tedesco, italiano, russo, fanti, twi, wolof, ricordiamo le raccolte poetiche *Plénitudes* (1940), *Natif-natal* (1948), *Kasamansa* (1977); le prose narrative *Ravine au diable – Ravinodyab* (1982), *Vilbonè* (1982), *Les Djon d'Aïti Tonma* (1996).

⁶ Morisseau-Leroy ha anche recitato riservando per sé il ruolo di Tiresia.

⁷ Vd. Morisseau-Leory, "L'Espace", pp. 18-20.

⁸ Il testo di *Antigòn en créole* è stato pubblicato in creolo per la prima volta nel 1953 dalle edizioni Deschamps di Port-au-Prince. È stato poi ristampato, insieme ad altre opere dell'autore, nel 1970 a Nendeln dalla casa editrice Kraus Reprint. Esiste una terza edizione più recente (1997) a cura delle edizioni Libète di Port-au-Prince che reca il titolo: *Teyat kreyòl*. Per facilitare la comprensione del testo di Morisseau-Leroy, si è provveduto a inserire nel presente studio le citazioni tratte dalla traduzione francese conservata, in forma di dattiloscritto, alla Bibliothèque Nationale di Parigi e curata da Édris Saint-Aimand. Il testo è stato pubblica-

to a Parigi da Présence Africaine, ma il fascicolo non reca indicazione relativa alla data di pubblicazione dello stesso.

⁹ Vd. Corzani, pp. 9-11; Lofficial, pp. 23-59; Hoffmann, pp. 45-87.

¹⁰ Maximilen Laroche, nella prefazione di *Vodou et théâtre* di Franck Fouché parla di un teatro che rompe con la tradizione haitiana in quanto, sino a quel momento, il teatro “serio” si scriveva in francese e metteva spesso in scena tragedie patriottiche con lo scopo di esaltare le imprese gloriose degli eroi che hanno portato all’indipendenza di Haiti nel 1804. La commedia, al contrario, si faceva portavoce dell’attualità attraverso *sketch* burleschi in cui personaggi popolari si esprimevano in creolo haitiano, ma all’interno di un contesto bilingue francese-creolo. Dal canto suo, Morisseau-Leroy crea una trasposizione dell’Antigone che si avvale totalmente della lingua creola e, soprattutto, che mette in scena il contesto popolare e, nella fattispecie, la religione vudù (Fouché, p. 16).

¹¹ Numerosi leader politici, in primis François Duvalier, si sono avvalsi dell’opinione di medici ed etnologi (tra i quali ricordiamo: J.-C. Dorsainvil, J. Price-Mars, J.-B. Romain, M. Marcelin, M. Leiris, R. Bastide) per presentare il vudù come la parte più autentica (“l’âme du peuple”) della cultura nazionale e sfruttare tale aspetto per fini politici di propaganda e di repressione allo scopo di sottomettere e controllare la popolazione (Vd. Dalember, pp. 12-18; Rigaud, pp. 49-59).

¹² Morisseau-Leroy, “La littérature haïtienne”, p. 48.

¹³ Shelton, pp. 27-30.

¹⁴ Vd. Fouché, p. 16.

¹⁵ Shelton, p. 27.

¹⁶ Laroche, nella sopracitata prefazione, spiega che Morisseau-Leroy ha deciso di “représenter le monde, aussi bien haïtien qu’étranger, dans la langue natale et dans le cadre des pratiques culturelles d’Haïti” e, in questo modo, ha compiuto un passo decisivo dal momento che con la sua opera ha proposto “une esquisse d’une esthétique nouvelle” (Fouché, pp. 11-12).

¹⁷ *Ibid.*, pp. 22-23, 33-43.

¹⁸ Sul rapporto tra la figura di Cristo e il vudù vd. Rigaud, pp. 20-22.

¹⁹ Vd. Fouché, pp. 45-69; Cornevin, pp. 186-199.

²⁰ Métraux, p. 17.

²¹ Nella religione vudù, Dambala è il *loa*, la divinità, della conoscenza ed è simboleggiato da una biscia o da un boa. Fornisce e comunica le conoscenze occulte e il sapere, è un grande spirito fertile e saggio che aiuta anche a evitare passi falsi e prendere le buone e giuste direzioni. Rappresenta il principe del bene, e vive vicino a fiumi e sorgenti. Il suo colore è il bianco e chiede offerte di questo colore.

²² “En parlant de l’*asson*, les ethnologues qui s’occupent du voodoo disent souvent que c’est un hochet rituel. En tout cas, l’*asson* est une calebasse courante [Lagenaria vulgaria], prise, justement, du calebassier courant qui est l’arbre-reposoir par excellence du grand mystère Dambhalah-Wédo. Il découle de cette source magistrale de l’*asson* que ce hochet est l’attribut rituel des houn’gan et des mam’bo, c’est-à-dire de ceux qui commandent aux mystères et qui président aux cérémonies cultuelles. Le houn’gan comme la mam’bo a donc l’*asson* en main, accompagné traditionnellement de la clochette: l’*asson* est tenu entre le pouce et l’index de la main droite, tandis que la clochette l’est entre l’annulaire et le majeur” (Rigaud, p. 97).

²³ Rigaud sostiene che: “Le culte voodoo paraît [...] mieux expliqué en quelques mots quant à son origine astrologique et quant à ses aires d’influence religieuse à travers le monde” e per quanto riguarda l’arcobaleno viene percepito già nei culti africani poi sintetizzati con la religione haitiana come “un chemin de sept couleurs que la puissance divine emploie pour transmettre ses ordres du ciel à la terre. Ce chemin qui conduit Dieu du ciel sur la terre est

alors appelé arc-en-ciel. Nécessairement, l'origine de l'arc-en-ciel comme symbole, est aussi solaire que l'origine même du culte voodoo, non seulement parce que l'arc-en-ciel et ses couleurs sont invisibles sans le soleil, mais parce que, d'après une des données les plus importantes du culte, l'arc-en-ciel [...] marche sur les degrés magiques du soleil" (*Ibid.*, p. 21).

²⁴ Sulle differenze tra la *pièce* di Morisseau-Leroy e l'*Antigone* di Sofocle, vd. Mossetto, pp. 875-888.

²⁵ Sotigui Kouyaté nasce nel 1936 a Bamako, nell'attuale Mali, ma, siccome possiede anche la nazionalità burkinabé e la sua famiglia è originaria della Guinea, si considera lui stesso "cittadino del mondo". Dopo aver lavorato come insegnante, segretario presso la Banca d'Africa Occidentale, sportivo professionista e presentatore radiofonico, intraprende la carriera teatrale nel 1966 dapprima accettando la proposta dell'amico Boubakar Dicko, poi creando una propria compagnia con cui collabora sia come attore sia come drammaturgo. Dal 1972 inizia a dedicarsi anche al cinema, attività che gli permette di lavorare con importanti registi del calibro di Bernardo Bertolucci, Cheick Oumar Sissoko e Rachid Bouchareb e grazie ai quali si fa conoscere dal grande pubblico (ottenendo l'Orso d'argento al Festival di Berlino come miglior attore per il film *London River*). Parallelamente continua la carriera teatrale e dal 1983 diventa attore feticcio di Peter Brook. Nonostante la scelta di vivere a Parigi, Kouyaté rimane legato al continente d'origine e fonda una compagnia teatrale, il Mandeka Théâtre, a Bamako per la quale mette in scena la sua versione di Antigone, riscuotendo un grande successo in Francia.

²⁶ Il termine non ha traduzioni equivalenti in lingue non-africane ed è all'origine di numerose controversie. Valérie Thiers-Thiam sostiene che alla parola *griot* è stata data nel tempo un'origine africana, araba, portoghese o francese. Questo a significare che l'etimologia è legata a uno scambio culturale complesso tra Africa ed Europa che è durato vari secoli e ha contribuito a conferire alla parola uno status, un'identità e un ruolo ambigui (Thiers-Thiam, pp. 21-22).

²⁷ Vd. Beltrame, pp. 61-73.

²⁸ *Ibid.*, p. 8.

²⁹ *Ibid.*, p. 13.

³⁰ *Ibid.*, p. 73.

³¹ *Ibid.*, p. 79.

³² Vd. Thiers-Thiam, pp. 13-16.

³³ "Chez nous, le cercle nous accompagne tout au long de notre vie. Dans les concessions qui abritent les familles, nos différentes cérémonies liées à la naissance, au mariage et à la mort se passent dans le cercle" (Libong, p. 41).

³⁴ Barlet, p. 2.

³⁵ Guttman, pp. 47-51.

³⁶ Mansouri, p. 5.

³⁷ Sulla *querelle* tra Creonte e Antigone, la lotta tra potere e dovere morale, il conflitto tra maschile e femminile, vd. Papalexiou, pp. 89-103.

OPERE CITATE

- BARLET, Oliver. "Sotiguy Kouyaté, fils de l'Afrique et citoyen du monde".
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9449>. 2010.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.
- BELTRAME, Paola. *C'è un segreto tra di noi*. Corazzano, Titivillus, 1997.

- CORNEVIN, Robert. *Le Théâtre haïtien. Des origines à nos jours*. Montréal, Leméac, 1973.
- CORZANI, Jack, et alii (a cura di). *Littératures francophones. II. Les Amériques. Haïti, Antilles-Guyane, Québec*. Paris, Belin, 1998.
- DALEMBERT, Louis-Philippe. *Vodou! Un tambour pour les anges*. Paris, Autrement, 2003.
- FOUCHE, Franck. *Vodou et théâtre. Pour un nouveau théâtre populaire*. Montréal, Mémoire d'encrier, 2008.
- GUTTMAN, Cynthia. "Sotigui Kouyaté: le maître de la parole". *Le Courrier de l'Unesco* 10 (2001), 47-51.
- HOFFMANN, Léon-François. *Haïti: couleurs, croyances, créole*. Port-au-Prince, Henri Deschamps et CIDIHCA, 1990.
- LIBONG, Héric. "Sotigui Kouyaté, l'Afrique et la tragédie grecque", *L'Humanité* 16 janvier 1999, 41.
- MANSOURI, Hassouna. "Sotigui Kouyaté: consécration d'une icône de l'Afrique". <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=8818>. 2009.
- METRAUX, Alfred. "L'Afrique vivante en Haïti". *Présence Africaine* 12 (1951), 13-21.
- MORISSEAU-LEROY, Félix. *Antigòn en créole*. 1953. Traduzione di Édris SAINT-AIMAND. Paris, Présence Africaine, s.d..
- MORISSEAU-LEROY, Félix. "L'Espace de la conscience créole". *Le Courrier de l'Unesco* 4 (1983), 18-20.
- MORISSEAU-LEROY, Félix. "La littérature haïtienne d'expression créole. Son avenir". *Présence africaine* 17 (1957-58), 46-59.
- LOFFICIAL, Frantz. *Créole/français: une fausse querelle?* Montréal, Collectif Paroles, 1979.
- MOSSETTO, Anna Paola. "Scene da un' 'Antigone' creola". *Lingua e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*. A cura di Giuseppe BERNARDELLI ed Enrica GALAZZI. Milano, Vita e Pensiero, 2003. 875-888.
- PAPALEXIOU, Eleni. "Mises en scène contemporaines d'Antigone". *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. A cura di Rose DUROU. Clermont-Ferrand, P. U. Blaise Pascal, 2010. 89-103.
- RIGAUD, Milo. *La tradition voodoo et le voodoo haïtien. Son temple, ses mystères, sa magie*. Paris, Niclus, 1953.
- SAGOT-DOUVAROUX, Jean-Louis, e Habib DEMBELE GUIMBA. *Antigone*. Paris, Dispute, 1999.

La magia della ritualità tra cultura popolare e dignità letteraria

SHELTON, Marie-Denise Alfred. “Le défi théâtral dans *Antigone* de Félix Morisseau-Leroy et *La Tragédie du roi Christophe* d’Aimé Césaire”. *Bouture* 1 (2000), 27-30.

STEINER, George. *Le Antigoni*. 1984. Milano, Garzanti, 2003.

THIERS-THIAM, Valérie. *À chacun son griot: le mythe de griot-narrateur dans la littérature et le cinéma de l’Afrique de l’Ouest*. Paris, Harmattan, 2004.