

MARTINA TREU

DALLA GRECIA AL TOGO: *IO (TRAGEDIA)* DI KOSSI EFOUI

ABSTRACT: Kossi Efoui is an African playwright, journalist and novelist, born in Togo in 1962. In the early 90s, he took part in a non-violent movement against the regime: he had to escape his Country and, since then, he has been living in France. Thus, in his novels and plays, the most recurrent themes are the conflicting memories of his Country, the complex feelings of the exiled, the seeking of a new identity, the critical reflection on the role of African writers who live abroad after their Diaspora. *Io (tragedy)* (2005), in particular, freely adapts in the poetic form of a song, or prayer, the episode of Io in *Prometheus Bound* (see especially vv. 807-852): the story of her pilgrimage and sufferings, before she delivers in Africa her son Epaphos, entwines with the anonymous voices of contemporary African women, all victims of wars and ethnical conflicts, especially those who nowadays wander pregnant through the continent, after they have been abused and raped. So, the tormented Io may also be read as the personification of Africa as a whole. And the prophecy uttered to her by Prometheus, who promises her peace and bliss in Africa, may give hope to all these women and to their sons: born from violence, and yet loved as a promise of a better future for their mothers and for Africa.

1. *Premessa*

Peu avant le lever du soleil... Dans la lumière de ce temps que certes appellent l'avant-jour, quelques lampions se passent le relais, flammes et fumées, d'un point à l'autre, du plus lointain au plus proche.

Con questa didascalia si apre il dramma *Io (tragédie)* di Kossi Efoui (scritto nel 2005, pubblicato nel 2006): poco prima del sorgere del sole, la scena è appena rischiarata da luci che si accendono man mano, avvicinandosi allo spettatore. È una staffetta di fuoco che può ricordare, a un lettore o spettatore abituale di drammi classici, il celebre prologo dell'*Agamennone* eschileo.

In realtà la fonte d'ispirazione principale per Efoui è, naturalmente, il *Prometeo Incatenato*¹. La doppia allusione al personaggio e al genere tragico,

¹ L'autore stesso me lo ha ribadito in un'intervista (cui si fa riferimento qui e in seguito) gentilmente concessa e ripresa in video (il 23 agosto 2013 a Castiglione Olona): in tale occasione mi ha confermato di aver tenuto presente, nella stesura, non solo diverse traduzioni francesi (non mi ha saputo indicare gli estremi bibliografici) ma anche la riscrittura del *Prometeo* di Heiner Müller, anch'essa in traduzione francese (Müller 1982).

rispettivamente nel titolo e sottotitolo, rende omaggio all'originale e al tempo stesso ne prende le distanze, poiché il nome di Io sostituisce quello del Titano. In apparenza la scelta di Efoui sembrerebbe rimandare a una consuetudine già ampiamente attestata in autori antichi e moderni: prendere ispirazione da un personaggio che riveste un ruolo secondario in un mito (o compare brevemente nel dramma preso a modello) e farne il protagonista². Se così fosse, in teoria, il fulcro dell'opera dovrebbe essere Io, che nel *Prometeo* fa una sola breve apparizione (ancorché pregnante, e in una scena-chiave del dramma).

Eppure, a sorpresa, non è così. Efoui non è un drammaturgo convenzionale, né in alcun modo prevedibile. Qui per la prima volta si cimenta con una riscrittura di un mito antico, per le motivazioni che vedremo, ma lo fa con le peculiari modalità che contraddistinguono il resto della sua produzione di drammaturgo e romanziere. Affronta il modello mitico per 'scardinarlo' dall'interno: in apparenza ne rispetta canoni e regole formali (già dal sottotitolo, 'tragedia', posto tra parentesi), ma in realtà crea un vero e proprio 'palinsesto' del dramma greco. Il suo scopo è decostruire il mito antico e ricostruire un racconto fondativo di nuovo genere, farlo interagire con altri racconti, tradizionali e non, procedendo per contaminazioni e stratificazioni³. Inoltre, come è stato rilevato dalla critica, la destrutturazione del racconto originario mira non solo alla creazione di un nuovo universo mitico, ma all'interno di esso alla generazione di nuove identità, singole e collettive⁴. Questo vale, come vedremo, non solo per Io, ma per Prometeo e per tutti gli altri personaggi del dramma.

La portata di questo ambizioso esperimento è stata giustamente valorizzata da diversi critici e registi: Efoui ha acquisito sempre maggior rilievo nella letteratura di settore, e tra l'altro gli è stato dedicato un grande convegno internazionale (Paris III, Sorbonne Nouvelle, 12-13 febbraio 2010) poi confluito in un numero monografico della rivista *Africultures*⁵. Qui si riserva ampio

² Il procedimento ha notoriamente origini antiche, visto che già i drammaturghi greci amavano 'giocare' con i miti – e spesso spiazzare gli spettatori – spostando il fuoco dell'attenzione da un personaggio principale a uno secondario e scegliendo di conseguenza il titolo dell'opera: non solo nelle tragedie, ma anche nelle loro parodie comiche e satiresche. Tra le operazioni analoghe d'età moderna si può citare a esempio la celebre rilettura dell'*Amleto* di Tom Stoppard: *Rosencrantz e Guildenstern sono morti*, grande successo teatrale (1964) e cinematografico (1990).

³ Si veda il saggio di Romain Piana *Io, tragédie et métamorphose* per l'analisi degli aspetti mitopoietici del dramma, in particolare rispetto alla tragedia greca e alle *Metamorfosi* di Ovidio, e per i riferimenti teorici e programmatici al 'metodo mitico' di T.S. Eliot e al 'materiale mitico' di Heiner Müller: Chalaye 2011, pp. 94-105 e online www.africultures.com (ultimo accesso 1 luglio 2015).

⁴ Si veda il saggio di Pénélope Dechaufour *La poétique du mouvement dans Io (tragédie) de Kossi Efoui*, in Chalaye 2011, pp. 88-93 e online <http://www.africultures.com/php?nav=article&no=10509> (ultimo accesso 1 luglio 2015).

⁵ Risale al febbraio 2010, in particolare, un convegno internazionale dedicato interamente al teatro di Efoui, organizzato dall'Università Paris III Sorbonne Nouvelle, con l'Ecole doctorale Arts & Médias e la Fondazione DAPPER (si veda per il programma <http://www.dapper.fr/fiche-spectacle.php?id=10>), da cui nasce il numero monografico della rivista *Africultures*: per una panoramica su Efoui si veda in particolare l'introduzione (Chalaye 2011, pp. 8-12), oltre ai saggi già citati, specifici su *Io*

spazio a *Io (tragedia)*, che d'altra parte, curiosamente, sembra tuttora sfuggire all'attenzione dei classicisti (non compare nelle rassegne sulla fortuna del *Pro-meteo*, italiane ed estere, che ho potuto consultare); il dramma inoltre, subito dopo la pubblicazione è stato allestito con successo da vari registi in Francia e in altri Paesi francofoni⁶. In Italia Efoui, ancora poco noto a pubblico e critica, è molto apprezzato tra gli 'addetti ai lavori'; *Io (tragedia)*, in particolare, è stato oggetto di due allestimenti recenti – a Roma e a Milano – entrambi diretti da Tiziana Bergamaschi (con la collaborazione, per quello milanese, di Barbara Bouley Franchitti) e documentati in video⁷.

In considerazione delle premesse sopra esposte (ma anche degli intenti enunciati e perseguiti con coerenza da Efoui, e dei risultati raggiunti, come si vedrà) ho ritenuto opportuno riservare uno studio ampio e approfondito a questa riscrittura, corredato di ampi passi in citazione: l'intento è farla conoscere come merita, e giustificare la sua piena ammissione tra i casi di spicco nella cosiddetta letteratura 'post-coloniale' di ispirazione classica (che è da decenni un settore in grande espansione e sempre più promettente della *reception*). In particolare riguardo all'Africa va ricordato che molti drammaturghi di diversa provenienza, ormai da generazioni, si cimentano in vario modo con l'antichità classica – dall'epica al dramma alla lirica – e raccolgono la sfida di adattare per-

(*tragedia*), di Romain Piana e Pénélope Dechaufour. Anche nel nostro Paese le opere di Efoui riscuotono sempre maggiore attenzione, e l'autore di recente è stato ospite di un progetto di residenza teatrale a Castiglione Olona, nell'agosto 2013, con esito finale del laboratorio in scena al Teatro Elfo Puccini di Milano, il 2 ottobre 2013 (cinque suoi testi brevi) e il 3 ottobre 2013 (la pièce *Que la terre vous soit légère*).

⁶ Per la messinscena di *Io (tragedia)* diretta da Françoise Lepoix (Théâtre Paris-Villette, marzo 2006) si veda la recensione, del 1 luglio 2006, di Sylvie Chalaye: <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=4498> (ultimo accesso 1 luglio 2015). Per quella diretta da Fabien Kabeya (Lubumbashi, Repubblica Democratica del Congo, 23 aprile 2011) cf. <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=spectacle&no=898#> (ultimo accesso 1 luglio 2015).

⁷ Tiziana Bergamaschi, regista e attrice, è stata docente di Storia del Teatro e di Storia dello Spettacolo presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico. Cura con Serena Grandicelli un Festival di letteratura e teatro *La scena sensibile* nel quale presenta diversi lavori che hanno come tema il femminile, tra cui *Se tu avessi parlato Desdemona* una rilettura delle eroine classiche. Da alcuni anni si occupa di teatro africano ed in particolare della riscrittura dei classici. A questo riguardo ha condotto un laboratorio sulle *Baccanti* di Wole Soyinka presso i Teatri Possibili e prossimamente lavorerà sul mito di Orfeo con il gruppo di attori multietnici del suo ultimo progetto, sempre con l'Accademia dei Filodrammatici, *Teatro Utile (Arte e sviluppo)*. Barbara Bouley Franchitti è regista e autrice, tra l'altro, di un documentario sulle tracce di *Appunti per un'Orestide africana* di Pasolini, intitolato *E ora la quarta parte della trilogia comincia*. Dalla collaborazione con Festa d'Africa Festival nasce la messa in scena di *Io - Tragedia* di Kossi Efoui al Teatro Palladium della Terza Università di Roma, ripresa nel 2012 al Teatro dei Filodrammatici di Milano all'interno del progetto *Incontri con la drammaturgia* per l'Accademia dei Filodrammatici di Milano. Locandina: *Io - Tragedia*, traduzione di Alessandro Jedlowski, collaborazione alla drammaturgia di Eugenio Murrall e Elena Polic Greco. *Mise en espace* a cura di Tiziana Bergamaschi con la collaborazione di Barbara Bouley Franchitti. Interpreti (in ordine alfabetico): Matilde Amato, Camillo Rossi Barattini, Eliseo Cannone, Cristina Castigliola, Sara Corso, Claudia de Candia, Maddalena Gessi, Elisabetta Molteni, Matteo Pescarzoli, Cinzia Portacci Zadykian. Lunedì 2 aprile 2012, ore 21. Teatro dei Filodrammatici. A cura dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano in collaborazione con Institut français e presentato all'interno della rassegna FACE à FACE (Parole di Francia per Scene d'Italia). Si veda anche: http://www.teatro.it/rubriche/eventi-lombardia/incontro_con_il_drammaturgo_kossi_efoui_e_il_suo_lavoro_io_tragedia_32232 (ultimo accesso 1 luglio 2015).

sonaggi e trame, trasponendoli nelle proprie lingue e culture in commistione con elementi locali⁸.

In questo panorama, a mio avviso, il drammaturgo togolese si distingue non solo per la scelta del *Prometeo*, peculiare e inedita a quanto mi consta, ma per la libertà con cui attinge al mito antico e per le modalità con cui ne crea uno radicalmente nuovo, autonomo: mescolando linguaggi e stili, piani di realtà, sogno e finzione, offrendo molteplici chiavi di lettura e di fruizione. I richiami al modello greco non sono espliciti e palesi, bensì sotterranei, profondi e pervasivi, più facilmente comprensibili al lettore che non allo spettatore. D'altra parte, se a una prima lettura il suo testo può apparire ostico, tuttavia alla prova della scena (come dimostrano i due allestimenti sopra citati) si rivela fruibile a più livelli: dal più immediato (affidato alle immagini, alle emozioni, al puro suono delle parole, alla ritmica e al canto) a quello più consapevole e attento ai modelli mitici.

Quest'ultimo aspetto – la complessa e profonda interconnessione con il mito di Prometeo, e con l'archetipo tragico – riveste per noi un'importanza primaria, nel quadro del presente volume, e sarà dunque il filo conduttore del mio contributo che è strutturato come segue: introdurrò brevemente i tratti distintivi dell'opera, a partire dai personaggi e dal prologo, richiamando di volta in volta le sue fonti d'ispirazione; in seguito, per meglio dar conto del processo creativo di Efovi, ripercorrerò sinteticamente la scansione lineare del dramma, riportando man mano alcuni passi salienti dalle due edizioni consultate, francese e italiana, nonché facendo riferimento ove occorre ai due allestimenti italiani sopra citati⁹.

2. Personaggi, prologo e struttura dell'opera

Sin dalle prime battute, come vedremo, il testo si presenta a tutti gli effetti come una riscrittura dell'originale, ma al tempo stesso – come è stato rilevato nei contributi sopra citati – è anche pienamente coerente con la poetica, la nazionalità, la storia dell'autore¹⁰. L'impronta personale è già ben visibile

⁸ Com'è noto, i drammaturghi africani hanno instaurato con i testi classici un rapporto fecondo, dinamico e spesso conflittuale: si veda ad esempio *The Gods are not to Blame* di Ola Rotimi (1968), ispirato a *Edipo Re* (cf. il saggio di Stefano Caneva e la traduzione integrale di Francesca Lamioni in Pinotti-Stella 2013, pp. 339-438) e *The Bacchae of Euripides. A Communion Rite* di Wole Soyinka (1973) su cui si rimanda a Francesca Lamioni *Le Baccanti di Wole Soyinka. Dalla drammaturgia alla cronaca della prima rappresentazione* in Beltrametti 1998, pp. 437-452. Va ricordato anche che tra fine anni Sessanta e Settanta, quando nascono i lavori citati, molti intellettuali europei scrittori, registi, esploratori e viaggiatori cercano ispirazione in Africa, e alcuni – come Pasolini – vi ambientano drammi classici (si veda il citato film di Barbara Bouley Franchitti, del 2008: *E adesso la quarta parte della trilogia comincia*, un originale diario di viaggio sulle tracce dell'*Orestide africana* di Pasolini).

⁹ Data la difficile reperibilità del testo e della documentazione video si ritiene utile riportare diffusamente i passi su cui si basa la presente indagine.

¹⁰ Si vedano i saggi citati in Chalaye 2011 e l'introduzione di Daniela Giordano alla traduzione italiana del dramma (Efovi 2007, pp. 13-16).

nella sfida rivolta implicitamente al lettore/spettatore del dramma: seguire passo passo (a partire dall'elenco dei personaggi, e poi tra gli snodi tortuosi del racconto) le tracce in controluce del mito antico, la fitta rete di rimandi incrociati, il gioco sottile di allusioni al *Prometeo*. Efoui crea un vero e proprio labirinto, ricalcando metaforicamente le orme di Io. Non ci fornisce il 'filo di Arianna', ma solo qualche indizio: con un procedimento che potremmo definire al tempo stesso 'ermetico' e 'ermeneutico' ci invita a riconoscere, indovinare, rintracciare intuitivamente – dietro ogni personaggio o fatto citato – gli echi dell'antenato mitico o dell'episodio di riferimento, risalente al mondo degli dei e degli eroi greci. Le caratteristiche stesse del testo, come si vedrà, richiedono lo sforzo di mettersi in gioco, di collaborare alla ricostruzione del puzzle: i frammenti antichi e moderni infatti si stratificano, si condensano, si amalgamano senza soluzione di continuità. A livello formale, inoltre, un'ulteriore sfida è costituita dal particolare stile di Efoui, dal suo personale linguaggio poetico e visionario: il testo risuona continuamente di echi oscuri che sembrano provenire non dall'Africa, né dall'antica Grecia, bensì da altri mondi, terre lontane e luoghi indefiniti dell'immaginario. L'intero tessuto poetico appare nel complesso non moderno, ma volutamente arcaico, involuto ed enigmatico. Tutto questo, a mio avviso, ci riporta al *Prometeo*: un testo per molti aspetti oscuro che notoriamente rappresenta per molti versi un *rebus* irrisolto e irrisolvibile per lettori, spettatori e interpreti di ogni tempo¹¹.

Con il modello antico, Efoui instaura un dialogo anticonvenzionale, dinamico e fecondo: per preservare il fascino e il mistero originario evita di illuminare i dettagli, di svelare i particolari, di fornire 'chiavi' d'accesso; è ben consapevole del peso della tradizione, ma ha intenti programmatici chiari e a suo modo 'rivoluzionari'. Ce lo dimostra già l'elenco dei personaggi posposto al titolo, dove non si trovano né Io, né Prometeo, né nomi attestati nel mito antico, né greci né africani (come ci si potrebbe aspettare), bensì quattro nomi tra loro eterogenei, incongrui, apparentemente non attinenti al *Prometeo*: Anna, L'Hoochie-Coochie-Man, Il Figlio della madre, Masta Blasta.

Ciascuno di loro nasconde una storia, che verrà svelata gradualmente nel testo. I nomi, già di per sé, sono spie indicative del metodo di riscrittura, che mescola lingue e culture diverse, luoghi e spazi eterogenei; non c'è alcun supporto di note o spiegazioni che possano far intuire, o immaginare, perché l'autore li abbia scelti. Allo stesso modo, anche i personaggi verranno introdotti in modo peculiare nel testo: prima come voci fuori scena, e solo in seguito tramite attori in carne e ossa, e con l'ausilio di manichini, marionette, bambole e maschere. Solo più avanti, nel testo, alcuni di loro si nomineranno e si 'presenteranno' a vicenda, con definizioni ricche di suggestioni, tracce e indizi che rimandano al mito greco e che il lettore o spettatore dovrà via via decodificare.

¹¹ Si veda a riguardo la corposa introduzione all'edizione curata da Condello 2012, pp. 7 ss.

Per ora l'elenco dei personaggi ci dice solo che sono quattro: dunque, in teoria, potrebbero rimandare implicitamente al numero-limite di tre attori più corifeo della tragedia classica; in seguito Efoui farà capire che ognuno di loro ricopre più ruoli, proprio come accade nel dramma greco, e infine svelerà, nel corso del testo, che ciascuno è portatore di voci singole e di voci collettive, ma solo uno in particolare è assimilabile per funzione all'antico coro. D'altra parte si può anticipare sin d'ora che l'intero dramma, in realtà, è un'opera fortemente corale, per la pluralità di voci che si intrecciano: cantate, recitate, o pronunciate in una sorta di recitativo che ricorda la tragedia. Questa peculiarità viene resa negli allestimenti recenti alternando voci soliste e altre collettive, talvolta all'unisono talvolta sovrapposte, a comporre di fatto un coro. Su tutto, in ogni caso, domina e prevale il canto: il ritmo e la forma dei versi, lo stile e il linguaggio concorrono a creare una lunga litania ritmica, salmodiante, pervasa di forte sacralità; una sorta di opera oratorio, in versi, con una musica interiore fatta di formule, ripetizioni, variazioni, densa di nomi propri (spesso misteriosi, evocativi di puro suono più che portatori di significato), costellata di nomi e attributi di divinità («Scrittura automatica di Dio»), intrisa di proverbi e massime filosofico-esistenziali al tempo stesso antiche e nuove («Nessuno è libero all'infuori di Zeus»).

Simili scelte di drammaturgia, e conseguentemente di regia, si possono leggere a ritroso come tracce o spie di un legame profondo tra *Io (tragedia)* e la pratica teatrale antica; e a confermarlo è anche un uso fortemente simbolico e mitopoietico dello spazio, e del tempo, evidente sin dalla prima scena (corrispondente all'antico prologo). Qui si introducono i personaggi e si stabilisce l'ambientazione – non in Scizia, ma in un indeterminato luogo dell'Africa – tramite alcune singolari, evocative ed efficaci didascalie. Queste ultime, come la prima citata in apertura, sono parte integrante e fondamentale del testo; il loro potenziale letterario e poetico naturalmente si apprezza di più a livello di lettura, ma anche a livello pratico forniscono indicazioni essenziali per la messinscena e si prestano a essere ulteriormente espanse e valorizzate dalla regia (come dimostrano gli allestimenti sopra citati).

Le didascalie conferiscono al testo un'asciutta essenzialità, una tonalità onirica e sognante: creano un'atmosfera sospesa nel tempo – un'eternità immobile e indefinita – e costruiscono letteralmente uno spazio magico, dove tutto è possibile. La radicale trasformazione cui Efoui sottopone il mito coinvolge in primo luogo le coordinate spazio-temporali, che si presentano sin dall'inizio fluide e mutevoli a seconda delle esigenze. Non a caso la scena, nelle didascalie e nelle battute dei personaggi, è presentata con una variegata pluralità di segni, anche contraddittori tra loro, e cambia continuamente nome (ritorna più volte nel testo la formula: «I luoghi della scena si chiamano...», seguita da nomi ogni volta diversi, reali o inventati). Con questa tecnica, Efoui rende omaggio ai drammaturghi antichi – tragici e comici – che creano e costruiscono man mano, con le parole, non solo il luogo e il tempo dell'azione, ma veri e propri mondi reali o immaginari.

Ne è un ottimo esempio la lunga didascalia iniziale, fortemente metateatrale: siamo in un teatro, su una scena che rappresenta un mercato. Ci sono tre distinti ‘spazi’ che verranno man mano usati, e assumeranno valore e senso, in momenti diversi del dramma. In scena c’è una donna – Anna – intenta a vestire manichini improvvisati e sommari, e a ornarli di stoffe e gioielli. Un uomo – il figlio della madre – dispone quaderni su un leggìo. Da fuori scena, recita la didascalia, si sente un rumore di catene su cui ‘si appoggia’ (in francese «prend appui») una voce tonante, sovrumana e innaturale. È Masta Blasta che pronuncia queste parole (in maiuscolo nel testo)¹²:

IO
 POUR FUIR TA FUIITE FOLLE
 IO
 TON PIED S’ARRACHANT DU SOL
 POUR UN BOND QUI SAIT RETOMBER JUSTE
 DU PAYS D’EUROPE JUSQU’EN PAYS DU NIL
 JUSQU’EN PAYS D’ETHIOPIE
 IO, TON PIED A-T-IL ASSEZ D’ELAN
 POUR FUIR TA FUIITE FOLLE
 MOI
 MA MERE THEMIS
 OU GAÏA LA TERRE
 M’A TOUT APPRIS DANS LA VOYANCE
 COMMENT FINIRAIT L’AVENIR¹³
 IO¹⁴.

Questa prima solenne invocazione rivolta a Io permette di identificare la voce fuori scena con Prometeo, per la menzione di Themis e Gaia e il tema centrale della profezia (anche se il nome del Titano comparirà solo più avanti: si veda oltre, cf. Efoui 2006, p. 20). Il modello è chiaramente la scena del *Prometeo* dove Io (dialogando con il coro e con Prometeo) dapprima canta una mono-

¹² Efoui 2006, p. 8 Questa prima battuta è interamente scritta in lettere maiuscole, come altre che seguono: questa scelta stilistica non è motivata nel testo, ma l’autore (intervista del 23 agosto 2013) dichiara di voler così dare rilievo alle voci più autorevoli del passato e della memoria, agli dei, ai morti, allo stesso Eschilo.

¹³ Romain Piana, nel saggio citato sopra (Chalaye 2011, p. 104) osserva che «la fin de l’avenir» è una formula ricorrente in Efoui, e ritiene l’ossimoro indicativo di un «movimento temporale rovesciato» (dalla profezia al racconto), che secondo la sua tesi contraddistingue *Io (tragedia)*.

¹⁴ Mi limito a riportare questa prima battuta in francese, a titolo di esempio, per dare un’idea della sonorità originale che si perde, inevitabilmente, nella traduzione italiana peraltro non sempre adeguata né fedele al francese. Anche per questo, qui e in seguito, preferisco usare la mia personale traduzione: «IO || PER FUGGIRE LA TUA FUGA FOLLE || IO || IL TUO PIEDE STRAPPANDOSI DAL SUOLO || PER UN BALZO CHE SA RICADERE PRECISO || DALLA TERRA D’EUROPA FINO ALLA TERRA DEL NILO || FINO IN TERRA D’ETIOPIA || IO || IL TUO PIEDE HA SLANCIO SUFFICIENTE || PER FUGGIRE LA TUA FUGA FOLLE || A ME || MIA MADRE TÈMI || O GAIA LA TERRA || TUTTO HA INSEGNATO NELLA VEGGENZA || COME FINIRÀ L’AVVENIRE || IO».

dia articolata in strofe (vv. 566-88) e antistrofe (vv. 593-608), ed esegue un canto finale (vv. 877-86). In particolare vengono qui ripresi, anche se molto liberamente, i versi 807 ss.¹⁵

La prima peculiarità evidente è la ripetizione del nome di Io, che apre significativamente l'intero testo: va sottolineato che in francese «Iò» suona, non a caso, come l'antica lamentazione tragica greca (e difatti viene preferito anche negli allestimenti italiani, visto anche che il nome italiano può dar luogo a equivoci, in questo contesto, con il pronome personale). Il valore fonico originale è molto importante, qui come in seguito: il dramma, infatti, esercita un grande fascino alla lettura e alla prova della scena (come dimostrano gli allestimenti sopra citati) proprio per le sue caratteristiche formali e musicali già evidenti in queste prime battute. Se l'intero testo è paragonabile a una partitura musicale, come si è detto, qui a inizio pentagramma viene indicata la 'chiave': ossia la tonalità in cui si suggerisce di leggerlo o rappresentarlo.

Sin dai primi versi risaltano le caratteristiche singolari e distintive del testo che colpiscono il lettore/spettatore, e mettono a dura prova registi e interpreti. Prima di tutto per il lessico, come vedremo, che è aulico, visionario e messianico: anche questo è un omaggio al *Prometeo*. La scelta di termini rari e enigmatici, gli accostamenti spesso ossimorici ci riportano alla mente la tragedia greca, in particolare Eschilo, ma anche Pindaro. Efoui conia liberamente termini e sintagmi, mescola espressioni familiari con parole straniere, alterna sonorità dolci con altre aspre, tra loro dissonanti. Didascalie e battute si uniscono saldamente a formare un'impalcatura aerea, quasi 'volante' come la folle fuga di Io, come il suo piede che si stacca dal suolo. Ma al di là dell'apparenza, se si guardano i dettagli, l'ossatura del testo è massiccia, solida e incrollabile: l'arte poetica di Efoui si richiama all'antica tragedia anche nella capacità di evocare immagini potenti. Sceglie con cura parole dure, massicce come pietre; le unisce senza punteggiatura, concatenate quasi a cozzare tra loro, a formare versi brevi, spezzati, coordinati per asindeto. Come muri a secco, senza calce.

Tutto questo emerge con chiarezza disarmante, aspra, a tratti brutale; specialmente nell'originale francese, o meglio in quella lingua che il drammaturgo togolese ha ereditato dalla propria terra d'origine: 'quel' francese che è per l'Africa la lingua dei colonizzatori e non dei nativi viene ad assumere per Efoui un valore pregnante e simbolico alla luce della storia del suo Paese, del suo popolo, dell'autore stesso. Proprio per questo Efoui la fa 'sua' e la usa con rara consapevolezza¹⁶.

¹⁵ Più avanti Efoui riprenderà questa stessa invocazione aggiungendo in coda altri nomi tratti dalla contemporaneità, e in particolare aggiungerà il teatro tra i doni di Prometeo all'umanità. Anche la prima battuta di Masta Blasta verrà ripetuta in seguito con variazioni geografiche, e con aggiunte di Efoui (cf. ad esempio Efoui 2006, p. 20: «Ma Mère Thémis || ou Gaïa la terre || ou la grande royale». Per quest'ultimo termine, la «grande royale», o »Grande Sovrana», si veda sotto).

¹⁶ Si veda a riguardo l'intervista di Efoui citata sopra alla nota 1 e l'intervista dello stesso con Alessandro Jedlowski (Efoui 2007, tr. it., p. 9): il francese per lui «è la lingua del colonizzatore, è vero,

A livello di contenuto, invece, si può notare da queste prime battute la peculiare tecnica di Efovi nel decostruire e ricostruire il racconto originario: qui come in seguito, il drammaturgo recupera versi o frammenti di versi del *Prometeo* (e poi, come si vedrà, di Ovidio) e li espande; così, a livello più generale e complesso, lavora sull'intero testo. Il mito greco di Io nei suoi snodi principali (dall'amore di Zeus, subito e non scelto, alla fuga, alla maternità) e quello appena accennato di Anna Perenna, alla fine (Efovi 2006, p. 74: si veda oltre), costituiscono rispettivamente il punto di partenza e di arrivo per costruire un racconto tortuoso, complesso, dallo stile immaginifico, potente, profetico, lirico e fortemente simbolico: molti versi, anche se non direttamente ispirati al *Prometeo*, ricordano antichi passi tragici e lirici di particolare densità e oscurità, ai limiti dell'indecifrabile.

Come si è detto sopra, in apertura, queste caratteristiche sono essenziali nella sfida che Efovi lancia al lettore /spettatore: sono 'esche' per incuriosire, attirare l'attenzione sugli eventi in corso, preannunciarne altri, mescolando allusioni oscure a nomi, fatti e personaggi del mito antico, della tradizione africana, della storia recente, della cultura contemporanea. Il pubblico è invitato a raccogliere indizi, come un investigatore, o a seguire queste tracce come un cacciatore: è continuamente messo alla prova, sollecitato – quasi costretto, suo malgrado – a farsi delle domande che solo in parte troveranno risposta. Non può assistere passivamente, né stare fermo: è costretto a seguire il testo e a mettersi, metaforicamente, in movimento.

3. Un incontro tra anime in fuga

Non solo Io, dunque, è condannata a un lungo peregrinare, ma tutti i personaggi appaiono in movimento, grazie al ritmo che i versi scandiscono senza tregua: sono loro a condurre per mano, accompagnare il lettore/spettatore in questo viaggio. Essenziale, in questo senso, è la sintassi di apparente semplicità, che però nasconde sorprese imprevedibili: spezzata, senza punteggiatura, spesso resa impervia da versi irregolari, più spesso brevi che lunghi, inframmezzati da continue pause, a comporre un ritmo sincopato, irregolare, cantabile, altalenante, in sintonia perfetta con il tipo di narrazione che procede per salti, per contrasti e sprazzi, per accelerazioni e sospensioni. Anche questo, per molti aspetti, ci pare un termine di confronto importante con il modello di riferimento, la tragedia greca, e con il *Prometeo* in particolare.

Quest'ultimo dramma infatti è notoriamente caratterizzato dalla stasi forzata e persistente del protagonista, che fa da perno scenico attorno a cui ruotano gli altri personaggi: in particolare l'episodio di Io sfrutta dramma-

ma è anche la lingua di Voltaire, di Hugo... Rifiuto quindi che questa lingua sia vista come l'esclusiva proprietà dei coloni; è stata la lingua anche di coloro che ad essi si sono ribellati».

turgicamente il contrasto tra l'immobile Titano e l'estrema dinamicità della ragazza, pungolata da un assillo incalzante. Qui invece il perno simbolico del dramma è il personaggio di Io, che non ha una presenza fisica concreta – se non come marionetta, copia identica di Anna – eppure è continuamente presente, come uno spettro che aleggia e incombe sugli attori: tutte le loro voci, in scena e fuori scena, si inseguono, si uniscono e si alternano, come in una danza, nell'evocarla e nel dipingerla. In particolare il racconto delle peregrinazioni di Io non è inizialmente narrato in prima persona dalla voce femminile, ossia Anna, bensì dal figlio della madre (che come possiamo già intuire, e verrà confermato in seguito, è il frutto dell'unione violenta tra la ragazza e il suo stupratore), ed è fortemente drammatico, empatico e partecipato¹⁷. Dopo la battuta sopra riportata, la prima di Masta Blasta, una didascalia descrive minuziosamente l'aspetto di Anna e di Io-marionetta; poi il Figlio della madre inizia il racconto vero e proprio, che rielabora molto liberamente il mito antico:

Il Figlio della madre

«Quella là quella là, quella là, quella là»

I mormorii della Diceria

sappiamo cos'è

la convulsione di voci severe

un campanello per lebbrosi così pigola

quando pigola la Diceria –

Quella là

Quella là, sventura della razza, creatura –

Dicono che abbia avuto uno slancio, la Fiera

Si sa come, di questi tempi, l'eleganza

attiri l'oltraggio

A quel tempo, il potente di un giorno si definiva l'Eterno, l'Eroe di un giorno si definiva l'Unico

E il suo pseudonimo era Dio

E sotto questo Pseudonimo

Zeus l'Olimpio, questo il suo vero nome, firmava Oracoli, un genere letterario che alcuni chiamano

profezia

Scrittura automatica di Dio

E in queste Scritture, sta scritto: l'onore dell'Eroe

è d'oltraggiare la Fiera

Quella là

Io

Quella che soprannominavano la ribelle a Dio

¹⁷ Si veda, per un espediente narrativo analogo, il film *Luna Papa* (1999) di Bakhtyar Khudojnazarov: la storia della protagonista, ragazza-madre diciassettenne sedotta e abbandonata, è raccontata dalla voce narrante del nascituro.

Quella là/quella là/quella là
È la fanciulla che Zeus oltraggerà

Anna e la marionetta

L'onore dell'Eroe è d'oltraggiare la Fiera

Quella là

Io

che Zeus oltraggiò prima

I luoghi della scena hanno per nome la Casa del padre

Prima la fece trascinare fuori dalla casa del padre

I luoghi della scena hanno per nome Fuori

Dove, sta scritto, lo stupro ebbe luogo

In seguito, sta scritto

Zeus d'Olimpo cantò malefici sul suo capo prima di condannarla alla grande tribolazione dell'erranza

Fuori dalla casa del padre

Fuori dalla sua terra

Esiliata

di paese in paese da allora

I luoghi della scena hanno per nome la Faccia della terra

[...]

Anna (voce e marionetta)

DOOVE/DOOOVE/DOVEEEE/DOVE

Il figlio della madre

I suoi passi fuggendo così

Di strada in strada

Volteggiando il suo piede così

Dolcemente dolcemente

I suoi passi sfuggendosi l'un l'altro

I suoi passi sfuggivano essi stessi il cammino

Anna (voce e marionetta)

DOVEDOVE/DOOOOVE/DOVE/DOVE/DOVE

Il figlio della madre

Le asperità della terra ed i freddi venti le insegnarono a volare forse qualche volta

Vagando così dolcemente dolcemente

Anna (soffio e marionetta)

COSÌ

COSÌ

Il figlio della madre

La Grande Esule

I suoi passi allungati

Come a destreggiarsi nella folla proteggendosi il fianco

La sua voce

dice

Anna (soffio e marionetta)

COSÌ

COSÌ

[...]

Anna (voce e marionetta)

DOVE

DOVE

SULLA

TERRA¹⁸.

Il dialogo lirico si sviluppa in crescendo, e raggiunge l'apice della tensione quando Anna e la marionetta cominciano a dialogare (con battute sempre in maiuscolo) con il Figlio della madre:

Anna (voce e marionetta)

UN ORACOLO ARRIVÒ

PARLAVA CHIARO

DICEVA A MIO PADRE

CACCIALA

Il figlio della madre

«Tieni allora la tua razione, creatura

Mangia la razione

È la nostra pietà che si baratta»

Anna (voce e marionetta)

CACCIALA

Il figlio del padre

Lei racconta, il padre trema

Anna (voce e marionetta)

CACCIALA

Il figlio della madre

Consegna la ragazza, se no cadrà la Folgore sul tuo orgoglio

Anna (voce e marionetta)

E CHE SE AVESSE RIFIUTATO

AVREBBE ATTIRATO LA FOLGORE DI ZEUS

Il figlio della madre

L'ira di Dio sulla tua razza

¹⁸ Efoui 2006, pp. 9-13.

Anna

CHE AVREBBE ANNIENTATO LA SUA RAZZA
CACCIALA

Il figlio della madre

Lei dice

«Padre, tu pensi alla vergogna dei figli
al nobile sangue del lignaggio – la Casa del padre
Tu pensi un mondo di fratelli»
Rintocco sul tetto, i fratelli aprono la porta

Anna

D'IMPROVVISO

Il figlio della madre

E d'improvviso il suk/la perquisizione/la palpazione
la battuta/il bastone
Dio sul tuo orgoglio, creatura
Gong nel ventre gong

Anna

FUORI DALLA CASA DEL PADRE
FUORI DAL PAESE
BESTIA CONSACRATA AGLI DEI
FINO AI CONFINI DEL MONDO

Il figlio della madre

Bestia consacrata alle folle
«Tieni
la razione, creatura
mangia la razione...
che racconti/che racconti»

Anna

LA MALATTIA
A SUO MODO
INVIATA
DAL DIO NON VISIBILE
CHE METTE LA CARNE A NUDO
MI COLPISCE E MI SPESNE
MI COLPISCE E MI SPESNE
MI COLPISCE E MI SPESNE
MI COLPISCE E MI SPESNE
BASTA COSÌ RAGAZZA
AVETE SENTITO¹⁹.

¹⁹ Efoi 2006, pp. 13-16.

A fine scena Anna esce, o meglio scompare – così precisa la didascalia – nell'ombra di quel fondale dove in principio si accendevano i fuochi dei lampioni (si veda la didascalia sopra riportata, in apertura). La marionetta di Io resta lì, e passa nelle mani del Figlio della madre all'inizio della scena II, come avverte la prima didascalia: qui si descrive anche l'ingresso spettacolare di Masta Blasta (trasfigurazione o ipostasi di Prometeo), trasportato da un mezzo di locomozione meccanico (in francese: «un engin de locomotion – chariot, charrette ou brouette») e spinto dall'Hoochie Coochie Man (identificabile con l'Efesto del dramma antico). Il veicolo viene ulteriormente descritto, nella didascalia seguente come un'accozzaglia di materiali variabile secondo le necessità del cammino «e della geografia imposta ai fuggitivi». La didascalia prosegue ricordando per associazione fotografie che ormai fanno parte dell'immaginario comune dell'Africa («On se souvient de certaines photographies...»): folle di esuli erranti, donne e bambini soprattutto, che marciano incolonnati ai bordi delle strade o nei deserti e trasportano, su mezzi improvvisati, chi non è in grado di camminare²⁰.

La didascalia chiarisce bene quale sia il contesto in cui Efoui ambienta questa scena, e l'intero dramma: la figura archetipica di Io, esule scacciata dalla sua casa, seppure in forma di marionetta è in grado di trasmettere la sua 'folle fuga', il suo eterno movimento, agli altri personaggi; tutte le voci si accordano al ritmo cadenzato del testo, alla solenne salmodia in versi o litania di preghiera che si va profilando nei versi che seguono. A cantarla non è solo Anna, ma idealmente un coro di donne, al tempo stesso greche e africane: come l'antica Io percorrono il mondo in fuga, spinte dalla fame, dalla guerra, dalla violenza che hanno subito e continuano a subire. Ai loro accidentati percorsi, equivalente moderno delle peregrinazioni di Io, rimanda implicitamente Efoui coi tortuosi meandri del racconto, con frammenti di storie lacerate, con il suo ritmo lento, eppure incalzante e inesorabile:

Il figlio della madre

Ed il caso, che sa sostituirsi per difetto al destino
ha spinto il vagabondaggio di

Io

fin sui luoghi della scena

Coriacee Geologie

I luoghi della scena hanno per nome l'estremità del mondo

Eccoci dunque all'estremità del mondo

In un angolo d'invivibile clima

chiamato le Tenebre del Fuori

²⁰ Efoui 2006, pp. 18-19. Sulla base di questo passo Tiziana Bergamaschi, regista degli allestimenti sopra ricordati (nota 7), non solo ha fatto ricorso alla proiezione di fotografie in scena, ma si è ispirata per la messinscena a un celebre libro fotografico, *Africa* di Sebastiao Salgado (Salgado-Couto-Wanick Salgado 2007): qui le foto di colonne in marcia si alternano a quelle dei rifugi pieni di donne e bambini; in uno di questi Efoui colloca – alla fine del dramma – la nascita del Figlio della madre.

dove sta scritto che
 Una sera
 Camminando verso l'orizzonte
 Io
 la sua figura
 incontrò la figura d'un vecchio su un
 patibolo di roccia
 Un corpo che emerge per la cima di braccia sigillate
 Cima di caviglie agganciate
 carne insanguinata, costole arpionate
 che si congiungono ai grandi denti di uno stelo d'acciaio
 Qualche vertebra caduta
 ai piedi della roccia
 simulacro di reliquia di sacrificio animale
 a un dio di sfortuna
 Un uccello passa sul dorso
 [...]

Anna

QUALE QUESTO PAESE
 QUALE QUESTO POPOLO
 DOVE SULLA TERRA HO FALLITO
 CHI SEI TU
 CHI SEI TU
 ESPOSTO ALLE INTEMPERIE
 CHI DEVO DIRE DI VEDERE

Masta Blasta

PER FUGGIRE LA TUA FUGA FOLLE
 IL TUO PIEDE STRAPPANDOSI DAL SUOLO
 PER UN BALZO CHE SA RICADERE PRECISO
 IO
 IL TUO PIEDE HA SLANCIO SUFFICIENTE
 DALLE ASPREZZE DEL CAUCASO
 STRAPPANDOSI
 DAL SUOLO DELLA VECCHIA EUROPA
 DAL SUOLO DELLA PANFILIA
 TORRENTI INARIDITI
 CARBONI DI SLESIA
 BATUFFOLI DI NEBBIE
 UMIDA TERRA CANNIBALE E PONTI MORTI
 UDITE IL LAMENTO
 IO

Anna (voce/canto)

SEI TU
 PORTATORE DI ROCCE
 CHE PRONUNCI IL MIO NOME

CHE CONOSCI IL NOME CHE IO PORTO
 COME VOLTO DELLA MIA PENA
 TU CHE NELLA TUA PENA
 PRONUNCI LA MIA PENA E IL MIO NOME
 CHI SEI TU
 FUORI DALLA CASA DI QUALE MADRE
 FALSIFICHI LE TENEBRE

Masta Blasta

A ME MIA MADRE TÈMI O GAIA
 LA TERRA,
 O LA GRANDE SOVRANA
 TUTTO HA INSEGNATO
 NELLA VEGGENZA
 COME FINIRÀ L'AVVENIRE

Anna (voce/canto)

PROMETEO

Masta Blasta

IO SONO PROMETEO
 IL TITANO

L'Hoochie-koochie-man

Da eliminare, ha detto Zeus
 Ieri l'alleato di Zeus
 Oggi il suo ostacolo
 Da eliminare
 Zeus ha detto
 «Efesto
 consegna il corpo di Prometeo
 alle Tenebre di fuori»
 Che il suo corpo sia inciso nella roccia
 Arpionalo/Puntalo/Fermalo/Inchiodalo
Al ritmo del passo
 Inchiodalo/Puntalo
 Inchiodalo/Puntalo/Inchiodalo/Puntalo
 Inchiodalo/Puntalo/Inchiodalo/Inchiodalo Inchiodalo/Inchiodalo
 E io all'opera
 Zeus ha detto – All'opera di tortura, Efesto
 E io all'opera
 E io alla macchina di violenza e di fatica
 E chiodi, catene, cavi, punteruoli
 Mio fratello nelle Tenebre di fuori
 Nessuno è libero all'infuori di Zeus
 ha detto Zeus
 Scrittura automatica dell'Onnipotente
(si accascia su Masta Blasta)

Masta Blasta

IO SONO PROMETEO IL TITANO
IL TORTURATO DI ZEUS
E IL VEGGENTE

Il figlio della madre

E di seguito sta scritto, fianco a fianco per giorni interi, fianco a fianco il dio bardato e la ragazza dal vivo dolore, notti, stagioni, soli e lune, un tempo incalcolabile

Un tempo. Visioni di Prometeo

Masta Blasta

AVANZA VERSO LEVANTE
ED ARRIVERAI
IO
ARRIVERAI AL LONTANO PAESE
DOVE FIAMMEGGIANO LE ACQUE DEL SOLE
DOVE SCORRONO IL NILO E IL NIGER E IL CONGO
DOVE SOGNANO LE IMMENSITÀ DEL TANGANICA
DOVE LE GENTI SONO NERE
AVANZA
VERSO IL LEVANTE
ARRIVA FINO AI CAMPI DELLE GORGONI
E VAI OLTRE
NON VISITARE LE GORGONI
SORELLE ALATE DALLA CRINIERA DI SERPENTE
SONO TRE
CON UN SOLO DENTE
PER MASTICARE IN TRE QUEL CHE SI CHIAMA MANGIARE
CON UN SOLO OCCHIO PER SPIARE IN TRE QUEL CHE SI CHIAMA
VEDERE
IL SOLE NON VA A VISITARLE
LA LUNA NON VA A VISITARLE
NON VISITARLE
E TU ARRIVERAI
ATTENZIONE
GUARDA QUALI SENTINELLE SONO APPOSTATE LAGGIU'
I CANI DI ZEUS ATTENZIONE
I GRIFONI DAL BECCO AGUZZO/I CANI DA GUARDIA CHE NON AB-
BAIANO
ATTENZIONE A LORO
NON VISITARLI
E TU ARRIVERAI AL LONTANO PAESE
DEL FIUME
DOVE LE GENTI SULLE SPONDE
HANNO IL COLORE DI UN NERO ESTREMO
CHE SI CHIAMA BLU

O ETIOPICO
 FINO ALLA VETTA DEI MONTI BIBLO
 DOVE IL NILO HA ACQUE IMMENSE E SANTE
 AVANZA
 VERSO LE ACQUE SALUTARI
 VERSO IL LEVANTE SI TROVANO LE ACQUE DEL SOLE
 E COME FINIRÀ L'AVVENIRE

Il figlio della madre

«Ella si sedette in silenzio al fianco del vecchio e restò così
 Pensò in quel momento che non sarebbero rimasti solo i morti ad abitare la sua
 memoria ma i figli della vita o della luce»

Anche Prometeo esce, o come recita la didascalia a fine scena sparisce nell'ombra del fondale dove si accendono le piccole luci citate in apertura. La mario-
 netta di Io rimane là.

Il figlio della madre

E che forse i figli non saranno più dei morti costretti a seppellire la memoria delle
 proprie madri²¹

In questa lunga scena II, come già all'inizio dell'opera, Masta Blasta apostrofa
 Io con il suo nome, più volte: è evidente che non solo la riconosce – susci-
 tando la sorpresa della donna – ma appellandosi a lei istituisce tra loro una
 relazione di solidarietà. Su questa base Efoui reinterpreta la scena-chiave del
Prometeo: è l'incontro di due anime gemelle che si riconoscono in qualche
 modo come fratello e sorella, uniti dalla sventura, e come vedremo condivi-
 dono la stessa sorte dell'autore. E tuttavia tra tutti loro è Io, già di per sé in
 quanto donna, a soffrire più di qualsiasi uomo, e questo giustifica l'attenzione
 che Efoui le dedica, come sottolinea nell'intervista citata: le società patriarcali
 e fortemente maschioentriche come quella greca e quella africana pongono
 le donne all'infimo gradino della scala sociale. Sono loro le vittime per eccel-
 lenza, le più esposte e deboli, oppresse non solo dalle condizioni materiali,
 ma dal potere assoluto che padri, fratelli, mariti detengono su di loro. E sono,
 soprattutto, oggetto inerme e impotente del desiderio sessuale e della violenza
 maschile. Nella versione di Efoui Io è l'ultimo anello di una catena di violen-
 ze: prima vittima innocente di Zeus, che la disonora, poi di un intero sistema
 sociale incarnato da suo padre e dalla sua famiglia che la disprezza e la ripudia
 proprio per la violenza di cui porta in grembo il frutto²².

²¹Ho fin qui riportato, quasi per intero, la scena II del dramma: Efoui 2006, pp. 17-24.

²²Un analogo spostamento di 'fuoco', dal maschile al femminile, è riscontrabile a nostro avviso
 nel dramma *Incendies* dell'autore libanese Wajdi Mouawad, pubblicato anch'esso in Francia nel 2003
 e ispirato liberamente a un'altra tragedia greca, *Edipo Re*. Anche qui è significativamente una donna,
 vittima di stupro e incinta del suo aguzzino, a diventare protagonista di una dolorosa vicenda di in-

Eppure la sua storia ha un punto di svolta decisivo: l'incontro con Prometeo e la sua profezia. Nel dramma antico, come si è detto, alla donna in fuga viene preannunciato che finalmente le sue peregrinazioni avranno fine e partorirà – sola – in terra straniera. In particolare i vv. 807-815 e i vv. 846-852 hanno portato Efooui a rileggere il *Prometeo* 'in chiave africana', focalizzando l'attenzione su Io. La fanciulla errante nel testo antico approda in Africa: «Arriverai a una terra remota, a un popolo nero che dimora alle sorgenti del sole, dov'è il fiume Etiope» (vv. 807 ss.).

Quest'ultimo dettaglio è particolarmente prezioso per Efooui: il *Prometeo* spicca nel *corpus* classico conservato per la raffigurazione esplicita di una zona dell'Africa come rifugio, fine delle peregrinazioni per una donna, ma anche luogo di fondazione di una colonia (si veda per analogia il mito di Europa, che Cadmo segue fino alla terra dove sorgerà Tebe, o per contrasto il coro delle *Supplici* eschilee, che dall'Africa arriva ad Argo in una sorta di percorso a ritroso rispetto a quello di Io).

Così, rivisitando e ricreando a suo modo la figura di Io e i suoi rapporti con gli altri personaggi – primo fra tutti Prometeo – l'autore farà intuire man mano, nel corso del dramma, il pungolo, l'assillo che lo spinge a scrivere: Io rappresenta non solo le donne africane ma l'Africa intera, continente lacerato, diviso, stuprato e sfruttato nel corso dei secoli che cerca ancora oggi una nuova via di riscatto attraverso i suoi figli. Questa è la tesi di fondo sottesa al dramma, e confermata dallo stesso autore nell'intervista sopra citata²³.

Per questo, prima di proseguire nell'analisi, è necessario ripercorrere brevemente le vicende personali di Efooui, per poter meglio ricostruire il processo creativo che si sviluppa per gradi nel testo.

4. L'esilio, il potere, la violenza

Cosa spinge Efooui nel suo peculiare percorso a ritroso nel mito? Un'ispirazione forte, autentica, fondata sulla tradizione antica, ma anche sulla propria esperienza di vita. Nella visione poetica dell'autore, in sintesi, Io diviene perno e raccordo tra la tradizione greca e la cultura africana, svelando nel corso del testo segreti punti di contatto e intime corrispondenze sia con la storia personale del drammaturgo, da vent'anni in esilio dal suo Paese e ormai apolide, sia con la storia collettiva di un continente, l'Africa, attraversato da migliaia di profughi, soprattutto donne. Non è un esilio solamente fisico, ma anche

cesto ambientata in una sanguinosa guerra civile: si vedano il sito <http://www.wajdimouawad.fr/>, la recensione di Treu-Giovanelli 2012, *Fuoco Greco, incendi contemporanei*, <http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=90> e l'attenta analisi di A. Rodighiero, *La promessa del sangue. Motivi edipici in Incendies di Wajdi Mouawad*, in Citti-Iannucci 2012, pp. 359-383.

²³ Si veda l'intervista del 23 agosto 2013, citata sopra alla nota 1.

mentale: Io è letteralmente fuori di sé, ha perso la sua famiglia, la sua casa e il suo stesso nome, come sottolinea lo stesso Efovi nell'intervista sopra citata.

L'esilio, il viaggio, il ritorno, il pellegrinaggio sono temi comuni a molti autori africani, spesso declinati in chiave autobiografica. Alcuni di loro sono esuli dall'Africa, costretti a emigrare sin dalla nascita o dall'infanzia, per motivi politici, di guerra o di regime. Nel caso di Efovi, nato nel 1962 ad Anfoin (Togo), l'esilio avviene in età adulta, ed è una scelta consapevole eppure sofferta, obbligata, irreversibile. Per la sua opposizione al regime di Eyadéma, e la sua partecipazione ai movimenti politici con un'azione 'poetica dimostrativa', negli anni Novanta lascia il suo Paese per rifugiarsi in Francia. Qui entra rapidamente in contatto con altri autori esuli dal suo stesso continente – la cosiddetta 'quarta generazione' di scrittori africani – e viene ben presto riconosciuto come esponente di rilievo della letteratura africana francofona²⁴.

Riguardo al suo esilio, e al rapporto con il Paese natale, Efovi racconta: «Scrivo il mio disorientamento in un territorio che mi è familiare: questo è ciò che mi interessa. L'autobiografia è spesso anche ciò che non si è vissuto, ma che si ha paura di vivere... La dimensione dell'esilio faceva già parte della mia esistenza anche quando vivevo nel mio paese d'origine, nella mia casa. È stata la mia salvezza... Il mio regno è un teatro; un regno nel quale le memorie dei miei molteplici antenati possono incontrarsi». Proprio l'esperienza dei regimi totalitari rende il teatro, ai suoi occhi, una forma di espressione ideale: sia per la capacità di toccare un pubblico spesso analfabeta, o in difficoltà di fronte ad un testo scritto, sia per la sua propensione alla clandestinità²⁵.

Ed è da un'esperienza teatrale, rimasta per anni sopita nella memoria, che trae spunto *Io (tragedia)*, come ricorda lo stesso Efovi nell'intervista che mi ha rilasciato (vd. nota 1): nel 1991 era in Congo per seguire la messinscena di un suo lavoro teatrale, *Rédemption*, per la regia di Grégoire Ingold. Trovandosi in teatro, per caso, ebbe modo di assistere alle prove di un secondo spettacolo che lo stesso regista stava allestendo in contemporanea: il *Prometeo*, appunto. Veder recitare una tragedia greca gli ispirò l'idea di un'opera metateatrale, dove un'immaginaria e anonima compagnia recita il *Prometeo* in uno scenario di guerra, in una situazione precaria dove la stessa vita degli attori, come

²⁴ Efovi del resto era già noto alla critica, soprattutto francese, per aver vinto nel 1989 il Gran Premio Tchicaya U Tam'Si del Concorso Teatrale Interafricano nel 1989, con la sua *pièce* teatrale *Le Carrefour* (rappresentata nello stesso anno a Lomè e a Parigi e pubblicata in Francia l'anno seguente). Dopo il suo primo romanzo, *La Polka* (1998), Efovi alterna la stesura di testi teatrali, racconti e romanzi (in particolare *La fabrique des cérémonies* ottiene il Grand prix Littéraire de l'Afrique Noire nel 2002); riceve il Prix Kourouma e il Prix des Cinq Continents de la Francophonie per il romanzo *Solo d'un revenant* (2008) e *L'ombre des choses à venir* lo consacra come una delle voci più importanti della letteratura africana contemporanea. Efovi non è mai più tornato in Togo per il permanere delle condizioni politiche che l'hanno spinto a lasciare il Paese: proprio nel 2005, anno di nascita di *Io (tragedia)*, muore il dittatore Eyadéma e diventa Presidente suo figlio Faure Gnassingbé. La successione è formalmente sancita da elezioni, ma di fatto è imposta con l'appoggio dell'esercito, e per questo criticata dall'Unione Africana.

²⁵ Si veda l'intervista a Efovi premissa all'edizione italiana del testo (Efovi 2007 tr. it., pp. 5-9).

quella degli spettatori, è costantemente a rischio. Ogni interprete è depositario della memoria di un personaggio: quando un membro della compagnia muore o scompare, a causa del conflitto, viene a mancare anche in scena. Gli subentrano però gli altri attori, che si fanno carico anche del suo personaggio in aggiunta al proprio. Così non solo ciascuno recita più di una parte, ma tutti insieme raccontano la storia di tutti coloro che hanno interpretato, nel tempo, i personaggi ‘mancanti’. Perché la loro storia non muoia, ma si perpetui per sempre. Così la compagnia nel suo insieme, composta di vivi e di morti (Efoui la chiamerà, nel dramma, «La grande Sovrana»), diviene simbolo della storia eterna, ciclica, infinita di una massa sterminata di oppressi, esuli, rifugiati: vittime di ogni tempo, senza patria, senza terra, senza nome. Tutto questo lascia traccia, in una sintesi poetica molto efficace, all’inizio della scena III:

Masta Blasta

L’antica autentica

Compagnia della Grande Sovrana

che si è trasportata di piazza in piazza

di classe in classe

di quartiere in quartiere

Ha trasportato anche i luoghi della scena

di mercato in mercato

per recitare più di una volta

l’Integrale del suo *Prometeo*

Teatro realista

Tratto dal greco Eschilo

un adattamento spettacolare, ornato dalle sue decorazioni a vista, arricchito di molteplici metamorfosi in maschera che mai sono apparse in pubblico e che mai riappariranno probabilmente prima di molto tempo

[...]

L’Hoochie-koochie-man

In ordine d’apparizione

(*L’Hoochie-koochie-man presenta Masta Blasta*)

Prometeo il Veggente

(*Masta Blasta saluta*)

Masta Blasta, quindici anni dai preti, nutrito a lievito di greco e di storia latina. Attualmente, nella vita civile come nell’arte dell’improvvisazione, pubblico scrivano, copista, trafficante di citazioni, una vita o due al servizio della grande Sovrana, La Compagnia.

Masta Blasta, presenta l’Hoochie-koochie-man

Efesto guardiano dei segreti della fucina

marabut²⁶ di Zeus

²⁶ Il *marabut* è nella tradizione musulmana un pellegrino Maomettano che è stato alla Mecca. Nell’Islam dell’Africa Occidentale, particolarmente sincretico, i *marabut* sono venerati e rispettati come

L'Hoochie-koochie-man saluta

L'Hoochie-koochie-man. Nella vita civile come nell'arte dell'improvvisazione, attualmente, guardiano dei segreti della fabbrica,
la Distilleria dove si mescolano linfa di palma, lacrime di zenzero vergine e spirito di blues
[...]

Masta Blasta (invocazione)

Alto-Potere e Viva-Forza
Agenti dell'onnipotenza di Zeus
chiamati Cratos e Bia

L'Hoochie-koochie-man (tamburi da cerimonia)

Andati

Masta Blasta

Oceano

L'Hoochie-koochie-man (tamburi da cerimonia)

Andato

Masta Blasta

Ermes la spia
Agente furtivo dell'onniscienza di Zeus

L'Hoochie-koochie-man (tamburi da cerimonia)

Si dice che siano andati via, Signore. Nelle fazioni straniere, nelle truppe degli altipiani, nelle unità mobili del Sahara. Hanno visto degli attori andare nelle milizie delle paludi. Dicono di averne visti

Anna (voce)

Presenze di morte attorno alle Acque
Ai pozzi, alle sorgenti, alle oasi, alle fontane
Presenze di morte attorno alle Acque

Masta Blasta

Io, Grande esule
strappandosi dal suolo della vecchia Europa
dalle asprezze del Caucaso strappandosi
fino all'orizzonte dell'Atlantico d'Africa
dove i paesi sono numerosi
e le frontiere di bambù
Io

intercessori presso Allah. Al tempo stesso con questo termine ci si riferisce ai santoni tradizionali (maghi, guaritori e altri), anch'essi reintegrati nell'ordine sociale musulmano.

Anna (voce)

Uccisa o violentata, ogni persona che arriva da fuori
 Ai pozzi, alle sorgenti, alle oasi, alle fontane
 Ogni persona smarrita dal lato sbagliato delle frontiere di bambù

Masta Blasta

Il tuo piede ha slancio sufficiente
 Per correre la corsa folle
 Sul volto paludoso del Nilo
 dove finiscono le mappe degli Antichi

Anna

Dal Delta del Nilo fino al Delta del Niger

L'Hoochie-koochie-man

Dai monti Biblo fino alle nevi eterne del Kilimangiaro

Anna

I corpi messi a seccare.
 La pittura di calce d'ossa sui luoghi delle tombe improvvisate

L'Hoochie-koochie-man

I luoghi della scena hanno per nome la Nazione²⁷

Quest'idea ispiratrice della compagnia, seppure nata da una coincidenza fortuita, si sviluppa in un racconto poetico che trova in realtà nel testo greco motivazioni profonde e specifiche, man mano che Efoui vi si addentra. Nella duplice veste di vittima e oppositore di un regime, comprensibilmente, Efoui è interessato a mettere a fuoco, espandere e far deflagrare quella violenza personificata, già nel *Prometeo*, da Kratos e Bia. Per le sue vicende personali, e conoscendo la storia del Togo e di molti stati africani, egli è naturalmente portato a cogliere e apprezzare, nel testo greco, la riflessione sulle contraddizioni, i limiti, i rischi del potere assoluto. Quest'ultimo, qui come nel *Prometeo*, viene identificato con Zeus. Non appare fisicamente in scena, eppure la sua presenza è pervasiva, soffocante, opprimente, ed è incessantemente evocato, additato, esecrato («onnipotente Zeus», «scrittura automatica di Dio»), con una varietà sorprendente di nomi antichi e moderni:

L'Hoochie-koochie-man & Masta Blasta

Hannibal Katanga, Bantù Cosa Nostra
 Caimano me-ne-fotto-della-morte, Zeus d'Olimpo
 Principe Tagliato-inchiodato, Ninja Cecchino
 Zeus Brigadiere²⁸

²⁷ Efoui 2006, pp. 25-31. Si noti che rispetto all'inizio la formula di Masta Blasta «Il tuo piede...» è in minuscolo.

²⁸ Efoui 2006, p. 33.

In Zeus Efoui identifica ogni tiranno, che sia uomo o Dio, nelle sue innumerevoli forme: e con lui il colonizzatore, dittatore o rappresentante dei poteri forti e degli interessi economici e politici di cui è costellata la storia dell’Africa coloniale e postcoloniale. Al tempo stesso, però, Zeus è anche l’ipostasi, ben più ambigua e pericolosa, del potere strisciante di ogni essere umano su chi è più debole di lui, che sia uomo o donna, bambino o animale. La sua volontà è legge, i suoi desideri non conoscono limiti: difatti, per Efoui, è solo la sua sfrenata libido – non la vendetta di Era – a provocare la rovina di Io. Non accetta rispettivamente, da parte di Prometeo e di Io, né ribellioni né rifiuti. Nei loro confronti esercita il suo potere assoluto nel modo più insensato e spietato che mai. È chiaramente lui il responsabile delle loro sofferenze e vero motore dell’azione. Ed è lui, in un certo senso, il legame che unisce Prometeo e Io, che collega la profezia del primo e la ‘folle fuga’ della seconda. Dalla discendenza di Io nasceranno Epafo, in terra d’Africa, ed Eracle, il liberatore del Titano: allo stesso modo, nella versione di Efoui, le giovani madri africane partoriranno quei figli che sono frutto della violenza e al tempo stesso seme di speranza. In questa chiave si può leggere la presenza nel dramma della marionetta di Io, già citata, e di altri oggetti-simbolo, le bambole che impersonano le cosiddette ‘piccole madri’. Come Masta Blasta chiama Io per nome, nella sua profezia, così Anna chiama per nome, una a una, le bambole che appende a un filo per la biancheria (tra la scena III e la scena IV): tutte vittime della violenza maschile, portano in grembo i figli dei loro stupratori.

Scena IV

[...]

Masta Blasta

Io

Sta scritto

Capite

Che l’hanno vista passare ad Antiochia

Qualcuno l’ha vista

o forse una folla

Ad Ankara

L’hanno vista verso Adana, Tripoli, Biblio

Vista Io

la sua figura

perdersi e riapparire

perdersi fino a Tiro

e riapparire fino a Sidone

città dei magnifici Fenici

sta scritto, inventori dell’alfabeto grazie al quale fu trattenuta nell’argilla pestata

l’ardesia del suo passaggio fino a questa Etiopia interiore dei popoli neri della quale

abitiamo le dolci sponde

L'Hoochie-koochie-man

Fino al paese dei negrieri chiamato Avorio²⁹

Anna

I luoghi della scena hanno per nome il paese lontano
Il paese dove il sole ha perso la memoria

Masta Blasta

Capite in quale tempo
siamo
sulle tracce d'Io
La sua figura fu confusa

Anna
Alberta
Bambola

Sta scritto

“confusa nelle transumanze, discreta, al riparo d'un lenzuolo di colori, docile nel portare i pacchi, i bambini, le gabbie d'uccelli, anonima nel corteo che vediamo sfilare qui d'immagine in immagine”

Anna
Vicky
Bambola
Aïssa
Bambola
Yohana
Bambola

Masta Blasta

Io, dicono cambiò di nome

Anna
Akasanoma
Bambola
Sakabo
Bambola

²⁹ A questo verso si riallaccia indirettamente un passo dell'intervista a Efoui premessa all'edizione italiana del dramma (Efoui 2007, p. 10): «Spesso il concetto di autenticità è strumentalizzato. L'esempio più semplice è quello della Costa d'avorio: nasce come terreno di caccia degli elefanti, diventa un Paese, viene tenuto il nome, ma ecco che oggi si è arrivati, dimenticando tutta la violenza subita e le esperienze vissute, a coniare un concetto di autenticità nazionale e a chiamarlo “avorietà” (“ivoirité”, in francese). Non è assolutamente ridicolo? L'identità si situa nei denti di un elefante? O nel colore delle zanne dell'elefante? Questo colore, ad ogni modo, è bianco! Hanno scelto l'oggetto dal colore più bianco e nel quale era racchiusa la più abominevole memoria della violenza subita dal popolo per farne la loro bandiera nazionalista. È contro questi simulacri di memoria che io parlo di memoria; contro questi simulacri di sacralità che parlo di sacro».

Masta Blasta

Quella là/quella là/quella là

Io

Qualcuno l'ha vista

O forse una folla

Una sera in cammino verso l'orizzonte, la sua strada incrociò la strada delle piccole madri che avete visto arrivare qui

Le piccole madri che avete visto arrivare un mattino con i loro malori, con i loro dispiaceri, con la loro condizione, con i loro vomiti, i loro calci, le loro fitte nella regione in cui non inganna il ventre

i passi allungati che avete visto arrivare

Come a destreggiarsi nella folla proteggendosi il fianco

gli occhi della folla come di fronte ad un prodigio

Le piccole madri, le abbiamo viste, raccontare il suk

la battuta/il bastone/la palpazione la corsa

Le piccole madri raccontare nella loro lingua di laggiù, nella lingua degli uccelli infuocati, la lingua della loro dimora prima della catastrofe

[...]

Masta Blasta

Il luogo della scena ha per nome il Centro

[...]

Anna

Dei bambini sono nati qui, lo vedete

Un bambino è nato qui

come vedete

vicino alle Acque del sole³⁰

[...]

Così, a fine scena IV, si evoca poeticamente la nascita del frutto della violenza: in un rifugio per ragazze-madri (il Centro) che Efoui descrive richiamando celebri fotografie scattate nei campi profughi dell'Africa, come quelle di Salgado sopra citate (vd. sopra, nota 20). Anna si prenderà cura del «figlio della madre» e nella scena VI lo vestirà con lo stesso costume di Io (p. 63), fino a concludere il dramma cantando – con gli altri personaggi – una dolce «nenia, ninnananna» (in francese «comptine»):

Anna (nenia)

Dicono che

Io

cambiò di nome

divenne Iside

³⁰ Efoui 2006, pp. 36-44.

dea-madre d'Egitto
 Dicono che
 Iside
 La sua fama viaggiò
 fino in Gallia
 fino in Bretagna
 Viaggiò

Il figlio della madre (nenia)
 Dicono che
 Io
 cambiò di nome
 e sotto un altro nome
 fu riconosciuta a Roma

Masta Blasta (nenia)
 E venerata
 sotto i tratti di una vecchia donna

Anna (nenia)
 o di una ragazza-nonna...

Masta Blasta (nenia)
 Venerata
 Dai plebei in rivolta rifugiati sul monte
 Sacro
 A cui lei distribuiva dei viveri

Il figlio della madre
 Dicono che
 Io
 cambiò di nome
 Divenne Anna

Masta Blasta (nenia)
 Sta scritto
 Nel latino di Ovidio
Apri un quaderno sul leggio
 Sta scritto
 «Amne perenne latens, Anna Perenna vocor.»

Anna
 Nascosta in un fiume eterno
 Il mio nome è Anna Perenna³¹

³¹ Efoi 2006, pp. 72-74. Le due battute riportano rispettivamente il testo latino e la traduzione di Ovidio, *Fasti* III 654. Cf. anche Ovidio, *Metamorfosi* I 568-750 e *Fasti* III 523-710. Per il rapporto

La citazione dei versi ovidiani segna la metamorfosi del mito: Io trova finalmente pace in Africa e dà alla luce suo figlio, ma nuove sofferenze e peregrinazioni l'attendono. La rilettura di Efoui la segue nelle pieghe del mito che portano al culto egizio di Iside, e ad altre donne-simbolo come Anna, sorella di Didone, e Anna Perenna. Efoui immagina la «Grande Esule» nel suo pellegrinare dall'Africa a Roma e poi in Francia (a prefigurare il suo stesso esilio e quello di tanti altri scrittori africani francofoni). E non è un caso se prima i Fenici e poi i Romani 'occuparono' l'Africa, e quindi rientrano in qualche modo nella schiera dei colonizzatori: la figura di Anna è un modo per Efoui di rimandare, poeticamente, ai lunghi e tormentati processi verso l'indipendenza che non hanno portato pace definitiva a molti stati africani, ma ancora oggi causano sanguinosi scontri tribali, crisi politiche, guerre civili.

5. *Io, archetipo e totem*

Nella rivisitazione di Efoui, per concludere, la storia dell'autore, della protagonista e di un intero continente si fondono in una figura archetipica: Io la Grande Esule – divinità e vittima, madre e figlia, profuga e fondatrice – rappresenta ogni donna perseguitata, esiliata, torturata, costretta ad un pellegrinaggio forzato e interminabile. Incontra Prometeo e riconosce in lui quel 'fratello' che lei non ha mai avuto, che non la giudica, non la scaccia, che la chiama per nome e le profetizza un futuro di pace, di speranza.

Io diviene così una sorta di figura-totem: antenata del popolo africano, crocevia tra l'antichità classica e la cultura moderna. Proprio il crocevia, del resto, è immagine-chiave della poetica di Efoui e titolo dell'opera prima (*Carrefour*) che lo fece conoscere al pubblico internazionale e che oggi viene da molti indicata come un punto di svolta per gli scrittori africani francofoni, e come *pièce* inaugurale del nuovo corso della sua generazione. In quell'opera – che anticipa per molti aspetti il dramma *Io (tragedia)*, e non a caso nelle due edizioni consultate lo precede – a inizio prologo un lampione spento viene acceso in scena, e una donna sola gettata a terra, disarticolata come una marionetta. Anche *Io (tragedia)* prevede l'uso di maschere. Si è già citata l'idea ispiratrice di una *troupe* che continua a recitare anche in situazioni di guerra e di pericolo. Chiunque rimanga vivo dovrà recitare le parti dei morti, fino alla fine: di qui la scelta di affidare alcuni personaggi della tragedia a voci e marionette – controfigure o 'avatar' degli attori – che possono essere mosse da una o più persone. Allo stesso modo tutte le parti, recitate o cantate, sono formalmente assegnate al personaggio indicato dalla didascalia, ma sono al tempo

tra Efoui e il modello ovidiano si veda anche il saggio sopra citato di Romain Piana (Chalaye 2011, pp. 94-105). Quanto alla sorella di Didone si veda, tra le riscritture recenti, *Didone Adonès Domine* di Emilio Isgrò, in Isgrò 2011, pp. 67 ss. e p. 389 nota 6.

stesso voci collettive e monologhi, potenzialmente recitabili da una persona sola oppure da un coro (le regie degli allestimenti sopra citati si riservano la libertà di assegnare anche diversamente le parti, a uno o più attori contemporaneamente). Ed è necessariamente corale il finale, come indicano le didascalie: mentre il Figlio della madre avanza, gli altri restano immobili, come in posa per una foto di gruppo. Compagnano i primi raggi del sole. Riecheggiano in scena la chitarra e la voce inconfondibili di un altro figlio dell’Africa in esilio, Jimi Hendrix. Efooui riporta per intero la prima strofa di *Voodoo Chile* non solo in omaggio al suo amato blues – la musica degli africani deportati, più volte citata nel testo – ma anche per il particolare significato delle parole:

WELL I STAND UP TO A MOUNTAIN
 AND I CHOP IT DOWN WITH THE EDGE OF MY HAND
 WELL I STAND UP TO A MOUNTAIN
 CHOP IT DOWN WITH THE EDGE OF MY HAND
 WELL I PICK UP ALL THE PIECE AND MAKE AN ISLAND
 MIGHT EVEN RAISE JUST A LITTLE SAND
 ‘CAUSE I’M A VOODOO CHILE
 LORD KNOWS I’M A VOODOO CHILE³²

A suggello del dramma Efooui non solo pone una musica dall’energia dirompente, ma nel testo evoca l’immagine di un «bambino Voodoo», che distrugge montagne e crea isole. E infine aggiunge, in coda al testo, una citazione da Ernst Bloch (*Le principe espérance*): «L’essenziale non è la terra promessa || Ma la promessa della terra». Si chiude così un dramma complesso e di difficile definizione, che sin dal sottotitolo ‘tragedia’ posto tra parentesi, mantiene intatto il mistero del mito, e la sua ambiguità: la tragedia non è veramente tale? Forse lo è, ma non fino in fondo.

Il finale ci riporta, ancora una volta, all’Africa: del resto lo spunto iniziale, per Efooui, era scoprire con emozione una raffigurazione poetica della sua terra nascosta in una tragedia, e ritrovarne le tracce nella memoria collettiva dei miti antichi. Partendo da questo spunto, il rifugio e il parto di Io in Africa, Efooui avverte innanzitutto l’esigenza di chiedersi come l’immagine dell’Africa, prima che i moderni la scoprissero e la colonizzassero, potesse essere raffigurata come rifugio per una donna in fuga, un luogo dove trovare pace, conforto, riposo. E dar luce a un bambino, figlio della violenza che però sia ugualmente amato e possa dare alla madre, e al suo popolo, una nuova speranza.

Già nella scena I ci pare significativo, in tal senso, che l’autore usi il verbo ‘emergere’, per descrivere il ‘suo’ Prometeo prima che appaia in scena (Efooui 2006, p. 18): e Masta Blasta si muoverà, anche se su un mezzo meccanico (al

³² Traduco qui di seguito «Mi alzo in piedi vicino a una montagna || e l’abbatto con il fianco della mano || ... Bene, raccolgo tutti i pezzi e formo un’isola || potrei perfino sollevare un po’ di sabbia || perché sono un bambino Voodoo».

contrario della protagonista del beckettiano *Giorni Felici*, Winnie, che viene sommersa sempre più nella sabbia). Anche gli altri personaggi, in qualche modo, sembrano emergere, distaccarsi dal fondale come i fuochi che nella prima didascalia si avvicinano a chi guarda. E così, con analogo movimento, nell'ultima scena il Figlio della madre avanza verso lo spettatore.

Ci pare una significativa coincidenza che l'artista cileno Alfredo Jaar abbia dedicato proprio all'Africa la sua installazione dal titolo *Emergencia* (1998), giocando sul doppio senso della parola 'emergenza', e sull'uso strumentale da parte dei media: nascosto in un'enorme vasca piena di petrolio, un grande modello in rilievo del continente africano viene fatto emergere, a sorpresa, come una nuova isola che affiora dal mare. Così, in modo altrettanto simbolico, Efoui conclude il dramma con la creazione di un'isola – nella strofa di Jimi Hendrix, sopra riportata – e formula di fatto un auspicio, o come dice lui stesso nell'intervista citata 'una promessa di redenzione': fa appello alla capacità dell'Africa di riemergere, di risvegliarsi, di risorgere dalle sue ceneri. Quel che sembra una fine, una morte, è in realtà un nuovo inizio, una rinascita, una nuova creazione del mondo³³.

BIBLIOGRAFIA

- Beltrametti 1998 = *Studi e Materiali per le Baccanti di Euripide. Storia Memorie Spettacoli*, a cura di Anna Beltrametti, Ibis, Pavia 1998.
- Chalaye 2011 = *Sylvie Chalaye, Le théâtre de Kossi Efoui: une poétique du marronage*, *Africultures* 86 (2011).
- Citti-Iannucci 2012 = *Edipo classico e contemporaneo*, a cura di F. Citti e A. Iannucci, Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 2012.
- Condello 2012 = *Eschilo, Goethe, Shelley, Gide, Pavese. Prometeo. Variazioni sul mito*, a cura di F. Condello, Marsilio, Venezia 2012.
- Efoui 2006 = K. Efoui, *Le carrefour, Io (tragédie)*, Editions Le Bruits des Autres, Limoges-Soulignac 2006 [prima edizione francese *Le Carrefour*, Théâtre sud n. 2 (1990), pp. 69-91].
- Efoui 2007 = K. Efoui, *Il crocevia. Io (tragedia)*, traduzione italiana di A. Jedlowski, Edizioni corsare, Perugia 2007.
- Isgro 2011 = E. Isgro, *L'Oresteia di Gibellina e gli altri testi per il teatro*, a cura di Martina Treu, Le Lettere, Firenze 2011.
- Müller 1982 = H. Müller, *Quartett précédé de La Mission - Prométhée - Vie de Gundling Frédéric de Prusse Sommeil Rêve Cri de Lessing* (tr. francese), Minuit, Paris 1982.
- Papalexiou 2010 = *Eleni Papalexiou, Le mythe du Prométhée et ses représentations contem-*

³³ Ringrazio l'Accademia Silvio d'Amico di Roma e l'Accademia dei Filodrammatici di Milano per avermi fornito i materiali necessari per questo studio. Un ringraziamento speciale a Kossi Efoui, Tiziana Bergamaschi e Maria Pia Pattoni, per la generosità e disponibilità che mi hanno mostrato.

poraines in Créatures et créateurs de Prométhée, a cura di C. Armand, P. Degott et J-P. Heberlé, Presses universitaires, Nancy 2010, pp. 291-300.

Pinotti-Stella 2013 = *Edipo: margini confini periferie*, a cura di Patrizia Pinotti e M. Stella, Ets, Pisa 2013.

Salgado-Couto-Wanick Salgado 2007 = S. Salgado, Mia Couto und Lélia Wanick Salgado, *Africa*, Taschen, Berlin 2007.

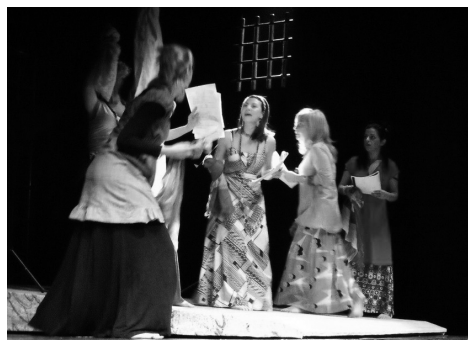
Treu-Giovannelli 2012 = Martina Treu e Maddalena Giovannelli, *Fuoco Greco, incendi contemporanei*, <http://dionysusexmachina.it/?cmd=news&id=90>.

FOTOGRAFIE

Messa in scena di *Io - Tragedia* di Kossi Efoui al Teatro Palladium della Terza Università di Roma (3.10.2007) ripresa il 2.4.2012 al teatro dei Filodrammatici di Milano (all'interno del progetto *Incontri con la drammaturgia* per l'Accademia dei Filodrammatici di Milano). *Mise en espace* a cura di Tiziana Bergamaschi con la collaborazione di Barbara Bouley Franchitti.



le bambole in stoffa



donne



donne incinte in viaggio



donne - Masta Blasta



alba, inizio



il deambulatorio della poesia



scena delle stoffe al mercato



insieme sotto il deambulatorio della poesia