



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI**

**DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI**

**Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica**

**Corso di laurea triennale in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo**

**Uno sguardo sul teatro africano:**

**l'esempio di Etiopia e Sudafrica**

**Relatrice: Prof.ssa Paola Degli Esposti**

**Laureando: Tesfaye Buggio**

**Matricola: 2006262**

**Anno Accademico 2022/2023**



## Indice

<b>Introduzione</b>	p. 4
<b>Capitolo 1 – IL TEATRO AFRICANO: UN PROFILO</b>	p. 7
Profilo storico	p. 7
Teatro tradizionale	p. 9
Il mutamento dal colonialismo ad oggi	p. 13
<b>Capitolo 2 – ETIOPIA E SUDAFRICA</b>	p. 19
Etiopia (ኢትዮጵያ): cenni storici	p. 19
Tradizione e riti etiopi	p. 20
Il teatro in Etiopia	p. 24
Sudafrica: cenni storici	p. 28
Le due danze	p. 29
Prime forme teatrali	p. 31
Collaborazioni teatrali tra etnie	p. 33
<b>Capitolo 3 – L’AFRICA E PETER BROOK</b>	p. 37
Il viaggio in Africa	p. 37
Africa in scena	p. 39
Sotigui Kouyaté	p. 42
<b>Bibliografia</b>	p. 44

## Introduzione

Durante il percorso di studi triennale, ho potuto approfondire diversi aspetti che riguardano l'arte e lo spettacolo, studiando il teatro europeo, quello statunitense e quello asiatico. Arrivato il momento di scegliere la traccia per la tesi di laurea, mi sono domandato perché non si sia mai accennato al teatro africano. Per cercare di dare una risposta al quesito, ho quindi deciso di basare la mia ricerca su questo argomento.

La maggior parte degli studiosi in Italia si è soffermata ad analizzare la vastità delle forme e dei concetti del teatro europeo ed americano, tralasciando quello di altri continenti, in particolare quello africano. Risulta difficile reperire documentazione, anche in virtù del fatto che lo studio del teatro nel nostro paese è stato compiuto per lungo tempo da specialisti di letteratura italiana.

L'Africa è ricca di elementi spettacolari legati alla tradizione delle molteplici etnie e tribù, ma la maggior parte delle forme performative rimangono tuttora sconosciute. Parlare del teatro africano in poche pagine è difficile e complesso; soprattutto risulta complicato farne una sintesi appropriata ed esaustiva. Con questa tesi si cerca di fare luce su alcune caratteristiche che accomunano le arti performative di questo grande continente.

La ricerca parte dalle attività teatrali nell'antico Egitto e risulta evidente la centralità della religione all'interno delle performance. Fin dal periodo faraonico vengono utilizzati festival di musica e danza, allo scopo di riunire l'intera popolazione per varie commemorazioni. I festival religiosi sono tuttora parte essenziale delle attività spettacolari del continente.

In tutta l'Africa ha inoltre un ruolo fondamentale la narrazione; il narratore, detto *griot*, tramanda oralmente la cultura, la tradizione e i miti per le generazioni future. Oltre alla danza, alla musica e al racconto, è importante la presenza della maschera.

La tradizione africana viene sconvolta a partire dal XIX secolo, periodo in cui il continente viene cambiato radicalmente dall'espansione coloniale. Con l'arrivo degli europei vengono introdotti nel paese l'edificio teatrale, la scenografia e il testo scritto e si insegnano le opere dei grandi scrittori teatrali europei. Con l'indipendenza, invece, il teatro africano assume una valenza politica, anticoloniale e sociale.

Un approfondimento particolare riguarda l’Etiopia e il Sudafrica, due paesi molto diversi tra loro, anche dal punto di vista del teatro: il primo è rimasto fortemente legato alla tradizione, mentre il secondo è stato completamente trasformato dall’influenza europea.

All’interno delle forme spettacolari etiopi assumono tuttora un ruolo centrale i festival religiosi come il Timkat, il canto incarnato dalla figura degli azmari, i riti, come il “salto del toro”, e le cerimonie, come quella del caffè. Solo con l’inizio del XX secolo il teatro etiope subisce un grande cambiamento; in questo periodo viene scritto il primo dramma in amarico (lingua ufficiale dell’Etiopia) e si costruiscono i primi edifici teatrali.

Al contrario, le testimonianze sulle forme spettacolari della tradizione sudafricana sono poche, in quanto il paese è influenzato dalla cultura europea da moltissimi anni (già a partire dalla fine del XV secolo). Il teatro, tra il 1790 e il 1880, poi, è sotto il controllo diretto degli europei: in questo periodo, vengono costruiti diversi edifici teatrali e costituite compagnie che operano in tutto il paese.

La segregazione razziale è una pagina buia, ma, proprio durante questa epoca, il teatro assume una funzione sociale e nascono collaborazioni tra bianchi e neri per la creazione di opere che avranno successo in tutto il mondo. Opere come *No-Good Friday* e *King Kong* mostrano al mondo intero la crudeltà del governo sudafricano, mettendo in luce a livello internazionale la protesta dei neri nei confronti di leggi che violano i diritti dell’uomo. I teatri diventano centri di resistenza e di unione tra culture differenti; ne è esempio il Market Theatre.

La ricerca si conclude con il resoconto del viaggio del CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales) e di Peter Brook nella parte occidentale dell’Africa. Qui il regista incontra e rimane particolarmente colpito dai *griot* ed assiste a rituali di possessione degli yoruba in Nigeria. Durante il viaggio, i membri del CIRT sperimentano spettacoli di improvvisazione, a stretto contatto con il pubblico, in un contesto povero di elementi scenografici.

L’esperienza risulta istruttiva per tutto il gruppo, soprattutto per Brook. Il regista rimane affascinato dalle opere africane e decide di mettere in scena alcune di esse, partecipando attivamente alla protesta contro la legge della segregazione sudafricana.

Questa tesi ha l'obiettivo di incuriosire il lettore, nella speranza che il teatro africano possa diventare oggetto di studi e approfondimenti anche nel nostro paese.

## CAPITOLO 1

### IL TEATRO AFRICANO: UN PROFILO

La difficoltà nello studio del teatro africano deriva dalla storia travagliata dei vari stati, ma anche dall'importanza della religione nelle sue espressioni. La religione è un elemento di difficoltà in quanto nel continente sono presenti le tre grandi religioni monoteiste che hanno modificato il concetto di teatro nei vari stati, con una conseguente disomogeneità di sviluppo. Inoltre il teatro africano ha radici molto antiche e studiarne la storia è molto complesso per motivi legati alla documentazione e allo sguardo eurocentrico, o comunque concentrato sull'occidente, di gran parte degli studiosi:

- La tradizione veniva tramandata oralmente di generazione in generazione;
- I nativi non si sono adoperati a raccogliere negli scritti le varie forme di spettacoli presenti;
- L'interesse per il teatro nero, da parte dell'occidente, arriva con l'avvento del colonialismo e, di conseguenza tutte le conoscenze del teatro precedente a questo fenomeno non sono molto conosciute.

#### **Profilo storico**

Le origini del teatro africano, come si è accennato, risalgono a un periodo molto antico. Le prime testimonianze si hanno con la nascita della civiltà egizia, in particolare con l'era dei faraoni. Parliamo di forme di spettacolo «apparse più di cinque milioni di anni fa»<sup>1</sup>. Nell'antico Egitto sono presenti diverse forme di spettacolo e festività; sono

---

<sup>1</sup> Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 13.

dei riti legati alla vita religiosa e cerimoniale. Sono presenti diverse testimonianze di forme di spettacolo nei vari geroglifici presenti all'interno delle piramidi o monumenti. Le feste, cerimonie ed eventi religiosi sono calendarizzati con efficacia, in modo tale da permettere ai sudditi di recarsi nei luoghi stabiliti per assistere all'evento.

Il primo dramma scritto, secondo Ahmed Zaki, è tratto dalla pietra di Shabako che contiene il *Dramma Memphite*, risalente all'ottavo secolo a.C; un dramma religioso sulla creazione di tutto le cose da parte del dio Ptah. Questo dramma è probabilmente il primo dramma scritto della storia. Martin Banham fornisce una descrizione molto importante per comprendere al meglio la magnificenza di queste rappresentazioni:

La barca sacra su cui la mummia di Osiride era seduta fu portata dal suo santuario in giro per gli spazi intorno al tempio e si fermò in varie postazioni nei dintorni della città, tornando in trionfo al tempio e terminando alla colonna Djed<sup>2</sup>

Per assistere a questi eventi, migliaia di pellegrini arrivano da tutto il paese per ammirare questo spettacolo di grandezza, che si tiene una volta l'anno, durante una festa religiosa in onore del dio Osiride, considerato l'inventore dell'agricoltura.

Un altro evento interessante dal punto di vista spettacolare è l'Opet festival, festività istituita dal Nuovo Regno a partire dal XVI secolo a.C; durante questa festività, le statue del dio Amon, della moglie Mut e del figlio Khounsu vengono portate da Karnak a Luxor. La festività coincide con la piena del Nilo; il fiume è parte centrale dell'evento in quanto le barche con le divinità e con il faraone viaggiano lungo il Nilo. Sulle rive si forma una lunga processione formata dell'esercito, da danzatori nubiani che suonano i tamburi, da acrobati, da sacerdotesse che agitano i sistri e il popolo che canta battendo con ritmo le mani per rallegrare gli dèi.

Oltre alle festività religiose, sono importanti le feste per la celebrazione dei faraoni. Durante queste festività sono presenti delle danzatrici, dei giocolieri che hanno il compito di intrattenere il faraone e di animare il pubblico.

Tutte le festività citate in precedenza possono durare molti giorni, per esempio la festa di Opet può durare anche per ventisette giorni.

---

<sup>2</sup> «The holy boat on which the mummified Osirissat was carried fom his shrine through tje courts of the temple and stopped at various stations in the surrounding town, returning in triumph to the temple and culminating in the raising of the Djed pillar». Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p.15.

All'interno delle manifestazioni religiose sono molto importanti la danza e la musica; gli aristocratici e i reali sono tutti in grado di suonare uno strumento. Gli strumenti più diffusi sono l'arpa, il liuto, la lira, il flauto e doppio clarinetto. Strumenti fondamentali per accompagnare la danza, che è considerata un momento di gioia; persino il faraone è invitato a partecipare a momenti di danza e canto. Sono presenti rituali danzati e processioni coreografiche per rendere spettacolare l'evento che si assiste. Altra forma di intrattenimento, presente nell'antico Egitto, è lo *storytelling*<sup>3</sup>; i racconti, di tradizione orale, consistono nell'intrattenere il pubblico con miti, testimonianze di eventi sovranaturali ed episodi della vita quotidiana.

La danza, la musica e il racconto sono elementi fondamentali delle arti performative di tutta l'Africa; possiamo considerare l'antico Egitto come punto di partenza per lo studio delle forme spettacolari del resto del continente.

## **Teatro tradizionale**

Dopo aver accennato alle prime testimonianze su eventi spettacolari, è opportuno osservare come si svolgono le forme di teatro nel resto dell'Africa.

Prima dell'avvento del colonialismo, il teatro africano è stato molto legato alla tradizione ed è possibile suddividerlo in «*performance* devozionale e ricreativa»<sup>4</sup>. Come il "teatro" dell'antico Egitto, anche il resto dell'Africa si intrattiene con cerimonie religiose, con i riti, con la musica, con la danza e con i racconti. Le diverse *performances* si svolgono in diversi luoghi situati nei villaggi delle molteplici tribù; non essendoci un edificio apposito per gli spettacoli, gli eventi avvengono per strada, nei cortili, nelle piazze o in qualsiasi luogo dove il pubblico si possa aggregare. La particolarità di questi spettacoli, a differenza di quanto accade in occidente, è che sono tutti gratuiti. L'attore non è professionista, ma è dotato di un talento naturale nell'intrattenere il pubblico; gli attori africani non hanno un vero copione, ma recitano ciò che gli è stato tramandato dalla

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 17.

<sup>4</sup> Ivi, p. 88.

famiglia o dalla società. Tutti gli spettacoli sono differenti, in quanto l'attore ha la possibilità di improvvisare, tenendo conto anche della reazione del pubblico.

Importante, nella recitazione, è il mimo che permette all'attore di ricreare i «versi degli animali o le forme delle piante»<sup>5</sup>. La riproduzione degli elementi della natura è fondamentale, in quanto la natura è parte integrante della vita delle tribù. Il mimo è utilizzato anche in diversi contesti rappresentativi:

Tra le danze tradizionali, quelle cosiddette erotiche, costituiscono una forma d'intrattenimento abbastanza comune: tra i pigmei dell'Africa centrale, due gruppi di giovani, maschi da una parte e femmine dall'altra, si trovano uno di fronte all'altro; a un certo punto alcune ragazze si avvicinano ad alcuni ragazzi spingendo con molta forza il pube in avanti. Tale segnale ritmico, espresso nella danza, manifesta l'intenzione della ragazza, che mima esplicitamente un approccio sessuale, di volersi accoppiare a un giovane particolare del villaggio. Si tratta di una rappresentazione coreografica e scenica, ma con un preciso significato umano e sociale che ha un valore preciso all'interno della comunità, in termini di ritualità e rispecchiante specifiche usanze del villaggio<sup>6</sup>.

Il pubblico, come in ogni rappresentazione, ha un ruolo fondamentale, in quanto partecipa in maniera attiva all'azione dell'attore; attore e spettatore diventano un tutt'uno, chi assiste può entrare a far parte della rappresentazione.

All'interno delle arti performative africane è molto importante la narrazione; il narratore, detto *griot*, ha il compito di accompagnare il pubblico con narrazioni di diverso genere. Fin dal Medioevo<sup>7</sup> i *griot* assumono un ruolo centrale nelle rappresentazioni.

Si tratta di una figura fondamentale nell'Africa occidentale come il Mali, Senegal, Guinea, Gambia e Burkina Faso; il narratore, il cantastorie o il bardo è una figura che racconta le gesta del proprio popolo, i miti o leggende, le gesta degli eroi agli spettatori. Il *griot* assorbe in sé la tradizione e la cultura che gli vengono trasmessi dalle generazioni precedenti, le racconta al pubblico del presente ed infine le trasmette alle future generazioni. Il narratore può essere una figura maschile o femminile, i racconti possono avvenire in forma di poesia, di canto o di recitazione.

Il racconto assume una valenza molto importante in tutti gli stati dell'Africa; il teatro delle Albe, nel 1990, rappresentò un racconto magico della tradizione senegalese

---

<sup>5</sup>Nicola di Mauro, *Il teatro africano*, in «amico», 29 marzo 2012. <http://amico.rivistamissioniconsolata.it/2012/03/29/il-teatro-africano/> (ultimo accesso il 28 agosto 2023).

<sup>6</sup>Ibidem

<sup>7</sup>Giuliana Toso Rodinis, *Il teatro africano di lingua francese*, in Mario Verdone, *Teatro contemporaneo*, Roma, Lucarini, 1983-1989, vol. III, pp. 161-218.

al Teatro Astra di Vicenza. *Le due Calebasse*, titolo del racconto, è una fiaba di Birago Diop (1906-1989):

Le due Calebasse è un racconto magico, come tanti nella ricchissima tradizione africana. È la storia delle avventure di Buki la Iena e di Lek la Lepre: nell'incontro con un baobab parlante e con Kuus il Lek mostrerà più umiltà, più amore per la natura, più attenzione alle strane leggi dell'universo, di quanto ne farà vedere. Mentre Lek ascolterà i paradossi del baobab e seguirà i consigli apparentemente sciocchi del folletto, Buki vorrà fare di testa sua, prepotente e gradasso. Morale: la zucca che il folletto regalerà a Lek si riempirà di gioielli, da quella regalata a Buki uscirà un nodoso bastone che inseguirà la Iena. Per raccontare questa storia, Mandiaye N'Diaye utilizzerà alcune tecniche narrative dei griot<sup>8</sup>.

A partire dalla descrizione precedente, notiamo la centralità della natura all'interno del racconto, la natura è fondamentale nei racconti e nelle vite delle persone. Un racconto semplice con una finalità d'insegnamento per il pubblico che ascolta; spesso i racconti hanno l'obiettivo di educare la società in determinate materie o argomenti.

Oltre al racconto, sono fondamentali le forme di spettacolo che comprendono la danza, la musica e il canto. L'importanza è visibile all'interno del teatro rurale dello stato del Madagascar. Si tratta della tradizione spettacolare denominata *hira gasy*, una forma di spettacolo che viene proposta in diverse situazioni come eventi di sepoltura, di matrimoni, di cerimonie di circoncisione ecc.

È un evento che comprende la danza, la musica e il racconto; molto importante la figura del *kabary* in quanto ha una dote particolare nel racconto e, questa abilità gli conferisce una posizione rilevante all'interno della società. Il *kabary* partecipa a tutti gli eventi importanti della sua tribù. Un esempio di performance di *hira gasy* è la cerimonia del *famadihana*, una tradizione funeraria della tribù malgascia che ha il compito di mantenere vivo il nome del defunto nelle memorie dei vivi. Accompagnati dalla musica e danzando, alcuni individui del villaggio, portano il cadavere sopra la testa e lo accompagnano alla cripta.

Altro elemento fondamentale all'interno del teatro africano è la maschera. La maschera non è presente all'interno della popolazione dei Boscimani e nei pigmei dell'Africa Equatoriale. Nel resto dell'Africa, nella parte subsahariana e occidentale, la maschera assume diversi significati a seconda del contesto e della tribù; chi indossa la

---

<sup>8</sup> *Le due Calebasse-1990*, <https://www.teatrodellealbe.com/archivio/spettacolo.php?id=15> (ultimo accesso 28 agosto 2023).

maschera abbandona la propria identità e si trasforma nel simbolo significato dalla maschera. Le maschere possono essere utilizzate per collegare il vivo con il morto, rappresentare gli eroi mitologici della tribù oppure possono rappresentare degli animali. Ad esempio, la cultura *sogo bo* del popolo Bamana, situato in Mali, utilizza molto la maschera e la marionetta per le sue rappresentazioni. Le marionette sono ricavate dalla lavorazione del legno e vestite con stoffa oppure con vestiti ricavati dall'erba. Come le maschere anche le marionette possono rappresentare diverse caratteristiche. Gli animali sono molto presenti all'interno delle rappresentazioni delle maschere e delle marionette; infatti, il termine *sogo bo* significa «apparizione degli animali»<sup>9</sup>. Oltre agli animali, vengono rappresentati anche figure spirituali, personaggi famosi della comunità che possono essere sia donne che uomini. Come ogni forma di *performance* africana, anche il *sogo bo* viene accompagnato dalla musica, dal ballo e dal canto. Questa forma di spettacolo viene eseguita in periodi particolari come la stagione della pesca, della stagione del raccolto e nel periodo di caccia.

La danza è parte essenziale all'interno del teatro tradizionale africano al pari del racconto e della maschera. Un esempio di ballo africano è la danza *Nyau* che viene eseguita dal popolo Nyau all'interno delle regioni dello Zimbabwe. La *Nyau* è un rituale segreto in cui la danza ha la funzione liturgica. Anche in questi rituali è presente la maschera; il ballo è formato da un complesso gioco di gambe e contemporaneamente si lancia in aria della polvere. Il tutto viene accompagnato dal ritmo dei tamburi e canzoni; i ballerini eseguono la cerimonia indossando delle maschere che rappresentano i morti. Questo tipo di danza viene eseguita durante i funerali, nei momenti commemorativi, durante l'iniziazione dei bambini e nel momento della circoncisione.

Gli Yoruba sono un gruppo etnico-linguistico diffuso in varie parti d'Africa come la Nigeria, il Benin, il Togo, la Sierra Leone, il Gana e la Costa d'Avorio. Parliamo degli Yoruba perché in questa popolazione nasce la prima compagnia teatrale africana, formatasi a partire dal XVI secolo. Questa compagnia è importante in quanto porta e trasmette l'identità teatrale africana in giro per il mondo. Il teatro Yoruba è una combinazione di costumi, musica, parola e danza. In questo teatro possiamo ritrovare

---

<sup>9</sup> Sonja Riehn, *Intangible World Heritage Site: Sogo bò The Appearance of Animals*, settembre 2021. <https://kolk17.de/en/2021/09/22/intangible-world-heritage-sogobo-the-appearance-of-animals/> (ultimo accesso il 28 agosto 2023).

tutto quello che abbiamo testimoniato fino ad adesso del teatro africano. Il teatro Yoruba, oltre a rappresentare la tradizione teatrale africana, trasmette anche l'innovazione portata dagli europei nel continente durante il colonialismo.

### **I mutamenti dal colonialismo ad oggi**

A partire dal XIX secolo, il continente africano viene conteso tra le potenze europee; la Francia, il Belgio, la Spagna, la Germania, l'Italia e il Portogallo si spartiscono l'Africa cambiandone i confini e le tradizioni locali. In particolare, si può dividere il territorio africano in base alla lingua, ovvero i paesi che parlano la lingua francese e quelli che parlano la lingua inglese. La tradizione, la cultura e la lingua si modificano a causa del colonialismo; anche il teatro subisce un cambiamento che porta la spettacolarità africana ad avvicinarsi a quella europea. L'obiettivo dei colonizzatori è quello di "civilizzare" un continente non cristiano e fortemente "selvaggio". Nella "civilizzazione" ha un ruolo molto importante il teatro che ha il compito di portare l'indigeno sulla "retta via".

I paesi europei che influenzano maggiormente l'Africa sono Francia e Gran Bretagna, fenomeno testimoniato dalla diffusione delle due lingue corrispondenti nel continente. I missionari francesi iniziano fin da subito ad utilizzare il teatro per diffondere la parola di Dio tra il popolo africano. Le Sacre Scritture vengono rappresentate sul palcoscenico attraverso varie scene. Queste scene drammatiche vengono accompagnate dal canto e dal ballo di ragazzi giovani.

In Camerun, i missionari introducono i miracoli, un genere drammatico che si sviluppa in Europa a partire dal Medioevo. Per esempio, il *Miracolo di Teofilo* è tradotto nella lingua Bassa o Bantu parlata da più di due milioni di abitanti del Camerun. Con i miracoli, i missionari riescono a diffondere le parole della Bibbia tra il pubblico africano che non sa leggere. All'interno di queste rappresentazioni sono presenti dei fondali dipinti che raffigurano i temi affrontati nelle Sacre scritture.

In Togo, viene introdotto il genere della cantata; la cantata è una forma musicale vocale di origine italiana che si è diffusa in Europa a tra il XVII e XVIII secolo. Anche

la cantata viene utilizzata per diffondere le parole di Dio; spesso la cantata viene svolta dai giovani ragazzi che vengono istruiti dai missionari. Assieme alla cantata viene introdotto il pianoforte, altro strumento tipico dei colonizzatori.

Le scuole vengono utilizzate come veicolo di propaganda dei valori e dello stile di vita europeo. Una scuola che assume un ruolo centrale è quella di William Ponty, una scuola voluta dai francesi e costruita a Gorée in Senegal. L'istituzione ha il compito di prendere il bambino indigeno ed educarlo nella nuova cultura francese. Fortunatamente questa scuola diventa il centro di attività culturali dalla quale nascono diversi festival studenteschi come il Festival Indigeno d'Arte, dove si dà spazio alle forme spettacolari della tradizione africana. All'interno di questa scuola si formano drammi che hanno come soggetto temi ispirati dalla tradizione africana con l'aggiunta delle innovazioni apprese dai colonizzatori. Questa scuola è fondamentale perché forma studenti che avranno un ruolo centrale nella politica e nella cultura del continente. Ne è un esempio Bernard Dadié (1916-2019), scrittore e politico ivoriano. Nel 1933, all'interno del teatro dell'università Bingerville in Costa d'Avorio, viene rappresentata la commedia *Les Villes*, «il primo lavoro teatrale scritto della Costa d'Avorio e del teatro africano»<sup>10</sup>; l'autore è proprio Bernard Dadié. L'importanza di questa rappresentazione è la presenza del fondale dipinto, la presenza di un edificio teatrale e un pubblico pagante. In questa rappresentazione viene meno la tradizione del teatro africano, perché il pubblico si trova in un edificio e paga per assistere allo spettacolo.

I festival scolastici diventano sempre più importanti per la diffusione del teatro africano intriso di quello europeo; «il Kenya schools' Drama Festival fu il risultato di un piano messo appunto dal British Council per “la diffusione della cultura britannica”»<sup>11</sup>. In questi festival si dà molta importanza al testo scritto, viene meno l'improvvisazione, è presente l'edificio teatrale e si ha un pubblico che assiste in maniera passiva. I festival sono fondamentali in quanto daranno inizio alla nascita del teatro contemporaneo del Kenya e del resto dell'Africa.

Alla fine del XIX secolo l'influenza della cultura Europea a Freetown era così forte che gli schiavi liberati gradualmente iniziarono ad adottare la cultura Europea e persero i loro tradizionali stili di vita, specialmente

---

<sup>10</sup> Giuliana Toso Rodinis, *Il teatro africano di lingua francese*, cit., p. 162.

<sup>11</sup> Cristina Pugliese, *La nascita di un teatro nazionale in Kenya*, in «Africa: Rivista Trimestrale Di Studi e Documentazione Dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente», XLV, 2, 1990, p.330.

i tipi di intrattenimento popolare e certe pratiche che, da un punto di vista Cristiano europeo, erano considerate attività di società segrete “pagane e barbariche”<sup>12</sup>.

Freetown è la capitale della Sierra Leone, fondata dall’insediamento di schiavi liberati da diverse zone dell’Africa. Man mano che Freetown si sviluppa e viene influenzata dalle potenze coloniali, in particolare dalla Gran Bretagna, avviene una graduale assimilazione della cultura e dei modi di vivere europei. Questa assimilazione è guidata dai missionari e dalla creazione di scuole. Con “l’acquisto” della nuova cultura e tradizione i cittadini perdono i balli con maschere e le tradizioni locali legate al culto del defunto. I balli e i riti sono ritenuti dai cristiani un sacrilegio e di conseguenza devono essere allontanate dalla vita dei cittadini.

Nelle scuole di segregazione razziale in Tanzania vengono introdotte i drammi teatrali inglesi. Nella scuola della città di Dar-es-Salaam vengono insegnati i lavori di William Shakespeare, George Bernard Shaw e Gilbert e Sullivan. Sempre in Tanzania nascono edifici teatrali con il compito di mantenere viva l’identità e la superiorità del colonizzatore sui nativi; Dar-es-Salaam Players e Aruha Little Theatre sono edifici teatrali creati proprio in questo periodo.

Il teatro africano, durante il periodo coloniale, subisce un grande cambiamento da tutti i punti di vista; gli europei cercano fin da subito di sopprimere o limitare la tradizione spettacolare del continente cercando di inculcare il loro modello. I missionari hanno un ruolo fondamentale nell’introdurre, all’interno del teatro, la scenografia e il testo scritto su cui basarsi. Altro elemento di novità è la costruzione di edifici teatrali e l’introduzione di nuovi strumenti musicali come il pianoforte. Essenziale è la traduzione dei testi dei grandi drammaturghi europei nelle lingue locali; ne è un esempio la traduzione dei testi shakespeariani nella lingua tswana parlata in Sud Africa, Botswana, Zimbabwe e Namibia.

Il colonialismo è e sarà una pagina buia della storia dell’uomo però, dal punto di vista teatrale, l’Africa ha aggiunto al suo grande bacino di cultura e tradizione i concetti e i saperi del teatro europeo.

---

<sup>12</sup> «But by the end of the nineteenth century such was the power and influence of European culture in Freetown that liberated slaves gradually began adopting European culture ways and lost their own traditional lifestyle, especially certain kinds of folk entertainment and practices that were considered "heathen and barbaric" secret society activities, from a European Christian point of view». Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, cit., p. 175.

L'indipendenza dell'Africa dai colonizzatori avviene in maniera differente da stato a stato. L'indipendenza è fortemente voluta dal popolo africano e questa volontà si nota nei temi affrontati all'interno del teatro. Fin da subito il teatro assume una valenza politica e anticoloniale. Boubacar Boris Diop, autore di romanzi ed opere teatrali di origine senegalese, è testimone della forte rabbia e malcontento degli africani verso l'Europa. Nella sua commedia *Thiaroye*, terra rossa, narra la brutalità e la cattiveria dei soldati francesi nei confronti dei combattenti africani provenienti da diverse parti come il Mali, il Senegal, Burkina Faso. I combattenti africani si trovavano nella cittadina di *Thiaroye* in attesa del pagamento dovuto dai francesi per aver combattuto la guerra contro i nazisti; alla fine i combattenti vengono fucilati e muoiono lasciando la terra della città intrisa di sangue e dunque tinta di rosso. Questa testimonianza fa comprendere molto bene la centralità di temi anticoloniali all'interno del teatro africano che con gradualità cerca di ripristinare i temi della tradizione antecedenti all'arrivo del colonialismo.

Oltre ad essere un teatro politico diventa un teatro volto al bene della società; per l'istruzione nei vari villaggi e città viene utilizzato il teatro:

Il comitato organizzativo del Centro Culturale decise allora di iniziare un progetto, in cui il teatro fosse mezzo di intrattenimento e allo stesso tempo di istruzione e che facesse uso della lingua locale, il kikuyu. Gli abitanti del villaggio costruirono un grande teatro all'aperto in bambù con l'aiuto di esperti del settore, tra cui Ngugi wa Thiong'o. Il dramma da rappresentare venne scritto da Ngugi wa Thiong'o e Ngugi wa Mirii con l'apporto continuo non solo dei partecipanti al progetto, ma anche della popolazione del villaggio attraverso discussioni aperte a tutti<sup>13</sup>.

Si tratta di un progetto molto interessante, concepito nel 1976, che ha il fine di coinvolgere la tribù in un'attività istruttiva e di intrattenimento; purtroppo l'iniziativa del centro viene vista dal governo del Kenya come sovversiva e antigovernativa. Ngugi wa Thiong'o viene imprigionato in un carcere di massima sicurezza e il Centro Culturale viene chiuso. Questa testimonianza è importante per comprendere al meglio la forza che può avere il teatro all'interno della cultura africana, un teatro in grado di mettere paura a un governo incapace di accontentare il proprio popolo. Sfortunatamente, ci sono diversi stati africani che non sovvenzionano minimamente il teatro a causa della povertà che dilaga nel continente e anche per la presenza di continui conflitti tra le tribù all'interno di uno stato oppure per le continue guerre tra gli stati stessi.

---

<sup>13</sup> Cristina Pugliese, *La nascita di un teatro nazionale in Kenya*, cit., p.332.

In questo contesto complesso il teatro cerca di dare apporto positivo coinvolgendo i membri delle comunità durante tutto il processo teatrale. Ne è esempio l'esperienza di Ngugi wa Thiong'o. La comunità o gli individui sono invitati a fare esperienza di teatro per raccontare sé stessi e la loro vita con il gruppo; il teatro è usato anche per diffondere conoscenza in merito alla salute, all'istruzione o per quanto riguarda i diritti umani, un tema fondamentale da diffondere. Si tratta di un teatro che assume una valenza quasi vitale per l'Africa e per il suo sviluppo culturale, tradizionale e sociale.

Nel 1984 ha luogo il Kumba workshop: Kumba è una città del Camerun, e all'evento prevede la presenza di partecipanti provenienti dalla Nigeria, dal Ghana, dalla Mauritania, dallo Zaire, dalla Tanzania, dallo Zimbabwe, dall'Etiopia e dalla Costa d'Avorio<sup>14</sup>. L'obiettivo di questo incontro è quello di stabilire dei metodi teatrali per l'educazione e lo sviluppo della vita degli adulti; cercare dei metodi teatrali per lo sviluppo della vita rurale e per renderlo simile alla vita cittadina; trovare una modalità per coinvolgere gli abitanti dei villaggi nell'analisi e nella formazione di un testo drammatico. Il workshop ha una durata di due settimane e il fine ultimo di questo incontro è quello di mostrare al governo del Camerun il potenziale del teatro nello sviluppo della società. Si tratta di un incontro positivo che è punto di ispirazione per drammaturghi come Bole Butake; Bole utilizza gli elementi emersi dal workshop per sensibilizzare e diffondere tra la popolazione camerunense i loro diritti in vari ambiti.

Seguendo le orme del Senegal e della Guinea, il ministro della Tanzania istituisce tra il 1963 e il 1978 diversi gruppi teatrali impegnati nella danza, nell'acrobazia e nel teatro drammaturgico, un evento straordinario che culmina con la realizzazione di programmi per la formazione e l'insegnamento della danza e nella creazione di drammi. Oltre alla formazione, gli artisti vengono considerati lavoratori nazionali con una ricompensa garantita. Gli artisti hanno la possibilità di utilizzare un repertorio nazionale, internazionale e anche eseguire delle improvvisazioni. Una novità portata avanti dal governo tanzaniano per diffondere uguaglianza, istruzione, sviluppo, democrazia ed intrattenimento per il proprio popolo.

Per la diffusione della conoscenza del teatro hanno un ruolo fondamentale le scuole e le università; gli stati africani continuano a proporre ai loro allievi dei festival culturali per diffondere il teatro e la tradizione ai loro cittadini. È esemplare

---

<sup>14</sup> Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, cit., p. 187.

l'organizzazione del FESTAC, «un grande festival internazionale tenutosi a Lagos, Nigeria, dal 15 gennaio 1977 al 12 febbraio 1977»<sup>15</sup>, con l'obbiettivo di confrontare e mostrare l'arte e la cultura africana al mondo e agli africani stessi. Al festival partecipano tutti i paesi africani e si esibiscono circa sedicimila partecipanti; un grande festival di arti performative e visive come teatro, danza e musica. Si tratta di un evento di un mese in cui i partecipanti mostrano le proprie tradizioni e la propria cultura.

---

<sup>15</sup> FESTAC, *History of FESTAC Africa*, <https://festacafrika.org/history-of-festac-africa/> (ultimo accesso 28 agosto 2023).

## CAPITOLO 2

### ETIOPIA E SUDAFRICA

#### **Etiopia (ኢትዮጵያ): cenni storici**

Fornire un quadro storico esaustivo riguardo l’Etiopia e del Sudafrica sarebbe troppo complesso, in questo contesto, ma è utile fornire brevi cenni storici per fornire le informazioni utili alla comprensione delle loro forme di spettacolo.

L'Etiopia, situata nel corno d'Africa, nella parte orientale del continente, è una delle nazioni più antiche del continente. A lungo è stata considerata la culla dell'umanità, a causa del ritrovamento dello scheletro fossile di Lucy, una femmina di australopiteco, risalente a tre milioni di anni fa.

Nel corso dei secoli, diverse dinastie hanno regnato su questo territorio, arricchendolo di tesori architettonici e pittorici unici al mondo. Il regno di Axum, sorto attorno al I secolo d.C., ha introdotto il cristianesimo ortodosso copto nel paese, intorno al IV secolo, un aspetto fondamentale per la cultura etiopica; tuttavia, questo regno ha ceduto sotto la pressione del popolo islamico e l'infiltrazione di popolazioni nomadi intorno al 970 d.C., portando alla nascita di diverse etnie, tribù e religioni.

Tra il 970 e il 1270, l'Etiopia ha vissuto diverse guerre e cambiamenti di regno, fino a quando non è stato formato l'Impero d'Etiopia, guidato dalla dinastia salomonica, con radici leggendarie che risalgono al Re Salomone, come suggerito anche nella Bibbia. Attraverso i navigatori portoghesi, alla fine del XV secolo, l’Impero inizia a stabilire i primi contatti con l’Europa, ma questi si intensificano solo alla fine dell’Ottocento durante l’era del colonialismo.

Nel 1896 l'Italia cerca di conquistare il paese, ma la campagna le risulta sfavorevole, concludendosi con la famosa vittoria etiopica nella battaglia di Adua. Attorno al 1935 l'esercito italiano attacca nuovamente l'Impero, questa volta con successo; nel 1936 cade anche la capitale Addis Abeba. L'Etiopia rimane fino al 1941 sotto il controllo dell'Italia, anno in cui l'esercito etiopico, supportato dagli inglesi, riprende il potere.

L'Impero etiopico viene nuovamente formato, con a capo il re Hailé Selassie che ne assume la guida fino al 1975. Dopo la caduta dell'Impero, vari governi militari si susseguono al potere, fino alla costituzione della repubblica federale democratica nel 1995.

A differenza di quanto succede in molti altri paesi africani, il periodo coloniale non ne ha profondamente modificato tradizione, lingua e cultura. Attualmente, sul territorio etiopico convivono all'incirca otto etnie differenti, protagoniste della lunga storia del paese che ne hanno caratterizzato cultura e religione. La religione principale è il cristianesimo copto ortodosso, ma sono presenti anche l'islam, l'ebraismo e altre pratiche politeiste.

L'amarico è la lingua ufficiale del paese.

### **Tradizione e riti etiopi**

La religione assume un ruolo fondamentale nell'ambito festivo e spettacolare etiopico. Nella chiesa ortodossa copta è molto importante la festività del Timkat, che si celebra il 19 gennaio e durante la quale si commemora il battesimo di Gesù. La celebrazione del Timkat ha origine nel periodo del regno di Axum. In questo periodo l'Arca dell'alleanza con al suo interno le Tavole della Legge venne originariamente portata da Gerusalemme alla chiesa di Axum in Etiopia, dove è tuttora conservata. Il rituale del Timkat ruota attorno alle Tavole e viene celebrato nell'arco di due giorni:

Bambini, giovani e anziani escono per strada. La maggioranza vestono un abito tradizionale: le donne portano vesti bianche bordate da croci, i bambini sono pure vestiti di bianco, mentre gli uomini portano sulle spalle il *gabi*, uno scialle invariabilmente bianco.<sup>16</sup>

Le Tavole escono dalla chiesa, alla vigilia del Timkat, per raggiungere un luogo dove è presente l'acqua, una folla di credenti e spettatori si accalca intorno alla chiesa per poi seguire le Tavole in processione; durante il percorso la folla canta e danza a ritmo di tamburi, i canti sono in lingua antica e in amarico. Su tutto il percorso si assiste a uno spettacolo pieno di colori: gli abiti rossi dei sacerdoti sono accompagnati da ombrelli in seta di vari colori e dalle grandi croci d'oro. In questo abbondare di tinte si inseriscono danze tradizionali e coreografie spontanee non necessariamente sacre.

Il 19 gennaio, di mattina presto, i preti entrano nell'acqua per la benedizione immergendovi una croce. Successivamente anche i partecipanti alla cerimonia si immergono per rinnovare la benedizione ricevuta spruzzandosi l'acqua l'uno con l'altro.

La giornata termina con una danza in cui preti, diaconi e cantori si dispongono su due file, reggendo nella mano destra un sistro e nella sinistra un lungo bastone utilizzato per tenere il ritmo. In mezzo alle due file numerosi musicisti suonano il tamburo muovendosi avanti e indietro; la danza dei fedeli e degli spettatori accompagna la danza di preti, diaconi e cantori.

Il Timkat è un'imponente festività molto sentita dai credenti copti e ogni anno, il 19 gennaio, viene celebrata in vicinanza di ogni chiesa. Il Timkat più fastoso e maestoso si celebra nella città di Lalibela.

Nella comunità etiopie hanno un ruolo rilevante la danza, la musica e il canto; quest'ultimo è incarnato nella figura degli *azmari*<sup>17</sup>. Il termine *azmari*, in amarico, significa cantante. Un *azmari* è in grado di suonare strumenti come accompagnamento; gli strumenti più comunemente utilizzati sono il *masenquo*, un liuto ad arco a corda singola, e il *krar*, una lira a forma di scodella a cinque o sei corde.

Francisco Alvares, viaggiatore portoghese, racconta di essere stato intrattenuto dagli *azmari* alla sua visita alla corte imperiale nel 1520. Si tratta di una testimonianza fondamentale per comprendere la longevità di questa tipologia di cantanti che possono essere paragonati ai menestrelli europei o ai bardi o ai griot.

---

<sup>16</sup> Além-Mar, *Timkat, festa del Battesimo di Gesù per gli ortodossi etiopi*, in «Società Missioni Africa», gennaio 2019, pp. 52-54.

<sup>17</sup> Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 194.

Lo *azmari* assume anche l'importante ruolo di critico sociale attraverso i suoi testi: spesso vengono criticate le persone appartenenti alle classi sociali elevate; l'imperatore stesso non è risparmiato dai cantanti critici. Gli *azmari* sono tutt'ora attivi all'interno della società, partecipando attivamente alle diverse cerimonie private e pubbliche, come "il salto del toro":

Il rito iniziatico del "salto del toro", a cui partecipa tutta la comunità, sancisce l'ingresso ufficiale del giovane *Hamer* alla prima età adulta. Questo particolare "rito di passaggio alla virilità" rappresenta un momento molto sentito e decisivo per i giovani ragazzi che cambiano status sociale.<sup>18</sup>

Come detto in precedenza, sul territorio sono presenti tribù politeiste. Ne è esempio la popolazione degli *Hamer*, un popolo che abita nella regione dell'estremo sud ovest dell'Etiopia, in particolare nella regione della Bassa Valle dell'Omo. In questa società sono presenti rituali e riti di passaggio che scandiscono la vita degli abitanti: esistono riti per la nascita e per la morte, ma il rito più famoso e importante è appunto il rito del "salto del toro". Si tratta di un rito molto lungo nel quale il giovane viene spogliato di tutti i vestiti, rasato a zero, nutrito con sorgo, latte di vacca e miele; dopo qualche giorno gli viene consegnata l'armatura per lo status di *ukli* e, una volta pronto, il giovane annuncia alla comunità la sua partecipazione alla cerimonia. Anche le donne della comunità si preparano per l'evento acconciandosi i capelli in sottili trecce, segnalano l'inizio dei festeggiamenti danzando in cerchi che si stringono e si allargano al suono di strumenti e di campanelli legati alle caviglie:

Tra polvere e grida di incitamento, le donne parenti dell'iniziando, con un braccio alzato, chiedono di essere frustate mentre ballano e saltano di fronte ai *maz* che, se non sono disposti a colpirle, vengono stratonati e derisi. terminate le fustigazioni, le donne tornano a danzare tra lo stridore delle trombette e il tintinnio dei campanelli.<sup>19</sup>

Si tratta di una grande festa che culmina con la prova del giovane iniziato. Per la prova i *maz* radunano e cercano di tenere allineato un gruppo di buoi, fino a più di trenta animali, mentre attorno il ritmo delle danze accelera e le trombe diventano sempre più

---

<sup>18</sup> Massimo Bocale, Piera Borghetti, *ETIOPIA il cuore antico dell'Africa nera*, Osmannoro (Fi), Polaris, 2002, p. 175.

<sup>19</sup> Alberto Salza, *Etiopia: il rito di iniziazione dei giovani Hamer che fa discutere*, in «Africa. Rivista del continente nero», 8 gennaio 2019. <https://www.africarivista.it/etiopia-il-rito-di-iniziazione-dei-giovani-hamer-che-fa-discutere/141717/> (ultimo accesso il 6 settembre 2023).

acute; il giovane prende una breve rincorsa per saltare sul primo toro per poi completare la prova camminando su dorso dei buoi senza mai cadere e ripetendo questo percorso per quattro volte consecutive. Se il giovane supera la prova diventa un *daala*, un uomo completo, pronto per avere una moglie; se la prova non è superata il giovane viene sottoposto all'umiliazione dei presenti, viene frustato dai parenti e per tutta la vita potrà essere insultato e picchiato.

Questa pratica è tuttora eseguita e attira diversi spettatori da tutto il paese e non solo.

Altro elemento spettacolare e cerimoniale molto importante per il popolo etiope è la cerimonia del caffè. La bevanda viene scoperta nel lontano 850 d.C. diventando un elemento essenziale per la vita quotidiana; sulla scoperta del caffè ci sono diverse leggende. Una di queste è la seguente:

Costui si accorse che le sue capre, ogni volta che mangiavano le strane bacche rosse che crescevano spontanee da un certo tipo di cespuglio, iniziavano a saltare e a correre in modo strano; incuriosito provò ad assaggiare alcuni chicchi e, provando un certo senso di euforia, si recò nel vicino convento a mostrare quei frutti misteriosi per farli esaminare innescando una serie di eventi che portarono alla nascita del classico infuso.<sup>20</sup>

Dalla casualità dell'incontro con il chicco di caffè si arriva alla cerimonia del caffè, un evento "sacro" a cui si può assistere in pubblico e in privato. La preparazione del caffè diventa un rito pieno di piccoli atti spettacolari. Si inizia cospargendo sacralmente l'area destinata alla cerimonia con lunghe foglie di *goosgwaze*, una tipica erba che, appena tagliata emana un delicato e piacevole profumo. Una volta preparato l'ambiente, si brucia prima dell'incenso poi si tostano in una piccola padella i grani di caffè che successivamente vengono macinati lentamente nel *mikecha*, un piccolo mortaio. La polvere ottenuta viene introdotta nella *jebena*, caffettiera di terracotta nera dal collo allungato e stretto contenente acqua bollente, ottenendo così l'aromatica bevanda. Il caffè viene offerto ai partecipanti procedendo dal più vecchio al più giovane.

La cerimonia del caffè è un rito che serve a invocare spiriti diversi a seconda del giorno in cui viene celebrato. È una cerimonia tuttora molto presente nella cultura e tradizione del paese.

---

<sup>20</sup> Massimo Bocale, Piera Borghetti, *ETIOPIA il cuore antico dell'Africa nera*, cit., p. 311.

## Il teatro in Etiopia

L'inizio del XX secolo costituisce un importante momento di cambiamento nelle forme spettacolari etiopi. L'artefice di questa grande svolta è Tekle Hawariat (1884-1977), uomo politico e scrittore. Si tratta del principale autore della costituzione etiopica del 1931, ma anche del primo dramma etiopico in lingua amarica, *Fabula: Yawreoch Commedia*, scritto tra il 1916 e il 1921. Questa commedia è ispirata alle favole di La Fontaine, lette probabilmente durante il suo soggiorno in Russia. Lo scritto di Hawariat è un testo suddiviso in scene, probabilmente il primo così strutturato in Africa. Qui i personaggi sono ispirati a un'antica tradizione etiopica di allegorie animali; i "personaggi" animali vengono utilizzati per criticare la corruzione e l'arretratezza della corte etiopica durante l'Impero di Zewditu, 1916-1930. Per trasmettere al pubblico la critica nei confronti della corte, l'autore utilizza lo *sam-ena-warq*<sup>21</sup>, una forma poetica amarica che impiega l'ambiguità per nascondere significati all'interno del testo; l'autore adotta questa forma poetica non potendo attaccare in modo esplicito i membri della corte imperiale.

La prima rappresentazione, avvenuta nel 1921, viene eseguita «dall'Associazione teatrale dei giovani etiopi»<sup>22</sup>, i cui componenti vengono preparati dall'autore. Lo spettacolo viene messo in scena alla Terrace Hotel, oggi chiamato Mega Theatre, alla presenza di molti spettatori illustri. Vengono prodotte diverse copie dell'opera, ma qualche giorno dopo lo spettacolo i messaggi nascosti tra le righe del testo risultano evidenti all'imperatrice Zewditu, che si sente criticata e, di conseguenza, ordina il sequestro di tutte le copie del testo e la chiusura di tutti i teatri del paese.

Nel 1930 il teatro riacquista vitalità nel paese grazie al nuovo imperatore Haile Selassie, 1892-1975. L'imperatore introduce nuovamente il dramma nella sua corte come segno di modernizzazione del suo regno.

In questo periodo vengono aperte scuole di teatro in nome di Menelik e come insegnanti vengono chiamati drammaturghi come Yoftahe Negussie e Malaku Baggosaw;

---

<sup>21</sup> Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, cit., p. 196.

<sup>22</sup> Aboneh Ashagre, *Theatre Arts in Addis Abeba*, 4 ottobre 2022. <https://africantheatredocs.org/?p=1103> (ultimo accesso il 6 settembre 2023).

Negussie, 1894-1947, utilizza le opere teatrali britanniche per insegnare ai propri alunni la lingua inglese. Oltre ad essere un insegnante e regista scrive diverse opere drammatiche, tra cui un testo intitolato *Afajeshig*<sup>23</sup>, un'opera che mette in guardia la popolazione dalle minacce future. Il testo è scritto in versi con la presenza di canti e danze.

Malaku Baggosaw, 1900-1940, utilizza il teatro per glorificare la storia dell'impero e della chiesa; la sua drammaturgia si ispira alla storia etiopica: il suo scritto *Talaku Dagna*<sup>24</sup>, che si rifà alla storia del Salomone. L'opera ha l'intento di legittimare la discendenza divina di Haile Selassie. La prima messa in scena dell'opera avviene nel 1934 in una scuola di teatro intitolata a Menelik utilizzando gli studenti come attori; la rappresentazione ha grande successo tra la comunità e viene riproposta due volte a settimana per i quattro mesi consecutivi.

Comincio con una composizione per teatro, genere molto favorito da Haile Selassie, che cerca in ogni modo di spronare i suoi sudditi scrittori ad incamminarsi su questa completamente nuova via dell'arte, onusta di tanta gloria le nazioni a grande civiltà. Ricordo che la prima manifestazione culturale, dopo il suo rientro in Etiopia, fu una rappresentazione scenica data a corte, in occasione del suo genetliaco (luglio 1941), da attori indigeni e nella quale era trattato il tema della resurrezione dell'Etiopia (impersonata in una giovane madre) a cui i figli, bambini e bambine biancovestiti, cantavano inni di lode. Di altre composizioni teatrali si è avuta notizia dalla stampa. Questa di cui parlo ha il titolo: *Ya-tenbit qataro (teater) - teragedi-sela germawi ganhoi ya-zaud bal mattasabiya*. (L'appuntamento del presagio (opera teatrale), tragedia. In commemorazione della incoronazione di S. M. l'Imperatore), ad opera di Kbbada Makael.<sup>25</sup>

Questo esempio testimonia l'importanza del teatro all'interno del regno di Selassie, tale che durante il suo governo vengono costruiti diversi edifici teatrali in stile europeo. Il primo teatro etiopico è il teatro Hager Fikir fondato nel 1935 da Yoftahe Negussie.

Il periodo di maggior sviluppo per il teatro etiopico viene interrotto bruscamente dall'invasione italiana del 1936 e fino al 1941 tutte le attività teatrali e artistiche vengono proibite. In questo periodo, in maniera clandestina, all'interno del teatro Hager Fikir gli artisti continuano lo sviluppo della loro opera producendo spettacoli di musica, danza e

---

<sup>23</sup> Ellene Mocria, Mesfin Messele, Alemayehu Gebre Hiwot, *Survey of Ethiopian Culture and media*, Sida, 2003, p. 20. <https://www.sida.se/en/publications/survey-of-ethiopian-culture-and-media> (ultimo accesso il 6 settembre 2023).

<sup>24</sup> Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, cit., p. 196.

<sup>25</sup> Lanfranco Ricci, *Pubblicazioni in amarico di questi ultimi anni*, in *Oriente Moderno*, XXX, 10/12, 1950, p.187.

teatro. Il regime fascista scopre l'attività clandestina e i membri del teatro vengono imprigionati e uccisi, il teatro viene sequestrato dai fascisti e trasformato in un generico luogo ricreativo.

Nel 1942, dopo la liberazione dall'occupazione italiana, il teatro viene modernizzato e assume il compito di preservare e sviluppare la cultura del paese. Qui inizialmente vengono formati attori professionisti maschi e solamente dal 1950 vengono introdotte all'interno del teatro attrici. La paga degli attori non è elevata e, di conseguenza, essi lavorano privatamente come *azmari*.

Nel 1955 viene fondato il Teatro Haile Selassie I: nasce all'interno di un edificio risalente al periodo dell'occupazione italiana ad Addis Abeba (in quel periodo l'edificio era chiamato *cinema Marconi* e aveva il compito di proiettare film di propaganda). Nel 1941 l'edificio cambia nome in cinema Adua, in ricordo della vittoria ottenuta dagli etiopi nella battaglia del 1896. Il cinema non ha grande successo e si trasforma in una discarica di rifiuti. Nel 1946 il comune della capitale crea un'orchestra allo scopo di suonare le canzoni etiopi in chiave moderna e, quindi, ristruttura e amplia il cinema Adua dandogli più 1500 posti. Per celebrare il giubileo d'argento dell'incoronazione dell'Imperatore lo spazio cambia nome e viene inaugurato il Teatro Haile Selassie I, rappresentando l'opera *Davide e Orione* scritta da Makonnen Endelkachew (1890-1963). In questa occasione viene assunto dall'Imperatore il compositore austriaco Franz Zellwecker (1911-1998), che diventa per un breve periodo direttore musicale della corte di Selassie. Successivamente il nome del teatro viene cambiato in Teatro Nazionale Etiope.

Nel 1953, viene fondata la prima compagnia teatrale itinerante etiope chiamata Yeandnet Theater Kifil<sup>26</sup>. Si tratta di un gruppo formato da attrici e attori che si sposta tra le maggiori città etiopi utilizzando un camion aperto; le opere sono rappresentate su un palco improvvisato e il pubblico assiste allo spettacolo su sedie pieghevoli messe a disposizione dalla compagnia. L'attività del gruppo dura per un breve periodo, probabilmente per ragioni economiche.

Nel 1974 la guerra civile porta l'Imperatore Selassie ad abdicare e, per i successivi tredici anni, resta al potere un governo militare socialista denominato Derg. Il Derg cerca di assumere la direzione dei due principali teatri attraverso un proprio capitano, trovando

---

<sup>26</sup> Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, cit., p.198.

l'opposizione del mondo dello spettacolo che chiede di dare la responsabilità del teatro a persone competenti e preparate.<sup>27</sup>

Il Teatro Nazionale viene affidato a Tsegaye Gabre-Medhin, poeta, scrittore e drammaturgo vissuto tra il 1936 e il 2006; Tsegaye traduce opere shakespeariane come *Macbeth* e *Re Lear* in amarico, inoltre è uno dei primi ad introdurre lo studio del teatro presso l'Università di Addis Abeba.

Tesfaye Gessesse (1937-2020) è un attore e scrittore teatrale autore di diverse opere che si occupa invece, per un certo periodo, del teatro Hager Fikir. Il suo incarico come direttore ha breve durata a causa della sua commedia *Iqua*, opera del 1972, che viene ritenuta dal governo inopportuna e, di conseguenza, l'autore viene imprigionato.

Durante il governo militare il teatro assume il compito di propaganda governativa e gli spettacoli si basano su argomenti che trattano problemi economici e sociali creati dal governo precedente. Alla caduta del Derg, al potere sale l'EPRDF (Fronte democratico rivoluzionario del popolo etiope) che chiude l'ufficio di censura rendendo il teatro libero e successivamente viene inaugurato un corso di laurea in arti teatrali presso l'università di Addis Abeba.

La produzione teatrale etiope si rivela, dalle rare indagini occidentali, in tutta la sua grande ricchezza, ma allo stesso tempo è chiaro come sia poco conosciuta per la mancanza di traduzioni in lingue diverse all'amarico. Questo paragrafo vuole essere un contributo in direzione di una sua riscoperta.

L'Etiopia vanta una delle tradizioni teatrali più antiche, fiorenti e prolifiche di tutta l'Africa, ma dato che quasi tutte le opere sono in amarico, essa rimane praticamente sconosciuta fuori dai confini nazionali. Avendo saputo resistere a lungo alle influenze europee, questa produzione ha conservato un sapore e un'impronta di forte stampo locale.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, cit., p. 200.

<sup>28</sup> Matt Phillips e Jean-Bernard Carillet, *Etiopia e Eritrea*, Torino, EDT, marzo 2007, p. 57.

## **Sudafrica: cenni storici**

Il Sudafrica, situato nell'estrema parte meridionale dell'Africa australe, è una terra ricca di storia e diversità culturale. Ha un passato che abbraccia millenni e una serie di eventi cruciali che ne hanno modellato la sua identità.

I San sono stati i primi abitanti del paese, come testimoniato da pitture rupestri risalenti a oltre diecimila anni fa; insieme all'etnia Khoikhoi sono noti come Khoisan. Tra il III e il V secolo, le popolazioni bantu, soprattutto zulu e xhosa, provenienti dal nordest, arrivano nel territorio sudafricano. Queste migrazioni proseguono per secoli e i Khoisan vengono spinti nelle regioni più aride e inospitali del paese.

A differenza di molti altri stati africani, il Sudafrica subisce le prime invasioni europee già nel 1487, quando il portoghese Bartolomeo Diaz apre la strada alla scoperta e alla conquista del territorio. Nel 1652, la Compagnia Olandese delle Indie Orientali stabilisce i primi insediamenti permanenti, avviando la colonizzazione e portando notevoli cambiamenti nella regione, con la partecipazione di olandesi, francesi, ugonotti, bavaresi e scandinavi, che costituiscono la comunità boera.

Nel 1806, il Regno Unito conquista la Colonia del Capo, sconfiggendo la popolazione boera, costretta a spostarsi verso l'interno, formando lo Stato Libero di Orange, la Repubblica di Natalia e la Repubblica Transvaal. La scoperta di diamanti nel paese porta, a partire dal 1880, a una serie di guerre anglo-boere, coinvolgendo anche le popolazioni autoctone e dando inizio alle prime vessazioni dei neri. Le guerre anglo-boere culminano nel *Natives Land Act* del 1913, una legge che limita la proprietà di terreni ai neri. Nel 1931 l'Unione Sudafricana entra a far parte del *Commonwealth*.

Il 1948 segna un punto di svolta significativo con l'ascesa di Daniel François Malan che introduce l'*apartheid*, una politica di segregazione razziale. Questa politica porta all'esproprio delle case delle comunità nere e alla deportazione nei bantustan, zone povere di risorse naturali e industriali, e alla graduale perdita dei diritti civili. Nel 1961 il Sudafrica proclama la sua Repubblica governata dal Partito Nazionale e nello stesso anno viene espulso dal Commonwealth, a causa della politica di segregazione razziale.

Fortunatamente, durante l'era dell'apartheid, emerge la figura di Nelson Mandela che guida una resistenza pacifica contro il governo, riuscendo a vincere l'elezione del 1994, quando tutte le etnie possono finalmente esercitare il loro diritto di voto.

Oggi il Sudafrica è una nazione caratterizzata da una grande diversità etnica, con la maggioranza della popolazione composta dall'etnia bantu, seguita da bianchi, "coloured" e asiatici. Le lingue ufficiali del paese sono undici, a riflettere questa frammentazione etnica.

## Le due danze

La presenza di molteplici etnie, lingue e culture, come evidenziato nei cenni storici, ci permette di comprendere la difficoltà nel reperire materiale per quanto riguarda le forme di spettacolo della tradizione sudafricana, nella sua forma precedente alla contaminazione europea. Tale difficoltà è evidenziata anche nel libro di Martin Banham:

*Le performances* sudafricane sono state registrate da stranieri di passaggio e si basavano su un'osservazione superficiale e casuale, fortemente determinata dal grado di comprensione linguistica e culturale dell'autore, il cui scopo era poco chiaro. Tale scrittura era rivolta al lettore inglese o tedesco<sup>29</sup>

L'arrivo degli europei in Sudafrica determina la graduale scomparsa di usi e tradizioni dei nativi. Nonostante le forme di spettacolo subiscano un notevole cambiamento con l'incontro delle diverse culture, ancora oggi ne esistono testimonianze: ne è un esempio la danza *ingoma*, tradizione dell'etnia Zulu.

Si tratta di una danza eseguita prima della caccia o di una battaglia, un ballo di gruppo che prevede una grande coordinazione tra i membri e tra le diverse parti del corpo. I ballerini sollevano le gambe in maniera alternata sopra la testa; il tutto viene eseguito seguendo il ritmo del fischiotto del leader, oppure a ritmo di musica, indossando gli abiti tradizionali Zulu: le caviglie sono coperte da piume e la testa da un copricapo e vengono

---

<sup>29</sup> «South African performance were recorded by passing outsiders and were based on superficial, chance observation, greatly determined by the degree of linguistic and cultural understanding of the author, whose purpose was unclear. Such writing was aimed either for the English or German». Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, cit., p.313.

usati un bastone e uno scudo. I gruppi di ballo possono essere formati sia da ragazzi che da ragazze.

Tra il 1920 e il 1930, nella città di Durban, la danza *ingoma* diventa una competizione tra i lavoratori, come momento di svago, durante le pause. Si formano gruppi di uomini che lavorano per compagnie diverse e le imprese si impegnano ad organizzare queste competizioni in stadi o luoghi dove un gran numero di spettatori possa assistere. Lo spettacolo è a pagamento e, spesso, il pubblico fa anche da giudice.

Nel 1940 la competizione si diffonde a Johannesburg, la città più grande del paese. Diventa uno spettacolo tipico del sabato sera con la presenza di un gran numero di cori. Con il passare degli anni, l'evento si trasforma in un grande festival che attrae numerosi spettatori provenienti da ogni parte del paese e del mondo. Il 3 giugno del 2023 si è svolto il festival della danza *ingoma* proprio nella città di Durban, seguito da migliaia di persone sia dal vivo, sia attraverso i social media.

Attorno al 1880 nasce, tra i tunnel delle miniere d'oro, la “danza degli stivali di gomma”: un ballo emerso nella sofferenza dei lavoratori neri deportati dalle loro case e costretti a vivere in piccoli alloggi sovraffollati. Durante il lavoro nelle miniere, è proibito parlare e la mancata osservanza della regola porta ad essere picchiati a calci e a frustate. La presenza dell'acqua all'interno dei tunnel causa problemi alla pelle dei lavoratori, motivo per cui i bianchi distribuiscono agli operai stivali di gomma.

Nei pozzi delle miniere, i neri trovano un modo per comunicare tra di loro, schiaffeggiando gli stivali:

I padroni facevano convivere tutti i lavoratori della stessa origine etnica o tribale, per perpetuare le divisioni tra i diversi gruppi di lavoratori africani. Di fronte a questo regime repressivo, i lavoratori hanno adattato le danze e i ritmi tradizionali agli unici strumenti disponibili: i loro stivali e il loro corpo. Le canzoni che venivano cantate per accompagnare i movimenti frenetici trattavano della vita della classe operaia: alcol, amore, famiglia, salari bassi e capi meschini.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> «The bosses made all workers of the same ethnic or tribal background live together, in order to perpetuate divisions between different groups of African workers. Faced with this repressive regime, workers adapted traditional dances and rhythms to the only instruments available — their boots and bodies. The songs that were sung to go with the frenetic movements dealt with working-class life drinking, love, family, low wages and mean bosses». *Remo System Inc. DBA Art of Stepping: Our Interpretation of the History of Traditional Stepping*. <https://worldofstep.com/our-story/history/> (ultimo accesso il 6 settembre 2023)

Una danza nata per necessità diventa parte fondamentale della tradizione e della cultura sudafricana. È un ballo molto simile al tiptap, eseguito in gruppo, molto spettacolare. Oltre agli stivali di gomma, vengono utilizzati abiti da lavoro come costume.

### **Prime forme teatrali**

Tra il 1790 e il 1880 le forme spettacolari dei nativi vengono influenzate da quelle tipiche dei paesi europei; francesi, olandesi, tedeschi e inglesi cercano di imporre il proprio metodo teatrale in tutto il paese.

Il primo teatro in stile europeo del Sudafrica è l'African Theatre, inaugurato nel settembre del 1801 a Città del Capo; l'opera è fortemente voluta da Sir George Yonge (1731-1812), il quale progetta e ne finanzia la costruzione. Questo teatro è destinato agli attori dilettanti tedeschi o olandesi. All'inaugurazione viene messa in scena la prima parte dell'*Enrico IV* di William Shakespeare. Oltre alle *performances* di canto, viene introdotta la pantomima e la commedia francese. L'African Theatre è importante anche dal punto di vista linguistico, le rappresentazioni avvengono in afrikaans, la lingua parlata dagli afrikaner di origine olandese.

Per diffondere il teatro al di fuori della Città del Capo, viene costituita nel 1838 da attori dilettanti la compagnia teatrale Door Ijver Vruchtbaar<sup>31</sup>.

L'arrivo delle autorità della Chiesa anglicana porta alla chiusura dell'African Theatre, considerato luogo mondano e inadatto, trasformandolo nel 1838 in edificio religioso. In seguito a questo evento, a Città del Capo, assume un ruolo rilevante il Garrison Theatre, all'interno del quale i militari mettono in scena degli spettacoli per intrattenere sia il pubblico che i commilitoni. Questo teatro viene utilizzato fino al 1840.

Qualche anno dopo, nel 1846, viene aperto il Victoria Theatre che nel 1848 cambierà nome in Drury Lane Theatre. Qui si esibiscono compagnie come la French Dramatic Artistes e la New English Theatrical Company.

---

<sup>31</sup> Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, cit., p. 334.

La French Dramatic Artistes è una compagnia di artisti professionisti delle Mauritius che rimane al Victoria Theatre nella stagione teatrale del 1848 con programmi in stile circense, tra cui un «grande intermezzo musicale, un gran balletto comico, un comico assolo, una grande e comica galoppata e un grazioso valzer»<sup>32</sup>.

La New English Theatrical Company è fondata nel 1847 a Città del Capo ed è costituita da attori semi-professionisti che rimane attiva nella città fino all'incirca il 1851, anno in cui il gruppo si scioglie. Nello stesso anno fallisce anche il Drury Lane Theatre.

Una figura fondamentale nello sviluppo del teatro di impronta europea in Sudafrica è Sefton Henry Parry (1832-1887), direttore teatrale vittoriano arrivato a Città del Capo nel 1855. Fa costruire il Drawing-Room Theatre all'interno di una grande stanza nell'edificio della Commercial Exchange. Il teatro conta 350 posti a sedere ed è inaugurato il 13 giugno 1855 con la messa in scena della commedia in due atti di Dion Boucicault (1820-1890), attore e drammaturgo irlandese naturalizzato statunitense, dal titolo *Used Up*; le parti principali vengono interpretate da Perry e da sua moglie Elizabeth, mentre i personaggi minori vengono affidati ad attori di compagnie teatrali amatoriali.

Perry è artefice anche della realizzazione dello Royal Theatre, un edificio in mattoni, inaugurato nel 1860, in cui si esibiscono attori professionisti chiamati dall'Inghilterra. Perry, assieme a questi interpreti, riunitisi nella compagnia Alfred Dramatic Club, gira il Sudafrica per mettere in scena diversi spettacoli. Nel 1863 torna in Inghilterra e nel 1868 il teatro viene distrutto in un incendio.

Benché tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento in Sudafrica si assista a un gran numero di eventi teatrali e alla realizzazione di edifici dedicati allo spettacolo, la prima vera opera teatrale sudafricana risale al 1908. L'opera è scritta da Stephen William Black (1880-1931), considerato il primo drammaturgo del Sudafrica, ed è intitolata *Love and the Hyphen*, una farsa divisa in tre atti in lingua inglese, rappresentata il 16 novembre del 1908 al Tivoli Theatre nella Città del Capo. La messinscena ha grande successo e, di conseguenza, viene proposta altre volte in tutto il paese.

---

<sup>32</sup> «Grand Musical Interlude, a Grand Comic Ballet, a Comic Solo, a Grand and Comic Galopade and a Graceful Waltz». Ivi, p.338.

## Collaborazioni teatrali tra etnie

I missionari riescono a portare l'idea di teatro europeo all'interno della cultura dei neri, ma, in generale, l'integrazione tra bianchi e neri non ha grande successo: «L'intersezione dei mondi Europeo e Africano ha provocato tensioni tra l'uso del teatro per promuovere l'ideologia coloniale e la necessità per i destinatari di esprimersi in modo critico».<sup>33</sup>

Il malcontento dei neri e l'impossibilità di esprimersi liberamente nel loro paese porta alla nascita del Bantu Men's Social Centre, creato nel 1924 nella città di Johannesburg, con l'obiettivo di offrire uno spazio culturale dove i neri possano praticare l'arte in maniera libera e senza ripercussioni.

Il teatro svolge un ruolo importante all'interno del Centro e, nel 1958, viene rappresentata l'opera *No-Good Friday* di Athol Fugard, drammaturgo e scrittore tutt'ora in vita. Nella rappresentazione partecipa come attore il drammaturgo stesso, con la collaborazione degli attori neri dell'Union of South African Artists, fondata nel 1952, con l'obiettivo di sviluppare la *performance* africana, integrando le tecniche europee. Successivamente lo spettacolo viene rappresentato anche in città, al Brian Brook Theatre.

Questa messinscena è importante per la compresenza di attori neri e bianchi, cercando di opporsi alla segregazione razziale, trovando punti di unione tra culture diverse. Il governo è fortemente contrariato a rappresentazioni di questo genere e, fin da subito, cerca di ostacolare qualsiasi tipo di collaborazione, imponendo di utilizzare solamente attori neri per le rappresentazioni successive. Nonostante le difficoltà nel mettere in scena l'opera, lo spettacolo ha successo nel paese e, nel 1974, viene portato anche in Inghilterra, al Teatro Crucible di Sheffield.

*No-Good Friday* rappresenta una svolta significativa all'interno della società sudafricana, si oppone all'apartheid con forza promovendo la collaborazione tra etnie diverse. È un'opera che affronta l'ingiustizia "razziale" e la disuguaglianza sociale, promuovendo l'idea di un paese giusto nei confronti di tutta la popolazione.

---

<sup>33</sup> «The intersection of the European and African worlds provoked tension between using theatre to promote colonial ideology and the need for recipients to express themselves critically». Ivi, p. 342.

L'idea di Athol Fugard di opporsi alla segregazione tramite il teatro è punto di ispirazione per diversi artisti. Sulle orme dell'esperienza di *No-Good Friday*, nel 1959 nasce il musical *King Kong* dalla collaborazione del compositore Tod Tozama Matshikiza (1921-1968) con i giornalisti Harry Saul Bloom (1913-1981) e Pat Williams.

Lo spettacolo tratta degli alti e bassi della vita di Ezekiel Dlamini, un pugile conosciuto con il soprannome di King Kong; dopo una breve ascesa, la sua vita viene sconvolta quando viene condannato a 14 anni di lavori forzati per aver accoltellato la fidanzata e per una rissa di gruppo. Dlamini viene trovato morto annegato nel 1957.

In un contesto storico particolarmente complesso e violento gli ideatori del musical intendono proporre un aspetto alternativo:

Era il 2 febbraio 1959, 11 anni dopo l'instaurazione dell'apartheid in Sud Africa, e appena un anno prima del massacro di Sharpeville, quando la polizia, sparando contro una protesta pacifica, attirò l'attenzione del mondo. Ma nella serata di apertura del musical "King Kong", un compositore nero, Todd Matshikiza, una squadra creativa bianca e un cast nero di 72 persone ha offerto al pubblico una visione di un altro tipo di paese, in cui prevalevano la creatività e la collaborazione.<sup>34</sup>

La prima rappresentazione avviene alla Wits Great Hall di Johannesburg, con un cast di musicisti e attori con poca esperienza; alcuni di loro hanno recitato nello spettacolo di *No-Good Friday*. Si tratta di una serata storica per il Sudafrica: tra il pubblico "misto" è presente anche Nelson Mandela.

Lo spettacolo viene proposto più volte, ottenendo sempre il tutto esaurito. Dopo una tournée di due anni, nel 1961 il musical si trasferisce al Prince Edward Theatre nel West End di Londra e anche qui ha grande successo.

*King Kong* è un musical fondamentale per l'evoluzione della cultura e della società sudafricana, uno spettacolo che sfida la *Group Areas Act*, una legge che ha provocato al Sudafrica tensioni con il mondo intero, avendo assegnato sezioni residenziali e commerciali in base all'etnia dei cittadini.

---

<sup>34</sup> «It was Feb. 2, 1959, 11 years after apartheid had been established in South Africa, and barely a year before the Sharpeville massacre, when police shooting into a peaceful protest caught the world's attention. But on the opening night of the musical "King Kong," a black composer, Todd Matshikiza; a white creative team; and a 72-strong black cast offered the audience a vision of another kind of country, in which creativity and collaboration prevailed.». Roslyn Sulcas, *Reviving a South African Musical That Once Promised So Much*, in «The New York Times», 8 agosto 2017.

Il musical è fonte di ispirazione per il teatro multiculturale nel paese e, da questa esperienza, nasce il Market Theatre:

La storia del Market Theatre è controversa e diversificata. Il progetto è stato sostenuto finanziariamente dal Consiglio comunale di Johannesburg, da varie imprese e professionisti. Gli amministratori hanno contravvenuto fin dall'inizio al Group Areas Act accettando che fosse una sede multirazziale.<sup>35</sup>

Il Market Theatre è fondato a Johannesburg nel 1976 da Barney Simon (1932-1995), scrittore, drammaturgo e regista, insieme a Mannie Manin (1941-). Fin dall'inizio assume un ruolo antirazziale, opponendosi al regime di apartheid; diventa famoso in tutto il mondo e viene soprannominato "Teatro della lotta". La carica di primo direttore viene ricoperta da Barney Simon e la prima produzione è *Il gabbiano* di Anton Cechov. Oltre alle rappresentazioni di opere internazionali, all'interno del teatro, vengono proposte opere antiapartheid. Ne è un esempio *Woza Albert!*, un'opera satirica politica, scritta da Percy Mtwa (1954-), da Mbongeni Ngema (1956-) e da Barney Simon:

La trama ruota attorno a due uomini neri, Albert e John, che cercano una vita migliore nel Sud Africa dell'era dell'apartheid. Con loro sorpresa, un giorno Cristo appare loro in carne ed ossa. Invece del profetizzato Messia bianco, Cristo appare sotto forma di una sudafricana nera, Morena. Si confronta con la realtà dell'apartheid e della sofferenza dei neri e decide di opporsi al regime tirannico.<sup>36</sup>

Trattandosi di una rappresentazione composta da cast e pubblico di bianchi e neri, viene boicottata dal governo che in più occasioni interviene arrestando gli attori. Riscuote comunque grande successo e viene proposta al mondo intero con una tournée in Europa e in America.

Nel 1981 ne viene tratta una trasposizione per la Bbc, registrata al Market Theatre e prodotta da David M. Thompson (1950-):

---

<sup>35</sup>«The Market Theatre's history is controversial and diverse. The project was supported financially by Johannesburg City Council, various businesses and professionals. The trustees contravened the Group Areas Act from the start by agreeing to its being a multi-racial venue». Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, cit., p. 354.

<sup>36</sup> «The plot revolves around two Black men, Albert and John, who are looking for a better life in apartheid-era South Africa. To their surprise, Christ appears to them in the flesh one day. Instead of the prophesied white Messiah, Christ appears in the form of a Black South African, Morena. He is confronted with the realities of apartheid and Black people's suffering, and he decides to oppose the tyrannical regime». Mosa Khunou, *WOZA ALBERT! Evokes an air of apartheid in Soweto*, 9/05/2023. <https://www.joburg.org.za/media/Newsroom/Pages/2023%20News%20Articles/May/Woza-Albert!-evokes-an-air-of-apartheid-melancholy-in-Soweto.aspx> (ultimo accesso il 6 settembre 2023)

Questo film combina scene dell'opera teatrale con filmati documentari e interviste con gli scrittori su come si è materializzato il progetto. Il signor Ngena e il signor Mtwá erano attori in tournée con un musical nero sudafricano quando, una notte in un autobus, trovarono l'argomento della loro commedia: cosa farebbe Gesù Cristo del loro paese e delle sue leggi sull'apartheid se un giorno arrivasse all'improvviso da Gerusalemme su un jet della South African Airways.<sup>37</sup>

Il film mostra la messinscena dell'opera in un teatro prestigioso che nel 1994/95 vince l'ambito premio Jujamcyn Theatres Award, assegnato «a un teatro regionale o a un'organizzazione teatrale regionale che ha realizzato un contributo eccezionale allo sviluppo del talento creativo per il teatro».<sup>38</sup>

Il Market Theatre ancora oggi ricopre un ruolo fondamentale all'interno della vita teatrale sudafricana, incoraggiando attivamente la creazione di nuove opere destinate ad un pubblico internazionale.

Ha un ruolo di rilievo anche il teatro Maynadtville Open-Air Theatre, un teatro all'aperto che può contenere fino a 600 persone, realizzato nel 1949 a Città del Capo. Nasce per volontà dell'attivista Margaret Molteno (1912-1985) che, dopo aver visto il Regent's Park Open-Air Theatre di Londra, decide di farne realizzare uno simile in Sudafrica, con l'obiettivo di finanziare la formazione di insegnanti per bambini svantaggiati della Città del Capo.

Il primo dicembre del 1950 il teatro viene inaugurato con lo spettacolo del celebre balletto romantico *Les Sylphides*. Fino al 1956 al teatro vengono proposti balletti di successo, come il *Lago dei Cigni* e *Giselle*. A seguire viene utilizzato per le rappresentazioni delle opere di William Shakespeare: come prima opera viene proposta la commedia *La bisbetica domata*. Il teatro, tuttora funzionante ed è uno dei più significativi del Sudafrica con un repertorio incentrato principalmente sulle opere di Shakespeare.

---

<sup>37</sup> «This film combines scenes from the play with documentary footage and interviews with the writers as to how the project materialized. Mr. Ngena and Mr. Mtwá were actors touring in a black South African musical when, one night in a bus, they found the subject for their play: what would Jesus Christ make of their country and its apartheid laws if one day He suddenly arrived from Jerusalem on a South African Airways jet». John J. O'Connor, 'Woza Albert!', *South African Play*, in «The New York Times», 19 dicembre 1985.

<sup>38</sup> Herbert Mitgang, *Jujamcyn Award to american repertory theatre*, in «The New York Times», 26 novembre 1985.

## Capitolo 3

### L'AFRICA E PETER BROOK

All'inizio del XX secolo, i grandi registi rivolgono lo sguardo verso l'Oriente alla ricerca di pratiche teatrali diverse da quelle europee. Ne sono esempi Gordon Craig (1872-1966), Jerzy Grotowski (1933-1999), Eugenio Barba (1936-) e molti altri; a differenza dei registi precedenti, Peter Brook (1925-2022) decide di rivolgere la sua attenzione all'Africa.

La ricerca teatrale nel continente ha inizio nel novembre del 1972, quando Brook e il CIRT (Centre International de Recherches Théâtrales) decidono di intraprendere il viaggio. Lo scopo del percorso di indagine si focalizza su quesiti di questo genere:

Come avvicinare un pubblico con il quale non si condividono i riferimenti culturali? Quali sono le condizioni ideali per una comunicazione? Si può scoprire un linguaggio universale? È possibile trascendere i condizionamenti culturali e razziali? Qual è il ruolo del pubblico? Qual è la relazione tra l'astratto e il reale?<sup>39</sup>

Per rispondere alle domande, regista e attori intraprendono l'esperienza africana per praticare un *super-grande-esercizio*<sup>40</sup> ampliando il proprio bagaglio teatrale.

#### Il viaggio in Africa

Alcuni giovani attori e attrici, tra cui Yoshi Oida (1933-), Helen Mirren (1945-), Malick Bowens (1941-2017) e Natasha Perry (1930-2015), provenienti da parti diverse del mondo, iniziano insieme a Brook il viaggio dalla città di Algeri per poi proseguire per tre mesi in alcuni stati dell'Africa Occidentale.

---

<sup>39</sup> Rosaria Ruffini, *Le afriche di Peter Brook*, Padova, Linea edizioni, 2020, pp. 26-27.

<sup>40</sup> Ivi, p. 23.

Il gruppo trova le prime difficoltà nella convivenza e fatica ad abituarsi allo stile di vita africano. In un clima di stress e stanchezza per i lunghi viaggi, gli attori cercano di mettere in scena un'improvvisazione in un mercato situato nell'oasi di In-Salah. La *performance* avviene su un grande tappeto dove gli attori iniziano a cantare e ad emettere suoni vocali davanti a un pubblico indifferente; le risate e il disinteresse degli spettatori deludono il CIRT: la messinscena, molto gradita in Europa, non è per niente apprezzata in Algeria.

Questo fallimento fa capire al gruppo la necessità di ripartire da zero per comunicare con un nuovo pubblico, rinunciando alle tecniche apprese in precedenza. Con numerose rappresentazioni, all'incirca trentacinque, gli attori imparano ad improvvisare a stretto contatto con gli spettatori su un tappeto privo di scenografia. L'esperienza e gli insegnamenti ottenuti da queste messinscene porteranno alla modifica del teatro Les Bouffes du nord, «riprogettato come quello di una piazza circolare in cui il pubblico abbraccia gli attori e li sfiora. È scomparso il palco, non c'è scena, resta solo un tappeto».<sup>41</sup>

Un incontro fondamentale per Brook avviene nella città di Ife, in Nigeria, dove viene accolto dal drammaturgo nigeriano Wole Soyinka (1934-), vincitore del premio Nobel per la letteratura nel 1986. Soyinka permette al CIRT di conoscere la tradizione yoruba, Brook assiste a *performances* con temi incentrati sulla vita quotidiana arricchiti dai miti locali e da rituali di possessione. Il *performer*, durante il rito, “abbandona” la sua identità per accogliere un nuovo individuo tramite un duro allenamento che prevede anche la danza accompagnata dal canto e dal suono dei tamburi. L'allenamento permette all'individuo di rimanere cosciente durante la possessione, mantenendo la consapevolezza di sé stesso; un *training* efficace per l'attore per interpretare al meglio il ruolo assegnatogli.

Il regista, affascinato dagli yoruba, chiede il permesso a Soyinka di partecipare al festival di Kano. Qui il gruppo vuole mettere in scena *La Conférence des oiseaux*, un poema del 1177 del poeta iraniano Farid al-Din Attar (1145-1221); l'opera narra la storia di un gruppo di uccelli viaggiatori, guidati da un'upupa, che va alla ricerca di Simungh, un uccello della mitologia persiana. Il Centro trova diverse similitudini tra il loro viaggio

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 29

e quello degli uccelli, riconoscendosi nelle esitazioni e nelle incertezze sperimentate durante il percorso.

Per non commettere l'errore accaduto al mercato di In-Salah, il Centro basa l'intero spettacolo sul suono per comunicare con il pubblico nigeriano. La messinscena avviene durante il Capodanno del 1973, quando il gruppo rappresenta l'opera utilizzando brani in greco antico e in latino, suoni improvvisati e canti di uccelli. L'idea di utilizzare la musica per raggiungere gli spettatori non ha successo, lo spettacolo non ha ritmo, è monotono ed è troppo serio.

Da questo fallimento il regista comprende che il teatro deve «abbandonare l'univocità del *sacro* per dedicarsi all'aspetto del *brut* e alla mescolanza degli opposti». <sup>42</sup>

Altro incontro fondamentale per Brook è quello con i griot, conosciuti in Niger; il regista assiste a un racconto di un griot rimanendo ipnotizzato ed affascinato tanto da definirlo *performer* ideale. Brook indica ai suoi attori la strada per diventare migliori nelle interpretazioni affermando che:

Affrontare il pubblico è come combattere con un toro. La sfida è quello di immobilizzarlo. Ma il toro è sempre diverso e ogni battaglia presenta un nemico nuovo. Se non state attenti, vi ucciderà. Solo il griot ha il coraggio di affrontarlo nel modo giusto. <sup>43</sup>

Al termine del viaggio il CIRT riporta a Parigi molti insegnamenti appresi durante il viaggio: le tecniche di possessione osservate nella città di Ife, l'utilizzo di una scenografia semplice, l'importanza del racconto e l'efficacia di affiancare “il *sacro* e il *brut*”.

## **Africa in scena**

Una volta tornato in Francia, Brook applica fin da subito gli insegnamenti appresi in Africa. L'idea di affiancare “il *sacro* e il *brut*” viene concretizzato con la rappresentazione di *La Conférence des oiseaux* (il “*sacro*”), preceduta dallo spettacolo *L'Os* (il “*brut*”), tratto dal racconto dello scrittore Birago Diop, pubblicato nel 1947 e

---

<sup>42</sup> Ivi, p. 33

<sup>43</sup> Ivi, pp. 34-35

incluso nel 1958 nella raccolta *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba*. Nel 1977 Diop crea un adattamento teatrale per Nouvelles Éditions africaines con il titolo *L'os de Mor Lam*. Il testo di Diop viene riadattato da Malick Bowens, il quale aggiunge la trama del suo racconto *Certificat*, e da Jean-Claude Carrière (1931-2012). Viene messo in scena per la prima volta al Festival di Avignone nel 1979.

Brook sceglie il testo di Diop per la vicinanza dello scrittore ai griot in quanto:

Ne *L'Os*, emergono dialoghi incalzanti e animati di urla, rime, canzoni e pianti che ritmano ciclicamente l'azione e ne amplificano l'aspetto sonoro. Anche le soluzioni formali e compositive si manifestano nelle frequenti ripetizioni, nell'inserimento di canti, proverbi, indovinelli, liriche, filastrocche in lingua locale, e anche nei parallelismi e nelle strutture narrative circolari.<sup>44</sup>

Il racconto è ambientato in un villaggio senegalese e ha come protagonista Mor Lam; Malick Bowens è l'interprete del ruolo di Lam.

La rappresentazione inizia con la divisione tra i membri del villaggio di pezzi di mucca, macellata dopo vent'anni di peste bovina; a Mor Lam tocca un pezzo di stinco e, una volta tornato nella sua capanna, chiede alla moglie di cucinarlo. Durante la giornata arrivano nella casa del protagonista amici e parenti per conversare e assaggiare il pezzo di stinco, ma Lam non ha nessuna intenzione di condividere il prelibato cibo. Quando lo stinco è cotto, arriva nella capanna un amico che pretende di partecipare al banchetto; pur di non condividere la carne, Mor Lam si finge malato, sperando che l'intruso lasci la sua casa; l'amico invece non se ne va e Lam arriva addirittura a fingersi morto. Alla fine il protagonista viene seppellito vivo e, per onorare la sua morte, l'amico mangia il prelibato stinco.

La scenografia è essenziale, è presente la sabbia, qualche pietra e una casa di bambù che separa lo spazio privato di Mor Lam da quello del villaggio; nove attori, vestiti con abiti tradizionali e le babbucce ai piedi si muovono su un palco che richiama un villaggio africano.

*L'Os* e *La Conférence des oiseaux* si completano a vicenda: il primo rilassa il pubblico con la sua comicità ruvida per introdurlo nel lungo viaggio del secondo spettacolo.

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 83

Questa messinscena diventa per Brook punto di partenza per rappresentazioni successive nel suo teatro Les Bouffes du Nord di altre opere africane: come, per esempio, *Woza Albert!* e *Le Costume*.

Il regista assiste, nel 1982, alla rappresentazione di *Woza Albert!* a Londra, rimanendone affascinato e dopo lo spettacolo decide di tradurre l'opera in francese per poi metterla in scena.

*Le Costume* è tratto dalla novella di Can Themba (1924-1967), autore sudafricano, e adattato per il teatro da Mothobi Mutloatse (1952-), scrittore e adattatore sudafricano. L'opera è ambientata nella città di Sophiatown, un sobborgo di Johannesburg dove vivono gruppi etnici differenti e che, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, diventa centro della cultura nera. Nel 1953, con l'arrivo del decreto *Group Areas Act*, il governo costringe gli abitanti a lasciare il quartiere per poi distruggerlo completamente.

È la storia d'amore e tradimento di una coppia di giovani sposi che vive a Sophiatown. Dietro alla vicenda coniugale, si staglia onnipresente l'ombra dell'apartheid che pur restando fuori dalle mura domestiche, ne definisce profondamente i contorni. *Le Costume* non mostra mai l'orrore della segregazione e del razzismo, l'apartheid non si vede, ma penetra ogni cosa. Intangibile e innominabile, s'insinua anche nelle pieghe delle lenzuola, distruggendo progressivamente il matrimonio dei due sposi.<sup>45</sup>

Lo spettacolo inizia con una lunga descrizione, da parte di un attore, delle strade, delle case e degli abitanti del quartiere. La scenografia, a differenza di L'Os, è dipinta nel dettaglio, i costumi sono rappresentati con precisione storica e la musica utilizzata è quella dei grandi musicisti jazz, come i Manhattan Brothers, gruppo musicale jazz che emerge a livello internazionale grazie al musical *King Kong*, Sibongile Khumalo (1957-2021), Miriam Makeba (1932-2008) e Hugh Masekela (1939-2018). Gli ultimi due raggiungono la fama con lo spettacolo *King Kong*.

Brook riesce a rappresentare con ricchezza di dettagli l'ambiente raffigurato nell'opera, che debutta al teatro Les Bouffes du Nord nel 1999, grazie ai suoi viaggi a Johannesburg, dove conosce Barney Simon al Market Theatre, e a Durban, dove incontra diversi artisti. La versione inglese, *The Suit*, viene molto apprezzata dal pubblico e, di conseguenza, riproposta in tournée internazionali per quindici anni. Nel 2013 approda in Italia in diversi teatri a Roma, Napoli, Pistoia e Perugia.

---

<sup>45</sup> Ivi, pp. 152-153

Lo spettacolo diventa un trampolino di lancio per diversi attori africani, ad esempio Sotigui Kouyaté.

## Sotigui Kouyaté

La famiglia Kouyaté è un clan di griot che, fin dal XIII secolo, ricopre diversi ruoli politici e sociali all'interno della comunità maliana. In questo clan, nel 1936, nasce Sotigui e, fin da bambino, assiste alle *performances* della famiglia, imparando storie e trucchi del cantastorie.

Kouyaté si trasferisce a Parigi nel 1983 e, al suo arrivo, partecipa all'audizione del *Mahabharata*, uno spettacolo basato sul poema epico indiano scritto da Vyāsa tra il IV secolo a.C. e il IV secolo d.C. L'attore, davanti a Brook e a Jean-Claude Carrière, pronuncia le battute in modo impeccabile, pur senza saperne contesto e storia; i due spettatori rimangono talmente sbalorditi dalla prova da attribuirgli una parte all'interno dello spettacolo. L'attore incarna il modello ideale di Brook: «L'arte di Sotigui è tanto raffinata da essere impercettibile. Guardandolo in scena, l'artificio scompare e il diaframma tra la vita e l'arte è superato perché nel suo teatro non esiste finzione, al contrario c'è l'eco di una verità più profonda».<sup>46</sup>

L'attore diventa una figura importante per il regista e la loro collaborazione dura per diversi anni. Kouyaté è un interprete in grado di raccontare con maestria opere di qualsiasi genere; è esemplare la sua recitazione nello spettacolo di *La Tempesta* di Shakespeare dove ricopre il ruolo di Prospero.

Questo sodalizio culmina con la messinscena di *Tierno Bokar*, un'opera ispirata al romanzo *Il saggio di Bandiagara* dello scrittore ed etnologo africano Amadou Hampâté Bâ (1901-1991). La rappresentazione è ispirata alla vita di Tierno Bokar Salif Tall (1875-1939), un mistico sufi maliano considerato dal regista «un uomo umile e straordinario, maestro della tolleranza e dell'ascolto».<sup>47</sup> Per conoscerne la vita, in modo da riportarla nel loro spettacolo, Brook e Kouyaté intraprendono un viaggio in Mali e in Burkina Faso.

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 100

<sup>47</sup> Ivi, p. 166

La prima di *Tierno Bokar* avviene il 6 luglio del 2004 al Festival Ruhr Triennale nella città di Dusburg. La scena è composta da simboli mistici e il pubblico viene accolto da tredici attori inginocchiati e rivolti verso il fondo, dando allo spettatore la sensazione di entrare in una moschea. Lo spettacolo si avvia con una preghiera e, al termine, appare Kouyaté che interpreta Tierno Bokar. Sotigui incarna perfettamente la figura di Bokar in una recitazione fatta di una voce esile, di gesti naturali ed eleganti:

La critica rimarrà profondamente turbata dal dialogo intimo e dalla segreta alchimia che l'interprete intercetta con il suo personaggio. Kouyaté trasuda da Tierno, mentre la sua stessa personalità nutre il ruolo, come un guanto prende la forma della mano che lo infila secondo il paradosso attoriale tanto caro a Brook. Questo doppio riflesso rappresenta, senza dubbio, l'aspetto più riuscito dello spettacolo. L'attore riesce ad integrare i suoi problemi di salute con le necessità del ruolo, senza che il pubblico si accorga della malattia. La scena della morte lucida di Tierno che chiude lo spettacolo, è illuminata dal dolore e dalla sofferenza fisica che l'attore sperimenta in quei giorni, indebolito da un'estenuante tournée internazionale.<sup>48</sup>

Sotigui Kouyaté raggiunge la fama mondiale grazie alla lunga collaborazione con Peter Brook, fino a diventare il primo africano a vincere, nel 2009, l'Orso d'Argento come miglior attore al Festival internazionale di Berlino. Un anno dopo, nel 2010, muore a seguito di una malattia polmonare.

---

<sup>48</sup> Ivi, pp. 167-168

## BIBLIOGRAFIA

### Testi a stampa

Martin Banham, *A History of Theatre in Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Massimo Bocale, Piera Borghetti, *ETIOPIA il cuore antico dell'Africa nera*, Osmannoro (Fi), Polaris, 2002.

Matt Phillips e Jean-Bernard Carillet, *Etiopia e Eritrea*, Torino, EDT, marzo 2007.

Giuliana Toso Rodinis, *Il teatro africano di lingua francese*, in Mario Verdone, *Teatro contemporaneo*, Roma, Lucarini, 1983-1989, pp. 162-218.

Rosaria Ruffini, *Le afriche di Peter Brook*, Padova, Linea edizioni, 2020.

### Articoli da riviste e giornali online

Herbert Mitgang, *Jujamcyn Award to american repertory theatre*, in «The New York Times», 26 novembre 1985. Una versione di questo articolo appare in stampa il 26 novembre 1985, sezione C, pagina 19 dell'edizione nazionale con il titolo: *JUJAMCYN AWARD TO AMERICAN REPERTORY THEATRE*.

Cristina Pugliese, *La nascita di un teatro nazionale in Kenya*, in «Africa: Rivista Trimestrale Di Studi e Documentazione Dell'Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente», XLV, 2, 1990, pp. 325-335.

Lanfranco Ricci, *Pubblicazioni in amarico di questi ultimi anni*, in *Oriente Moderno*, XXX, 10/12, 1950, pp. 186-198.

Alberto Salza, *Etiopia: il rito di iniziazione dei giovani Hamer che fa discutere*, in «Africa. Rivista del continente nero», 8 gennaio 2019. <https://www.africarivista.it/etiopia-il-rito-di-iniziazione-dei-giovani-hamer-che-fa-discutere/141717/> (ultimo accesso il 6 settembre 2023).

Roslyn Sulcas, *Reviving a South African Musical That Once Promised So Much*, in «The New York Times», 8 agosto 2017. Una versione di questo articolo appare in stampa il 13 agosto 2017, sezione AR, pagina 7 dell'edizione di New York con il titolo: *From the Past, a Musical Punch*.

### Fonti da pagine web

Aboneh Ashagre, *Theatre Arts in Addis Abeba*, 4 ottobre 2022. <https://africantheatredocs.org/?p=1103> (ultimo accesso il 14 settembre 2023). Africa theatre è una pagina web dove è possibile informarsi sul teatro africano. Il sito funge da fonte di informazione sul teatro tramite la pubblicazione di riviste, giornali e libri.

*Le due Calebasse-1990*, <https://www.teatrodellealbe.com/> (ultimo accesso 22 settembre 2023). La pagina è contenuta all'interno del sito della compagnia del Teatro delle Albe.

FESTAC, *History of FESTAC Africa*, <https://festacafrica.org/history-of-festac-africa/> (ultimo accesso 28 agosto 2023). FESTAC è una pagina dedicata al festival dove è possibile rimanere aggiornati sulle festività del passato e del presente. Sulla pagina web è possibile prenotare i biglietti per il FESTAC in programmazione.

Mosa Khunou, *WOZA ALBERT! Evokes an air of apartheid in Soweto*, 9/05/2023. [https://www.joburg.org.za/media\\_/Newsroom/Pages/2023%20News%20Articles/May/Woza-Albert!-evokes-an-air-of-apartheid-melancholy-in-Soweto.aspx](https://www.joburg.org.za/media_/Newsroom/Pages/2023%20News%20Articles/May/Woza-Albert!-evokes-an-air-of-apartheid-melancholy-in-Soweto.aspx) (ultimo accesso il 6 settembre 2023). Joburg è la pagina web dedicata alla città di Johannesburg dove è possibile trovare diverse informazioni riguardanti attività culturali, politiche e manifestazioni di vario genere.

Além-Mar, *Timkat, festa del Battesimo di Gesù per gli ortodossi etiopi*, in «Società Missioni Africane» gennaio 2019. <https://www.missioniafricane.it/timkat-festa-del-battesimo-di-gesu-per-gli-ortodossi-etiopei/> (ultimo accesso 19 settembre 2023).

Ellene Mocria, Mesfin Messele, Alemayehu Gebre Hiwot, *Survey of Ethiopian Culture and media*, Sida, 2003, p. 20. <https://www.sida.se/en/publications/survey-of-ethiopian-culture-and-media> (ultimo accesso il 6 settembre 2023). Sida è un'agenzia svedese che ha l'obiettivo di combattere la povertà e l'oppressione nel mondo. All'interno della

pagina web si trovano informazioni utili per la comprensione della cultura, della tradizione e della religione di diversi stati del mondo.

Sonja Riehn, Intangible World Heritage Site: Sogo bò The Appearance of Animals, settembre 2021. <https://kolk17.de/en/2021/09/22/intangible-world-heritage-sogobo-the-appearance-of-animals/> (ultimo accesso il 14 settembre 2023). Kolki17 è un teatro e museo dedicato alle marionette. Il museo possiede una pagina web dove è possibile accedere all'archivio delle marionette e maschere, con la possibilità di informarsi sulla loro provenienza e storia.

*Remo System Inc. DBA Art of Stepping: Our Interpretation of the History of Traditional Stepping.* <https://worldofstep.com/our-story/history/> (ultimo accesso il 6 settembre 2023). World of Step è una pagina web che ha l'obiettivo di diffondere la danza, in particolare quella dello step, in tutto il mondo. All'interno del sito si può informarsi sui vari festival dedicati al mondo dello step.

### **Fonti online non direttamente citate**

ESAT, [https://esat.sun.ac.za/index.php/Main\\_Page](https://esat.sun.ac.za/index.php/Main_Page) (ultimo accesso il 20 settembre 2023) wiki dell'Encyclopaedia of South African Theatre, Film, Media and Performance e dell'Università di Stellenbosch che fornisce informazioni utili a comprendere alcuni aspetti del teatro sudafricano.

South African History online, <https://www.sahistory.org.za/> è un sito web che mi è stato utile per informazioni generiche riguardanti la storia e la tradizione del continente africano.