



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

Tesi di laurea

**Il teatro etiope:
un percorso tra tradizione, resilienza ed emancipazione**

Relatrice:

Prof.ssa Paola Degli Esposti

Laureanda: Sofia Ciuto

Matricola: 213576

Anno Accademico 2025/2026

INDICE

Introduzione	p. 3
Capitolo 1- IL CONTESTO STORICO E LE ORIGINI DEL TEATRO ETIOPE	
1.1 Dalle radici performative al teatro di testo: l'evoluzione delle ritualità e l'innovazione di Teklehawariat Teklemariam	p. 7
1.2 L'istituzionalizzazione della scena: dall'Hager Fikir Mahber al Teatro Nazionale	p. 11
1.3 Il fermento culturale dell'età dell'oro e l'era di Haile Selassie	p. 15
Capitolo 2 - TEATRO E POTERE: CENSURA, RESILIENZA E PRODUZIONI INDIPENDENTI	
2.1 L'era Derg e la massima espressione della tecnica cera e oro	p. 19
2.2 L'opera simbolo: il dramma <i>Tewodros</i>	p. 23
2.3 L'ascesa delle compagnie indipendenti e la rete Yeandnet	p. 25
Capitolo 3 - L'ATTRICE SULLA SCENA ETIOPE E L'EVOLUZIONE NEL CINEMA	
3.1 L'evoluzione della figura dell'attrice nel teatro etiope: dallo spazio domestico all'emancipazione scenica	p. 30
3.2 La figura dell'attrice sotto il Derg: tra propaganda di stato, censura e istituzionalizzazione accademica	p. 33
3.3 Un caso emblematico: Ayalnesh Demissie, dal palcoscenico teatrale allo schermo	p. 35
3.4 Conservazione della memoria: restauro e digitalizzazione del film <i>Hirut</i>	p. 37
Appendice iconografica	p. 40
Bibliografia	p. 46

Introduzione

Il teatro etiope moderno si configura come un affascinante e complesso terreno d'indagine in cui si intrecciano dinamiche storiche, spinte politiche e processi di rivendicazione sociale. Muovendosi lungo un asse che unisce le tradizioni performative autoctone alle sfide poste dalla modernizzazione e dai regimi politici del Novecento, l'arte drammatica in Etiopia non ha rappresentato soltanto una forma di intrattenimento, ma un vero e proprio spazio di resistenza culturale e di emancipazione. Questo lavoro di ricerca si propone di tracciare la traiettoria evolutiva di tale panorama artistico, evidenziando come il palcoscenico e, successivamente, lo schermo cinematografico siano stati specchio e motore dei mutamenti del Paese.

Lo studio delle arti sceniche etiopi rivela una complessa transizione dalle radici rituali verso la nascita di un teatro di testo strutturato, un'innovazione legata a figure pionieristiche come Teklehawariat Teklemariam e all'istituzionalizzazione di spazi cruciali quali l'Hager Fikir Mahber e il Teatro Nazionale. Tuttavia, la storia del palcoscenico etiope è indissolubilmente legata al rapporto dialettico, e spesso conflittuale, con il potere politico. Tanto durante l'età imperiale di Haile Selassie quanto, in modo ancora più stringente, durante il successivo regime totalitario del Derg, gli artisti hanno dovuto fare i conti con una rigida censura di Stato. Tale pressione ha costretto la drammaturgia a sviluppare raffinati strumenti di resilienza e comunicazione cifrata, capace di veicolare messaggi di dissenso sotto un velo di apparente conformismo.

In questo contesto di profonda trasformazione, un ruolo di cruciale importanza è stato rivestito dalle donne. L'analisi della figura dell'attrice sul palcoscenico e nello schermo etiope permette infatti di mappare un fondamentale percorso di emancipazione: l'uscita dallo spazio domestico e l'ingresso nella sfera pubblica e accademica hanno trasformato le artiste in agenti attivi del cambiamento culturale.

L'obiettivo principale di questa tesi è dunque quello di analizzare il teatro etiope moderno come un ecosistema resiliente, capace di preservare la propria identità e, al contempo, di farsi promotore di istanze di libertà e inclusione. Per fare ciò, la metodologia adottata unisce un'analisi della letteratura storiografica e scientifica esistente alla raccolta di preziose fonti primarie. Tra queste, un ruolo centrale è occupato dall'analisi dei materiali inediti provenienti dall'Archivio Privato della mia famiglia, la cui collezione di

fotografie di scena e testimonianze orali ha permesso di ricostruire visivamente e storicamente l'attività artistica dell'epoca.

La tesi si struttura in tre capitoli. Il primo, dedicato al contesto storico e alle origini del teatro etiope esamina l'evoluzione dalle prime forme performative e rituali al teatro di testo, evidenziando il ruolo innovatore di Teklehawariat Teklemariam. Successivamente, l'attenzione si è spostata sui processi di istituzionalizzazione della scena tramite la fondazione dell'Hager Fikir Mahber e del Teatro Nazionale, fino a giungere al fermento culturale della cosiddetta età dell'oro sotto il regno di Haile Selassie.

Il secondo capitolo approfondisce il legame tra teatro e potere, concentrandosi sui concetti di censura e resilienza artistica. Si è analizzata in particolare l'era del Derg, periodo in cui la tecnica della cera e oro ha trovato la sua massima espressione come codice di resistenza. Verranno inoltre presi in esame un'opera drammatica altamente simbolica, *Tewodros*, e il fenomeno della nascita delle compagnie indipendenti riunite all'interno della rete Yeandnet.

Il terzo capitolo, infine, sposta l'attenzione sulla dimensione di genere, indagando l'evoluzione dell'attrice sulla scena etiope e il suo successivo approdo al cinema. Si è analizzato il passaggio dal confine domestico all'emancipazione sul palcoscenico, esaminando lo statuto delle artiste sotto il Derg tra propaganda e istituzionalizzazione accademica. Questa sezione dedica un approfondimento al caso emblematico dell'attrice Ayalnesh Demissie, mia nonna, e si concluderà con una riflessione sulla conservazione della memoria storica, esaminando il restauro e la digitalizzazione di *Hirut*, la prima pellicola cinematografica di finzione realizzata in Etiopia.

La decisione di intraprendere questo percorso di ricerca e la scelta stessa della sua struttura non rispondono soltanto a un interesse di natura accademica, ma nascono da un profondo imperativo affettivo e dalla necessità intima di custodire e onorare una memoria familiare. Questo lavoro affonda le sue radici nel ricordo di mia nonna, la cui parabola di vita incarna in modo straordinario i concetti stessi di resilienza e dignità che attraversano queste pagine. È stata proprio lei, con la sua straordinaria umiltà e il desiderio profondo di non veder svanire il ricordo del suo passato, a trasmettermi la necessità di questa ricerca. Dedicare questa tesi alla storia del teatro etiope e, in particolare, all'evoluzione e all'emancipazione della figura femminile sulla scena, significa dunque non solo analizzare un panorama artistico complesso, ma sottrarre all'oblio le storie di coloro che,

come mia nonna, hanno fatto del proprio talento e della propria vita un esempio di instancabile resistenza culturale e umana.

RINGRAZIAMENTI

Desidero esprimere la mia profonda gratitudine alla Docente Paola Degli Esposti, per la pazienza, la disponibilità e la preziosa guida durante la stesura di questo lavoro.

Alla mia famiglia, mio primo rifugio e mio più grande supporto. Mi insegnate ogni giorno che il presente si costruisce con fatica, generosità, gratitudine e un po' di sana follia. A Silvia, l'ordine del mio caos e luce sulla mia strada, grazie per prenderti cura di me, in tutti i sensi. A Mamma e Papà, grazie per proteggermi e per lasciarmi rischiare, ovunque io corra e ovunque io cada, mi avete donato il regalo più bello: la libertà di poter scegliere.

A Giulia e Rachele, le mie più grandi amiche, sempre a un passo dal cuore, nonostante la distanza. Grazie per essere al mio fianco, per sostenermi, ascoltarmi e rincuorarmi, nel flusso caotico della vita siete quel qualcosa che in qualche modo non cambia mai.

A miei amici, quelli di casa, lo svago necessario a una quotidianità frenetica. Mi ricordate la bellezza della leggerezza e come si possa guarire semplicemente con una bella risata.

Ai miei compagni di università che nelle avventure di questo percorso hanno reso tutto più bello. Un grazie immenso per avermi evitato di perdermi nei labirinti burocratici e per aver condiviso insieme momenti indelebili anche quando sbagliavo orario. Sara, Margherita e Virginia, un grazie speciale a voi che in quest'ultimo anno tortuoso mi avete aiutato a non impazzire..

Ai miei amici di Padova, quelli che ho ritrovato e quelli che la danza ha portato nella mia vita. Grazie per avermi accolto a braccia aperte e per avermi spronato a inseguire i miei sogni, siete la mia seconda casa.

Grazie Vera, da compagna di banco a coinquilina, grazie per condiviso con armonia i grandi cambiamenti e le piccole stanze.

Alle persone che mi ha donato Bologna, dove sono arrivata con grandi obiettivi ma anche grandi paure. Grazie alle nuove amicizie che sempre la danza mi ha portato e grazie alle mie coinquiline, anime incredibilmente buone e soprattutto acusticamente pazienti.

Un grazie speciale a tutti i maestri che ho avuto la fortuna di incontrare e la gioia di scegliere lungo, seppur appena cominciato, il mio percorso artistico, insegnandomi la vita fuori e dentro la sala.

Ai miei nonni che mi hanno cresciuto nell'amore e che vegliano sempre su di me.

Un ringraziamento speciale e immenso per mia nonna Ayu, alla quale devo la nascita di questo intero lavoro. Rimettere insieme i pezzi della sua storia e della sua memoria è stato intenso e illuminante. Esempio di umiltà e resilienza, dimostrazione di quanto l'amore possa fare. Questa tesi vuole essere un atto di pura gratitudine, per dare valore alle sue fatiche e per far sì, che, in qualche modo, rimanga per sempre, al di là del tempo.

CAPITOLO 1

IL CONTESTO STORICO E LE ORIGINI DEL TEATRO ETIOPE

1.1 Dalle radici performative al teatro di testo: l'evoluzione delle ritualità e l'innovazione di Teklehawariat Teklemariam

La genesi del teatro moderno in Etiopia non può essere compresa senza l'analisi del fitto sostrato di pratiche performative che, per secoli, hanno regolato la vita sociale e spirituale del paese. Prima dell'introduzione della forma teatrale di stampo europeo, la società etiopica condivideva e comunicava la propria teatralità attraverso l'espressione di pratiche performative strettamente legate alle ritualità religiose e celebrative che affondano le radici nella tradizione.¹ I linguaggi utilizzati erano strutturalmente complessi come la danza, il canto, la narrazione delle storie tramandate oralmente, oppure più accessibili e conviviali come il semplice dialogo durante la cerimonia del caffè e il gioco di ruolo in vari contesti comunitari.² Tutte queste pratiche affondano le radici in un'inconscia teatralità diffusa e rituale che trova la sua massima espressione durante le grandi celebrazioni annuali come l'Ashenda, una festività che si svolge tra fine agosto e inizio settembre, la quale celebra da un lato la donna, simbolo di prosperità e vita che va coniugarsi perfettamente con l'altro significato di questa celebrazione, ovvero, la fine della stagione delle piogge e l'inizio del raccolto. Un'altra solenne festività, tra le popolazioni ortodosse, è il Meskel, che in Ge'ze significa "croce" e che commemora il

¹ JANE PLASTOW, *A History of East African Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 2020-2021, vol. 1, p.5.

² ZERIHUN BIREHANU SIRA, *Ethiopian Theater: A Brief Introduction* «The TheatreTimes», 6 July 2019, <https://thetheatretimes.com/ethiopian-theater-a-brief-introduction/> (Ultimo accesso 21/04/2026).

ritrovamento della Vera Croce da parte di Sant'Elena su cui era stato crocifisso Gesù. Durante questa occasione si ha una vera e propria rappresentazione drammatica nella quale viene messo in scena il ritrovamento della Croce con centinaia di sacerdoti, diaconi e studenti che sfilano in costumi cerimoniali mentre vengono intonati canti liturgici accompagnati dal ritmo cadenzato del *kebero*, un grande tamburo e dal suono del *sistro*, uno strumento a percussione metallico. Si viene a creare un'atmosfera solenne e vibrante che raggiunge il proprio apice con l'accensione del falò, chiamato *Demera*, simbolo della visione del fumo da parte della Santa che le indicò il luogo di sepoltura della Croce. Attorno al fuoco si crea una situazione ricca di canti e balli tradizionali frenetici e gioiosi. In queste occasioni, l'uso di costumi specifici, gioielli tradizionali, canti e coreografie di gruppo trasforma l'evento religioso in uno spazio performativo totale dove nella cerimonia vengono incluse forme di musica sacra come la *Medina* e la *Zelesegna*, accompagnate dalla complessità del *Kinet*, forma poetica complessa di natura satirica.³ Il quadro di questa corallità espressiva si completa con la danza *Eskista* nota per i suoi caratteristici e complessi movimenti ritmici delle spalle e del collo, non rappresenta una semplice esecuzione tecnica, ma una narrazione corporea che mima metaforicamente il corteggiamento e l'eroismo bellico. La centralità del busto e della parte superiore del corpo richiede una maestria tecnica che la rende una delle danze più spettacolari e affascinanti al mondo. L'*Eskista* non è una mera esibizione di abilità fisica, ma una forma di narrazione dinamica in cui il movimento delle spalle e del busto comunica l'identità e la storia del partecipante, rendendo il corpo il primo e più autentico palcoscenico della cultura etiope.

Oltre a queste solenni cerimonie ci sono altre pratiche più intime e conviviali che comunque riportano fondamentali tratti drammatici come, ad esempio, la cerimonia del caffè. Chiamata *Buna Tetu*, non è solo la preparazione della bevanda ma un vero e proprio rito sociale e performativo che può durare ore; essa simboleggia il cuore dell'ospitalità etiope e segue delle precise regole. La cerimonia si svolge su un tappeto di erba fresca appena raccolta e fiori sopra il quale viene acceso dell'incenso per purificare l'aria e creare un'atmosfera sacra e accogliente; seguono poi degli atti gestiti dalla donna di casa, che indossa l'abito tradizionale (*Habesha Kemis*): si parte dal lavaggio dei chicchi di caffè che vengono tostati su una padella posta sui carboni ardenti, la quale, successivamente,

³ JANE PLASTOW, *A History of East African Theatre*, cit., vol.1, p.153.

viene fatta passare tra gli ospiti affinché ne possano inalare il fumo aromatico. I chicchi vengono poi pestati a mano in un mortaio di legno (*Mokecha*) e la polvere ricavata viene versata nella *Jebena*, la tipica caffettiera di ceramica. Il caffè pazientemente atteso viene, infine, servito e condiviso in una dimensione di ascolto, scambio e gioia collettiva.⁴

Queste radici tradizionali evolvono e si inseriscono nel contesto del primo Novecento, il quale è segnato da una forte spinta verso la modernizzazione sia in senso istituzionale, sotto la guida di élite illuminate, sia in senso culturale, favorendo il passaggio da queste forme rituali alla forma teatrale moderna, caratterizzata dal testo scritto e dalla rappresentazione su palcoscenico. Una delle personalità chiave di questa transizione fu Teklehawariat Teklemariam. Figura poliedrica che si destreggiò tra politica e arte nell'Etiopia del XX secolo, è ricordato soprattutto per essere, appunto, un pioniere del teatro moderno. Formatosi in Russia e profondo conoscitore delle scene teatrali europee, intuì il potenziale spettacolare e pedagogico del teatro osservando la reazione del pubblico di Addis Abeba di fronte ad una narrazione drammatica. L'ispirazione per la sua prima opera nacque da un evento fortuito durante la celebrazione per la pubblicazione del libro di Heruy Wolde Selassie, allora sindaco della capitale, intitolato *Il matrimonio di Berhane Tsione Kaba*.

Heruy Wolde Selassie, all'epoca sindaco di Addis Abeba, invitò Teklehawariat ad assistere a uno spettacolo teatrale. Teklehawariat accettò l'invito e si recò presso il Terrace Hotel (l'attuale Mega Amphitheater) insieme ai membri della famiglia reale e alla nobiltà. Il sindaco salì sul palco e spiegò che la rappresentazione teatrale di quel giorno sarebbe stata messa in scena dall'associazione teatrale dei giovani etiopi. Lo spettacolo iniziò con dei musicisti che eseguivano il Medina e lo Zelesegna (musiche religiose tradizionali). Successivamente, apparve un musicista con il masiko (uno strumento musicale tradizionale ad una corda) cantando un "kinet" (musica che usa un linguaggio con significati nascosti) che il pubblico trovò molto divertente e piacevole. Infine, un'artista si esibì nell'eskista. Una performance così organizzata rappresentava un'esperienza nuova per il pubblico, che discusse lo spettacolo animatamente. Per Teklehawariat, tuttavia, era evidente che mancasse molto. Rimase deluso dalla mancanza di ventilazione e di illuminazione scenica, oltre che dalla confusione che

⁴ RITA PANKHURST, *The Coffee Ceremony and the History of Coffee Consumption in Ethiopia*, in Katsuyoshi Fukui, Eisei Kurimoto, Masayoshi Shigeta (edited by), *Ethiopia in Broader Perspective: Papers of the XIIIth International Conference of Ethiopian Studies*, Kyoto, Shokado Book Sellers, 1997, vol. II, pp.516-537.

osservò. Ancor di più deludente per Tekle Hawariat, tuttavia, fu il fatto che quanto messo in scena quel giorno venisse definito uno spettacolo teatrale.⁵

Di notevole rilevanza fu che, durante l'evento, venne letta ad alta voce la parte in cui i genitori della protagonista piangevano la morte della figlia e questo scatenò una reazione di profondo stupore e immediato coinvolgimento del pubblico, composto principalmente dalla nobiltà e dai funzionari di corte. Testimone di questa profonda commozione collettiva, Teklehawariat, comprese l'impatto che una storia agita e sofferta poteva avere sulla società.

Questo avvenimento lo porta, nel 1921, a comporre la sua prima opera teatrale, *Fabula: Yawreoch Commedia (La commedia degli animali)*, una satira ispirata alle favole di La Fontaine scritta per istruire l'allora monarchia sull'amministrazione del governo, criticando lo stato di corruzione dei leader.⁶ L'opera utilizza personaggi animali per criticare apertamente la corruzione, l'arretratezza e le inefficienze della corte imperiale etiope dell'epoca, raccontando la lotta di potere e il vuoto di governo nel periodo che vede la successione di Menelik II fino all'ascesa di Haile Selassie. Il fulcro della commedia non è una narrazione lineare tradizionale quanto una serie di quadri allegorici, con divisione in atti e scene, dove gli animali fungono da maschere per figure sociali e politiche reali come, ad esempio, le pecore che simboleggiano il popolo etiope, vittime di un sistema disorganizzato.⁷ Gli attori indossavano costumi che mescolavano attributi animali e umani; ciò influenzava la gestualità, la quale assumeva un mimetismo satirico

⁵ «Heruy Wolde Selassie, Mayor of Addis Ababa at the time, invited Teklehawariat to watch a theatrical performance. Teklehawariat accepted the invitation and was present at the Terrace Hotel (the present Mega Amphitheater) together with members of the royal family and the nobility. The mayor went on to the stage and explained that the day's theatrical performance was to be staged by the theatrical association of young Ethiopians. The show then started with musicians playing the "Medina" and "Zelesegna", (traditional religious music). A musician then appeared with his masinko (a traditional one-stringed musical instrument) singing in "kine", (music using language with hidden meanings) which the audience found very funny and entertaining. Lastly, a female artist performed the eskista (traditional shoulder dance). Such an organized performance was a new experience to the audience which discussed the performance loudly. To TekleHawariat, however, it was clear that much was missing. He was disappointed with the lack of ventilation and stage lighting as well as with the commotion he observed. What was even more disappointing for Teklehawariat was that what was staged that day was declared a theatrical performance». ABONEH ASHAGRE, *The role of women on the Ethiopian stage*, in «Journal of African Cultural Studies», vol. 24, n.1, 2012, pp. 1-8.

⁶ JANE PLASTOW, *The First African Play: Fabula Yawreoch Commedia & its influence on the development of Ethiopian Theatre*, in YVETTE HUTCHISON, JANE PLASTOW (edited by), *African theater. Histories 1850-1950*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2010, pp. 138-150.

⁷ JANE PLASTOW, *A History of East African Theatre*, cit., vol.1, p.145.

che imitava da un lato l'animale e dall'altro i movimenti quotidiani umani. Attraverso la narrazione venne promossa l'idea della necessità di una costituzione scritta e di un ordine burocratico moderno.

Un elemento di innovazione fondamentale, introdotto da Teklehawariat, fu la scelta della lingua amarica poiché, prima di allora, la produzione culturale colta era spesso limitata al Ge'ez, la lingua liturgica e dotta, ma con l'uso dell'amarico si rappresentò un tentativo deliberato di modernizzazione e democratizzazione della cultura: il teatro doveva essere comprensibile a un pubblico vasto per poter assolvere alla sua funzione di critica sociale e specchio della nazione. Inoltre, fondamentale fu anche la trasformazione spaziale per la messa in scena: mentre le celebrazioni tradizionali e i riti religiosi occupavano lo spazio, pubblico, aperto e circolare della comunità, l'introduzione del dramma di testo iniziò a spostare la performance dentro le mura delle scuole e dei palazzi, passando da una partecipazione collettiva a una visione frontale e codificata che formalizzò per la prima volta il rapporto moderno tra spettatore e attore.

Nonostante la spinta in apertura, la prima rappresentazione di questo dramma fu concepita come un evento per l'élite e venne messa in scena per la reggente *Zauditu* e la nobiltà. La Regina, profondamente colpita dalla velata ma pungente accusa e spaventata dalla reazione del pubblico, censurò l'opera e chiuse il teatro di corte subito dopo la prima.⁸ Come sottolinea lo storico Bahru Zewde, questo fermento intellettuale degli inizi del secolo fu uno dei pilastri su cui si edificò l'identità dell'Etiopia moderna.⁹

1.2 L'istituzionalizzazione della scena: dall'Hager Fikir Mahber al Teatro Nazionale

Se la fase pionieristica di Teklehawariat aveva introdotto il dramma di testo e la rappresentazione su palcoscenico, l'istituzionalizzazione definitiva del teatro in Etiopia avvenne sotto la spinta modernizzatrice di Haile Selassie I, accelerata paradossalmente dal trauma dell'occupazione italiana (1936-1941). Durante il regime fascista,

⁸ Ivi, p.147.

⁹ BAHRU ZEWEDE, *A History of Modern Ethiopia, 1855–1991*, Oxford, James Currey, 2001, pp.103-110.

l'architettura urbana di Addis Abeba fu modificata con la costruzione di sale cinematografiche e teatri destinati ai coloni, come il Cinema Marconi, il quale fu progettato secondo i canoni del razionalismo italiano. L'edificio non era solo una sala cinematografica ma uno spazio polifunzionale che imponeva una nuova grammatica della visione dove prevaleva la visione al buio, statica e frontale, che mutava la tradizione performativa comunitaria e circolare dell'Etiopia pre-coloniale. Questo di per sé potrebbe essere visto come un valore aggiunto ma i coloni decisero di introdurre un'"italianizzazione" della cultura etiope, andando a soffocare la tradizione e l'identità del Paese.

Rispetto a questa invasione culturale, la risposta etiope non tardò a manifestarsi attraverso una forma di resistenza performativa. Infatti, è interessante notare che successivamente, dopo la liberazione del 1941, questo spazio, Il Cinema Marconi, è stato simbolicamente "riconquistato" dalla nazione dopo essere stato assegnato alla compagnia dell'Hager Fikir, trasformando quello che era simbolo dell'oppressione coloniale nel cuore pulsante della cultura teatrale etiope. L'Hager Fikir o Love of the Country Association¹⁰ fondato nel 1935 sotto la spinta patriottica di Mekonnen Endalkachew per contrastare l'invasione italiana, rappresenta la più antica associazione teatrale del Paese, evolutasi da compagnia di resistenza a colonna portante della cultura performativa nazionale. Il nome tradotto significa "Amore per la Patria" ed è, infatti, un'istituzione cruciale per la salvaguardia dell'identità nazionale che, nei suoi primi anni, aveva l'obiettivo di mobilitare la popolazione autoctona per difendere la propria cultura e alzare il morale della popolazione utilizzando, però, strumenti pacifici e linguaggi semplici come inni corali e brevi rappresentazioni drammatiche. Per la messa in scena di quest'ultime lo spazio impiegato era inizialmente all'aperto: le prime rappresentazioni avvenivano sotto un grande albero di ficus (*Gibe*) nella zona di Piazza (*Arada*), un quartiere nel centro città di Addis Abeba. Nella tradizione etiope, quest'albero rappresenta lo spazio ancestrale del consiglio e della giustizia comunitaria e l'Hager Fikir, radunando la popolazione in questo spazio liminale, a metà tra la tradizione orale e le nuove forme teatrali, affrontano la nuova urgenza patriottica grazie ad artisti e intellettuali che incitavano alla resistenza contro l'invasore. Come sottolineato da Birehanu Sira, l'attività dell'associazione rappresentò il passaggio fondamentale verso la

¹⁰ JANE PLASTOW, *A History of East African Theatre*, cit., p.153.

professionalizzazione poiché, dopo la liberazione del 1941, l'associazione fu trasformata in un'istituzione permanente, dando vita alla prima compagnia stabile di attori e musicisti stipendiati dallo Stato.¹¹

Il culmine di questo processo di istituzionalizzazione avvenne con l'inaugurazione del Teatro Nazionale Etiope nel 1955, in occasione del Giubileo d'Argento per i venticinque anni di regno dell'Imperatore Haile Selassie I. Progettato dall'architetto francese Henri Chomette, l'edificio si erge sulle ceneri del Cinema Marconi e si presenta come una maestosa dichiarazione di intenti politici e culturali: se l'esterno rifletteva i canoni del modernismo europeo, l'interno era profondamente radicato nell'estetica locale, grazie ai monumentali murale di Afewer Tekle, il più celebre esponente dell'arte contemporanea etiope. Tekle concepì per il foyer e le sale comuni un ciclo unico di monumentali opere realizzate secondo i canoni del cosiddetto realismo Africano, uno stile capace di fondere armoniosamente la millenaria iconografia delle chiese ortodosse e l'estetica dei manoscritti Ge'ez con le tecniche pittoriche occidentali contemporanee.¹² Queste opere non assolvevano a una funzione meramente ornamentale, ma costituivano una vera e propria "scenografia permanente" e, rappresentando la storia epica, le diverse etnie e le tradizioni culturali del paese, preparavano lo spettatore all'evento teatrale, immergendolo in un'atmosfera particolare ancor prima dell'apertura del sipario. In questo senso, l'architettura e l'arte visiva cooperavano nel trasformare il Teatro Nazionale in un tempio della memoria collettiva, nella quale l'eredità imperiale veniva celebrata attraverso un linguaggio estetico colto e internazionalmente riconoscibile.

L'imponente edificio dal design moderno non era solo un traguardo in ambito architettonico, ma rappresentava anche il fulcro delle attività teatrali del Paese, non limitandosi ad ospitare spettacoli ma stabilendo una vera e propria nuova grammatica dello spazio scenico. Il passaggio dalla performance circolare e comunitaria al palco formalizzò una distanza gerarchica tra attore e spettatore, tipica della cultura corte e degli stati moderni dove il proscenio riflette la gerarchia sociale dell'epoca imperiale, quest'ultima, enfatizzata dalla presenza di un palco riservato all'imperatore situato in una posizione che non solo gli permetteva di vedere bene, ma lo rendeva parte dello spettacolo, agli occhi degli altri spettatori.

¹¹ ZERIHUN BIREHANU SIRA, *Ethiopian Theater: A Brief Introduction*, cit., p.23.

¹² RICHARD PANKHURST, *Afewer Tekle (1932-2012)*, in «International Journal of Ethiopian Studies», VI, n. 1-2, 2012, pp. 1-5.

Grazie a questo clima di rinnovamento, il governo promosse inizialmente la formazione all'estero per la nuova generazione di intellettuali, inviando studenti in Europa e negli Stati Uniti per specializzarsi nelle arti drammatiche e cinematografiche. Questa apertura internazionale permise a figure di spicco come Tsegaye Gabre-Medhin di rivoluzionare la scena nazionale. Unanimemente considerato come il più importante e influente drammaturgo che l'Etiopia abbia mai prodotto, Gabre-Medhin inizia il suo vasto percorso di studi con una formazione nelle scuole religiose tradizionali, dove apprende la profondità semantica del Ge'ez e l'arte del Kinet, proseguendo poi a perfezionare la sua tecnica drammaturgica nei centri nevralgici del teatro mondiale, infatti, tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta, soggiorna presso il Blackstone Theatre di Chicago, il Royal Court Theatre di Londra e la Comédie-Française di Parigi, dove vive esperienze che gli permetteranno di padroneggiare i meccanismi della regia e della scrittura scenica occidentale.¹³ Dopo essere tornato in patria, attua un cambiamento radicale rielaborando il canone classico e adattandolo alle urgenze storiche dell'Etiopia. Nei suoi primi lavori si distinsero in particolare le traduzioni in amarico dei capolavori di Shakespeare, come *Amleto*, *Macbeth* e *Otello*; non si trattò di semplici trasposizioni linguistiche, quanto di vere e proprie operazioni di "acclimatamento culturale" con le quali Gabre-Medhin, applicò un forte sistema retorico ai versi shakespeariani che rese i dilemmi morali e i giochi di potere immediatamente comprensibili e risonanti per il pubblico di Addis Abeba. Al contempo, attraverso tragedie storiche originali come *Tewodros e Petros Yachin Seat*, egli elevò le figure chiave della resistenza e della monarchia etiope a icone tragiche universali, dotandole di una complessa psicologia inedita. Per Gabre-Medhin, il teatro doveva fungere da ponte tra il passato ancestrale e il futuro moderno ovvero, uno spazio in cui la tecnica professionale diventava lo strumento per analizzare l'identità nazionale, proteggendola dalle sfide della contemporaneità.¹⁴ Grazie a queste influenze, il teatro etiope smise di esser esclusivamente un veicolo di propaganda o di folklore, trasformandosi in una piattaforma sofisticata capace di riflettere sulle complessità sociali e politiche della nazione ma con un valore estetico superiore.

L'istituzione del teatro Nazionale segna, dunque, una rottura definitiva con il passato, caratterizzata da una performance che non era più un evento comunitario diffuso,

¹³ T. GABRE-MEDHIN, *Literature and the African Public*, in «Ethiopia Observer», vol. XI, n. 1, 1967, pp. 63-67.

¹⁴ *Ibidem*.

diventando, così, sempre più uno strumento per la macchina governativa che impose il proprio controllo attraverso protocolli, programmi stagionali e, soprattutto, un apparato di censura imperiale. In risposta alle nuove dinamiche nascenti, gli autori drammatici dovettero affinare e rimodellare la propria tecnica per inserire critiche sociali all'interno di opere apparentemente celebrative, trasformando il palcoscenico in uno spazio di tensione tra la propaganda di corte e le prime istanze di dissenso intellettuale.

1.3 Il fermento culturale dell'età dell'oro e l'era di Haile Selassie

Il trentennio successivo alla restaurazione del 1941 è unanimemente considerato l'età dell'oro del teatro etiope, un periodo di eccezionale fermento culturale sostenuto direttamente dalla visione politica di Haile Selassie I. Lo splendore teatrale di questi anni non fu un fenomeno spontaneo, ma il risultato di una precisa strategia di Stato volta a modernizzare il Paese attraverso le arti, in un'Etiopia che cercava di affermarsi come leader del movimento panafricano, il teatro divenne lo specchio di una nazione che voleva apparire sofisticata, colta e tecnicamente all'avanguardia.

Il fermento culturale era alimentato da tre fattori principali che vedono come primo fulcro il mecenatismo imperiale, dove l'Imperatore non si limitava a finanziare le strutture ma nobilitava la professione dell'attore e del drammaturgo, elevandoli da intrattenitori popolari a funzionari della cultura nazionale; le prime al Teatro nazionale erano eventi di Stato a cui partecipava l'intera élite diplomatica, trasformando la messinscena in uno strumento di legittimazione internazionale. Un altro punto fondamentale è la formazione di una nuova generazione di artisti che, grazie alle borse di studio governative, tornava dall'estero portando con sé le informazioni delle avanguardie europee e americane. Questo creò un ibrido potente e unico tra un teatro moderno, dove si trattavano temi di giustizia sociale, storia imperiale e riforme e una perizia tecnica ma vista prima d'ora nel Corno d'Africa. Infine, l'ultimo tassello fondamentale è che il teatro venne elevato a strumento educativo: inserendosi in un contesto con alti tassi di analfabetismo, divenne uno dei principali mezzi di comunicazione di massa. Attraverso le opere storiche, questa importante influenza pedagogica veniva da un lato utilizzata dall'ideale imperiale che

promuoveva un'identità etiope unitaria e centralizzata, utilizzando il palcoscenico per istruire i sudditi sui valori della modernità, della lealtà alla corona e dell'unità nazionale; dall'altro, non manca la critica, se pur velata, da parte soprattutto di chi dei privilegi non poteva godere.

In questo contesto, il teatro non era più un'attività marginale, ma il cuore pulsante della vita sociale di Addis Abeba; le sale erano costantemente esaurite e il dibattito culturale si spostava dai libri alle tavole del palcoscenico, rendendo gli autori le vere celebrità dell'epoca. Tuttavia, questo splendore poggiava su un equilibrio delicato: il sostegno imperiale garantiva risorse e prestigio, ma imponeva al contempo una supervisione costante, delineando un confine sottile tra espressione artistica e celebrazione del potere. Nonostante il clima di fioritura artistica, la libertà d'espressione nel regno di Haile Selassie era rigorosamente limitata da un apparato di controllo centralizzato, gestito principalmente dal Ministero dell'Informazione. La censura imperiale differiva profondamente dalla rigida imposizione ideologica che avrebbe caratterizzato il successivo regime Derg, giunta militare in carica tra il 1974 e il 1987; essa operava piuttosto come un filtro preventivo volto a preservare la sacralità della monarchia, l'unità religiosa e il decoro nazionale. Comunque, non si garantiva libertà d'espressione, poiché ogni copione doveva essere sottoposto a una commissione di censori prima di poter essere messo in scena. I criteri di esclusione non riguardavano solo la critica politica diretta, assolutamente proibita, ma anche la rappresentazione di conflitti etnici o religiosi che potessero minare il mito dell'Etiopia come nazione coesa ed era, inoltre, vietato qualsiasi contenuto che potesse apparire immorale o eccessivamente radicale secondo i canoni della tradizione ortodossa. In questo contesto, l'Imperatore stesso assumeva spesso il ruolo di censore supremo: infatti, era consuetudine che Haile Selassie assistesse alle prove generali o leggesse i testi in anteprima, intervenendo personalmente per suggerire modifiche o correzioni ai dialoghi.¹⁵ Questo controllo onnipresente costrinse i drammaturghi a sviluppare una straordinaria raffinatezza linguistica, ovvero la tecnica semantica della Cera e dell'Oro (*Sem-enna-Warq*) grazie alla quale un significato superficiale ed evidente ne cela uno più profondo e spesso di natura satirica. Sebbene l'uso di questa tecnica trovi la sua massima espressione negli anni Settanta, già in questa fase gli autori iniziarono a utilizzare metafore storiche e

¹⁵ *Ibidem*.

parabole bibliche per inserire, tra le righe di opere apparentemente celebrative, le prime riflessioni sulle disuguaglianze sociali e sulla necessità di riforma. La censura imperiale, dunque, non soffocò la creatività ma ne impose una codificazione complessa trasformando il palcoscenico in un campo di negoziazione costante tra l'elogio del sovrano e le nascenti istanze della moderna élite di studiosi etiope.¹⁶

Un aspetto peculiare della politica culturale di Haile Selassie fu l'integrazione del teatro all'interno di un più ampio progetto di modernizzazione tecnologica del Paese. L'Imperatore vedeva nelle innovazioni tecniche non solo strumenti funzionali, ma simboli di prestigio, infatti, il Teatro Nazionale, all'epoca della sua inaugurazione, fu dotato delle più avanzate tecnologie sceniche europee come sistemi di illuminazione sofisticati, palchi rotanti e apparati acustici all'avanguardia che non avevano eguali nell'Africa subsahariana dell'epoca. Questo interesse per il progresso tecnico trovò la sua massima espressione nel 1964, con l'introduzione della televisione di Stato (EIB), che sigillò da subito il rapporto simbiotico tra teatro e il medium televisivo, grazie al quale molte delle produzioni teatrali di successo venivano riprese e trasmesse integralmente, permettendo al messaggio di superare i confini fisici della capitale. La tecnologia strumentalizzata fungeva da amplificatore del potere imperiale e se il teatro era il tempio della cultura, la televisione e la radio ne erano i canali di diffusione capillare, che permisero di trasformare l'evento scenico in un'esperienza di massa che contribuiva a cementare l'identità nazionale, ovviamente, attorno alla figura del sovrano¹⁷. Per Haile Selassie, l'adozione di queste tecnologie non significava un'accettazione passiva della cultura occidentale, ma una strategia di difesa, perché dotare l'Etiopia di mezzi moderni serviva a dimostrare che l'Impero era una potenza sovrana capace di padroneggiare gli strumenti della contemporaneità senza smarrire la propria essenza millenaria.¹⁸

L'eccezionale investimento della corona nel settore teatrale non rispondeva unicamente a una velleità estetica ma, in un'epoca in cui Addis Abeba si affermava come baricentro politico del continente, culminando nella fondazione dell'Organizzazione dell'Unità Africana (OUA) nel 1963, Haile Selassie, individuò nel teatro anche il mezzo ideale per accreditare l'Etiopia come guida morale e culturale del Panafricanismo, movimento politico, culturale e sociale che promuove la solidarietà e l'unione tra tutti i

¹⁶ JANE PLASTOW, *A History of East African Theatre*, cit., vol.1, pp. 168-171.

¹⁷ ZERIHUN BIREHANU SIRA, *Ethiopian Theater: A Brief Introduction*, cit., pp.112-113

¹⁸ BAHRU ZEWDE, *A History of Modern Ethiopia, 1855-1991*, cit. pp. 128-130.

popoli dell'Africa e della diaspora africana. Le messinscena monumentali del Teatro nazionale non erano destinate al solo pubblico locale, ma fungevano da veri propri atti diplomatici volti a impressionare le delegazioni straniere e i leader dei nuovi stati indipendenti, attraverso la rappresentazione di drammi che intrecciavano la storia della sovranità etiopica con le istanze di liberazione dal giogo coloniale. L'imperatore proiettava l'immagine di un'Etiopia come faro di una civiltà, capace di coniugare il modernismo internazionale con un'identità africana fiera e mai sottomessa.

Simultaneamente a questa proiezione esterna, il teatro operò una trasformazione profonda e spesso controversa sul fronte interno, agendo come principale motore dell'unificazione linguistica del Paese. La scena divenne il laboratorio privilegiato per la diffusione dell'amarico, elevato a lingua franca della modernità imperiale. In un impero caratterizzato da una complessa frammentazione etnica e linguistica, il palcoscenico impose un modello espressivo uniforme, funzionale al progetto di centralizzazione del potere. Se da un lato questa scelta linguistica permise la fioritura di una drammaturgia nazionale di altissimo profilo tecnico, dall'altro determinò una sistematica marginalizzazione delle altre identità culturali del Paese e di conseguenza lingue e tradizioni performative di gruppi etnici minori, come gli Oromo o i Tigrini vennero relegate a espressioni di folklore, escluse dalla storiografia ufficiale e dai circuiti istituzionali, consolidando così l'egemonia della cultura amarica come unico paradigma della "etiopicità" ammessa a corte. Questa duplice funzione, diplomatica all'esterno e omogeneizzante all'interno, definì compiutamente il ruolo del teatro nell'era di Haile Selassie, ovvero, un'istituzione totale che, pur sotto il velo dello splendore artistico, lavorava incessantemente per la costruzione simbolica e politica dello Stato moderno.

L'equilibrio precario di questa età dell'oro, sospesa tra ambizioni di modernità e rigido controllo autocratico, era destinato a infrangersi sotto la spinta delle crescenti tensioni sociali che, nel 1974, avrebbero radicalmente trasformato il volto della nazione e della sua scena teatrale.

CAPITOLO 2

TEATRO E POTERE: CENSURA, RESISTENZA E PRODUZIONI INDIPENDENTI

2.1 L'era Derg e la massima espressione della tecnica cera e oro

Per comprendere la metamorfosi della scena etiope dopo il 1974, è necessario inquadrare il radicale mutamento del paradigma politico avvenuto con l'ascesa del Derg, il Comitato della giunta militare comunista che ha governato l'Etiopia dal 1974 al 1987. La fine del secolo d'oro imperiale non fu un evento improvviso, ma l'esito di quello che Jane Plastow definisce un *creeping coup*, ovvero, un colpo di Stato strisciante¹⁹ durante il quale gli ufficiali dell'esercito imposero riforme senza che l'imperatore Selassie si opponesse, ormai arrivato a una fase di senilità avanzata. Il detonatore della crisi fu la drammatica carestia che colpì le regioni settentrionali del Paese nel 1973 e la proiezione, nell'ottobre 1973, del documentario di David Dimbleby, *The Unknown Famine*, che contribuì, a mettere in risalto la terribile situazione nell'Etiopia settentrionale, ignorata dall'Imperatore. Questa rivelazione provocò un'ira profonda nei cittadini, spingendoli definitivamente a sostenere il rovesciamento del governo imperiale che, unito all'incapacità della corte di Haile Selassie di gestire l'emergenza, documentata a livello internazionale, scatenò un'ondata di indignazione nella quale si unirono studenti, sindacati e giovani ufficiali dell'esercito in una richiesta corale di cambiamento.

¹⁹JANE PLASTOW, *A History of East African Theatre*, cit., vol. 1, p. 211.

Con la deposizione dell'Imperatore nel settembre del 1974, l'Etiopia passò da una monarchia feudale a una giunta militare che adottò rapidamente l'ideologia marxista-leninista sotto la guida del colonnello Mengistu Haile Mariam. Quest'ultimo agì da subito nazionalizzando le terre, marginalizzando le istituzioni religiose e inquadrando la popolazione nelle *Kebeles*, associazioni di quartiere, per promuovere lo sviluppo e la gestione della riforma fondiaria. Durante questa transizione, definita come il periodo del Terrore Rosso (*Qey Shibir*) – una violenta campagna di repressione tra il 1976 e il 1978 la quale portò all'eliminazione di migliaia di oppositori e intellettuali –, si ebbe un impatto immediato sulle arti: il teatro smise di essere un passatempo per l'élite aristocratica e si trasformò in uno strumento di educazione politica e di mobilitazione delle masse, una sorta di palcoscenico pedagogico al servizio della rivoluzione.

In questo clima di controllo paranoico, la produzione teatrale fu stretta nella morsa di una censura ministeriale asfissiante; ogni opera doveva riflettere i dogmi del realismo socialista, celebrando i successi del regime e demonizzando il passato feudale. L'ascesa al potere del comitato militare Derg segnò una trasformazione radicale della funzione scenica; se l'era imperiale aveva guardato al teatro come a un lusso sofisticato per l'élite e un mezzo di diplomazia culturale, il nuovo regime marxista-leninista lo riconvertì in un apparato di mobilitazione ideologica. Si passò rapidamente da una gestione mecenatistica a una forma di controllo capillare e autoritario, volto a trasformare la nazione attraverso la propaganda.²⁰ Sotto il regime di Mengistu Haile Mariam, il teatro divenne un'arma politica: ogni produzione ufficiale nei grandi teatri della capitale doveva riflettere i dogmi del realismo socialista e celebrare i successi della rivoluzione. Venne istituito un sistema di censura preventiva rigidissimo per assicurarsi che i gesti, le intonazioni e le scenografie non nascondessero messaggi reazionari. Questa burocratizzazione portò alla nascita di opere spesso didascaliche, chiamate a educare il popolo sui nuovi valori del socialismo, ma che paradossalmente finirono per allontanare la parte più creativa degli intellettuali.²¹

È proprio in questo clima di tensione tra la necessità di propaganda dello Stato e il trauma vissuto dalla popolazione che si svilupparono le strategie di resistenza artistica e le forme di teatro popolare. Per comprendere a pieno l'efficacia del teatro come spazio di resistenza intellettuale durante il regime del Derg, è necessario esaminare il raffinato

²⁰ JANE PLASTOW, *A History of East African Theatre*, cit., vol. 1, p. 153.

²¹ *Ivi*, vol. 1, p. 158.

meccanismo semantico della Cera e dell'Oro (*Sem-enna-Worq*). Questa tecnica, pilastro della tradizione poetica e religiosa etiope, si basa su una struttura comunicativa a doppio binario: la cera (*Sem*) costituisce il significato letterale e superficiale del testo, mentre l'oro (*Worq*) rappresenta il messaggio profondo, spesso di natura critica o satirica, celato sotto lo strato dell'evidenza.²² Se nell'era imperiale il *Sem-enna-Worq* era considerato un esercizio di arguzia intellettuale e di eleganza cortese, sotto la giunta militare di Mengistu Haile Mariam esso subì una trasmutazione funzionale, divenendo una vera e propria strategia di sopravvivenza politica. Come evidenziato nella tesi di Awoke Mulu, i drammaturghi sfruttarono l'ambiguità intrinseca di questo sistema per instaurare una complessa negoziazione con l'apparato censorio: mentre la cera dei copioni appariva formalmente ossequiosa verso l'ideologia rivoluzionaria, o apparentemente confinata alla rievocazione di figure storiche distanti, come Tewodros II, l'oro veicolava denunce feroci contro la brutalità del Terrore Rosso, l'inefficienza nella gestione delle carestie e la soppressione delle libertà civili.²³ Il successo di questa pratica comunicativa risiedeva in un tacito accordo di decodifica tra il palcoscenico e la platea, una dinamica che generava complicità tra il pubblico etiope, storicamente avvezzo a ricercare il significato recondito dietro la parola pronunciata, mentre i censori ministeriali, spesso privi della sensibilità letteraria necessaria, si limitavano a validare la conformità della cera. In un periodo in cui la stampa e la parola pubblica erano asservite allo Stato, l'ambiguità protettiva del *Sem-enna-Worq* permise al teatro di preservarsi come l'unico alveo semi-legittimo di dibattito e resilienza sociale che permetteva agli spettatori di riconoscere nel dramma lo specchio delle proprie sofferenze.²⁴

Un esempio concreto di questa trasmutazione semantica può essere rintracciato nell'uso della figura del leone, storicamente simbolo della sovranità salomonica e della fierezza nazionale. Mentre nei drammi approvati dal Derg il leone veniva presentato nella sua cera come metafora della forza della rivoluzione o come reperto di un passato feudale ormai sconfitto, il pubblico ne rielaborava l'oro in chiave critica. In un contesto segnato dalla carestia e dalle requisizioni forzate di raccolti da parte dello Stato, il leone smise di rappresentare la nobiltà per diventare il simbolo della voracità del regime. Quando un

²² DONALD LEVINE, *Wax and Gold: Tradition and Innovation in Ethiopian Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1965, p.5.

²³ AWOKE MULU, *Censorship and its Impact on the Development of Ethiopian Theatre*, Tesi Magistrale, Addis Ababa University, 2005, p. 48.

²⁴ JANE PLASTOW, *A History of East African Theatre*, cit., vol.1, p. 162.

attore, con un'intonazione amara o un gesto di disperazione, pronunciava battute relative alla fame del leone o alla sua indole predatrice, gli spettatori non pensavano più all'Imperatore deposto, ma alla situazione di terrore venutasi a creare con l'imposizione del Comitato. In questo modo la censura si trovava inerme, non poteva proibire l'uso di un simbolo nazionale così radicato, ma non poteva nemmeno impedire che il pubblico ne ribaltasse il significato originario per scagliarlo contro il potere vigente. Questo processo di risignificazione trasformava ogni recita in un atto di resistenza collettiva, dove il silenzio complice della platea diventava assordante quanto una protesta di piazza.

In definitiva, la sistematica strumentalizzazione imposta dal Derg non riuscì a soffocare completamente la spinta critica della scena etiope, ma ne mutò profondamente le dinamiche di sopravvivenza. Se da un lato il controllo ministeriale tentava di ridurre il teatro a un mero apparato di propaganda, dall'altro gli artisti risposero raffinando le tecniche di ambiguità semantica, spostando il baricentro dell'azione culturale verso spazi meno presidiati. Questa dialettica tra imposizione statale e resistenza artistica preparò il terreno per l'emergere di figure chiave e di circuiti alternativi. In risposta alla censura gli artisti svilupparono tecniche di comunicazione non verbale e l'uso strategico del dialetto e della satira tradizionale; mentre il palcoscenico ufficiale doveva celebrare la nazione, il teatro popolare e le compagnie indipendenti, come la celebre rete *Yeandnet*, iniziarono a farsi specchio delle sofferenze reali della popolazione. Negli anni Ottanta, durante le devastanti carestie e nel pieno della guerra civile, la scena divenne uno dei pochi luoghi in cui, attraverso allegorie e metafore, era possibile elaborare il trauma collettivo. Il teatro non era più solo celebrazione o educazione, ma un atto di resilienza culturale contro la repressione e la fame.²⁵

Come vedremo nel prossimo paragrafo, sarà proprio attraverso la nascita di compagnie indipendenti che il teatro etiope riuscirà a preservare la sua funzione di coscienza della nazione, trasformando anche le strutture di controllo in luoghi di inaspettata libertà espressiva.

²⁵ *Ivi*, cit., vol.1, pp. 165-167.

2.2 L'opera simbolo: il dramma *Tewodros*

La caduta della monarchia nel 1974 non rappresentò soltanto un rivolgimento politico, ma il culmine di una tensione culturale che aveva covato per anni all'interno delle istituzioni teatrali create da Haile Selassie I. Nel passaggio al regime militare del Derg ci fu un interesse sostanziale per le grandi figure del passato e, in questo senso, il teatro, facendosi apparentemente paladino di quel modello culturale, si concentrò ossessivamente su figure come Tewodros II, considerato il padre dell'unificazione moderna. La sua iconografia teatrale si distacca dalla sacralità immobile per abbracciare quella del leader visionario e tormentato, che tenta di unificare il Paese attraverso una modernizzazione forzata e spesso violenta. Sul palcoscenico, Tewodros incarna il paradosso del potere etiope: il sogno di un'Etiopia forte e centralizzata che si scontra con l'isolamento del sovrano e il costo umano delle sue riforme.²⁶ La sua rappresentazione si basa sul mito dell'uomo di umili origini, Kassa Hailu, che tenta di spezzare il feudalesimo e, infatti, analizzare il personaggio di Tewodros, significa esplorare un sovrano che ama il suo popolo ma che, nel tentativo di salvarlo dall'arretratezza, finisce per utilizzare metodi autocratici. Questa iconografia era funzionale al Derg, che vedeva nel centralismo di Tewodros un precedente storico per la propria lotta contro i movimenti separatisti regionali ma allo stesso tempo, come sottolineato da Awoke Mulu, questa scelta tematica non era una semplice rievocazione storica, ma una precisa strategia di sopravvivenza intellettuale:

I drammi storici non sono reliquie del passato, ma opere vive che continuano a parlare alla coscienza sociale della nazione. [...] Parlare di re del passato era meno rischioso che criticare direttamente i leader del presente, pur ottenendo lo stesso effetto sul pubblico.²⁷

²⁶ *Ivi*, vol. 1, p. 171.

²⁷ «Historical dramas are not relics of the past, but living works that continue to speak to the nation's social conscience. [...] Speaking of kings of the past was less risky than directly criticizing the leaders of the present, while achieving the same effect on the audience». AWOKÉ MULU, *Censorship and its Impact on the Development of Ethiopian Theatre*, cit., p. 42.

L'opera più significativa che riguarda questo personaggio è senza dubbio il dramma *Tewodros* di Tsegaye Gabre-Medhin, nel quale l'autore trasforma l'Imperatore in un simbolo universale del conflitto umano, mostrandone la vulnerabilità e la solitudine di fronte ai tradimenti e al peso della missione nazionale. Attraverso la tecnica della *Semenna-Worq*, Gabre-Medhin riesce a negoziare con la censura, utilizzando la parabola discendente dell'Imperatore per offrire al pubblico una critica velata ma potente alla leadership del suo tempo. Il dramma diventa così uno specchio in cui la società etiope osserva le proprie ferite storiche attraverso la maschera di un re del passato, sollevando interrogativi cruciali sulla possibilità di modernizzare un Paese senza distruggerne l'anima.²⁸ Dal punto di vista tecnico, la costruzione del personaggio risente profondamente della formazione dell'autore come traduttore di Shakespeare: la figura dell'imperatore viene modellata seguendo i canoni della tragedia elisabettiana, dove l'*hybris* del sovrano conduce inevitabilmente alla sua *hamartia*, ovvero all'errore tragico che ne determina l'isolamento e la caduta. Una delle innovazioni si manifesta nell'introduzione del monologo introspettivo che, a differenza della tradizione teatrale etiope precedente, spesso ancorata a forme corali o prettamente didattiche, il drammaturgo qui scava nella psiche del monarca, esponendone il tormento interiore e la vulnerabilità di fronte ai tradimenti della nobiltà e alla pressione delle potenze straniere. Sotto il profilo linguistico, Gabre-Medhin utilizza un amarico aulico e stratificato che gli consente di negoziare costantemente con la censura ministeriale del regime Derg. Se, in superficie, la cera dei dialoghi celebra l'unificazione nazionale e la resistenza anti-imperialista contro la spedizione britannica di Magdala, temi perfettamente allineati alla propaganda statale, l'oro recondito del testo veicola una critica feroce all'autoritarismo contemporaneo. Attraverso l'uso di metafore estese sulla purificazione, attraverso il fuoco, attraverso la fame del leone, l'autore instaura un patto di decodifica tacito con il pubblico. Un altro aspetto cruciale dell'ampliamento estetico di quest'opera risiede nell'uso dell'ambientazione che assume una forte valenza simbolica: lo spazio scenico della fortezza di Magdala viene trasposto tecnicamente come una prigione esistenziale e il trono di Tewodros cessa di essere un seggio di comando per diventare il simbolo di un assedio non solo militare, ma morale.

²⁸ JANE PLASTOW, *A History of East African Theatre*, cit., vol.1, pp. 171-4.

Basandosi sempre sulle analisi di Jane Plastow, si può notare come il testo, nel momento culminante, ovvero la morte del protagonista, rappresenti la solitudine finale dell'Imperatore nella fortezza di Magdala, dove compie l'atto estremo per evitare la prigionia inglese. Questo momento viene letto in modo ambivalente: la solitudine finale dell'Imperatore nella fortezza di Magdala, culminata nel suicidio rituale per non cadere prigioniero degli inglesi, viene letta come il sacrificio estremo del patriota, ma anche come il fallimento di un potere che non ha saputo ascoltare il popolo. Il palcoscenico restituisce un'immagine ambivalente: Tewodros è allo stesso tempo il salvatore della patria e la vittima del proprio assolutismo.²⁹ Questo suicidio in scena diventa un potente atto politico, rappresentando l'integrità del leader che preferisce la morte alla sottomissione straniera, ma allo stesso tempo denuncia il vuoto lasciato da un potere che ha perso il contatto con la sua gente. Come osserva Mulu, il teatro storico educava le masse a comprendere che la grandezza nazionale richiede sacrificio ma metteva anche in guardia contro la degenerazione della leadership in tirannia. Il paradosso di un dovere verso la nazione che finisce per schiacciare l'individuo risuonava profondamente nella coscienza collettiva etiope del periodo Derg, rendendo il sacrificio di Magdala il simbolo del tragico costo umano conseguente al potere.³⁰

2.3 L'ascesa delle compagnie indipendenti e la rete Yeandnet

L'instaurazione del regime Derg e la conseguente imposizione del realismo socialista avevano l'obiettivo di centralizzare la produzione teatrale, riducendola a mero strumento pedagogico e ideologico funzionale alla mobilitazione delle masse. Tuttavia, il decennio degli anni Ottanta segnò l'emergere di profonde crepe all'interno di questo sistema di controllo. La resistenza artistica, lungi dall'essere soffocata, subì un'evoluzione qualitativa: non si limitava più esclusivamente all'ambiguità semantica del testo ma iniziava a manifestarsi nella struttura stessa della produzione e nella nascita di circuiti alternativi. In questo scenario di tensione tra coercizione statale e autonomia creativa, il

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ AWOKE MULU, *Censorship and its Impact on the Development of Ethiopian Theatre*, cit., p. 45.

teatro etiope riuscì a preservare la propria funzione di coscienza della nazione, trasformando paradossalmente le medesime strutture di controllo in luoghi di inaspettata libertà espressiva.

L'irrigidimento della censura ministeriale e la burocratizzazione dei teatri ufficiali di Addis Abeba, come il Teatro Nazionale e l'Hager Fikir, portarono a una graduale perdita di integrità artistica nelle istituzioni statali. In risposta a questa paralisi, l'unità culturale etiope generò formazioni teatrali indipendenti che operavano ai margini degli apparati governativi. Un elemento cruciale di questa fase fu il ruolo delle *Kebeles*, le associazioni di quartiere che, sebbene queste fossero nate come organi di inquadramento sociale e sorveglianza capillare, si trasformarono in laboratori di una democratizzazione della *performance*. Attraverso di esse e insieme alle organizzazioni di massa, il teatro uscì dai confini elitari dei grandi palcoscenici della capitale per raggiungere capillarmente villaggi e centri comunitari rurali. In questi spazi, meno presidiati dal monitoraggio diretto dei funzionari ministeriali, le compagnie amatoriali potevano instaurare un dialogo più diretto e autentico con la popolazione. Il teatro cessava così di essere un apparato di mobilitazione ideologica per trasformarsi in un alveo di aggregazione sociale dove era possibile riflettere sulle sofferenze quotidiane legate alla guerra civile e alle devastanti carestie che il regime tentava di occultare o strumentalizzare. Questa espansione territoriale comportò una radicale risignificazione dello spazio scenico: la rappresentazione non necessitava più della quarta parete dei teatri d'opera di stampo europeo, ma si riappropriava delle piazze e dei cortili, ricollegandosi alla tradizione performativa orale dell'Etiopia rurale. In tale contesto, il pubblico non era più un fruitore passivo, ma diventava parte integrante di un rito collettivo di riconoscimento e denuncia.³¹

Per navigare nelle acque pericolose della censura preventiva, che analizzava ogni copione parola per parola, le compagnie indipendenti raffinarono sofisticate strategie di sopravvivenza intellettuale e lo strumento principale di questa resistenza fu l'uso sistematico dell'improvvisazione. Poiché i censori approvavano esclusivamente il testo scritto, gli attori utilizzavano la scena viva per inserire variazioni estemporanee, riferimenti al contesto locale e critiche sociali espresse spesso in dialetto, rendendo il

³¹ ABONEH ASHAGRIE, *Popular Theatre in Ethiopia*, in «Ufahamu: A Journal of African Studies», vol. 24, n. 2-3, 1996, p. 32.

messaggio politico inafferrabile per la burocrazia statale. Accanto all'oralità, si sviluppò una forma di resilienza non verbale e, come sottolineato da Aboneh Ashagrie, l'innovazione formale permise non solo di mostrare lo spettacolo ma di stimolare la ricerca di una soluzione collettiva.³² Una specifica intonazione, uno sguardo prolungato o un gesto simbolico potevano trasmettere messaggi reazionari o sovversivi che non lasciavano traccia nei documenti ufficiali. Questa estetica della resistenza permetteva di proteggere l'anima del teatro etiope dalla standardizzazione ideologica, mantenendo vivo il legame con la tradizione satirica popolare che da sempre caratterizzava la cultura.

All'interno di questo panorama di circuiti sotterranei, la rete Yeandnet rappresentò l'esempio più strutturato di opposizione artistica. Fino alla prima metà degli anni Cinquanta, il panorama teatrale etiope era dominato quasi esclusivamente da istituzioni a forte trazione statale o patriottica, realtà come l'Hager Fikir operavano principalmente come organi di mobilitazione sociale, coesione identitaria e propaganda culturale sotto l'egida imperiale. In questo scenario fortemente centralizzato, i tentativi di istituire compagnie indipendenti e guidate da logiche puramente di mercato rappresentano un momento di cruciale transizione storica e l'emergere di una categoria di produttori teatrali indipendenti ha scardinò il monopolio statale della messinscena, introducendo la sfida pionieristica del professionismo commerciale.

Il prototipo di questa nuova imprenditorialità culturale si condensa nella figura di Mathewos Bekele. Forte dell'esperienza logistica e manageriale maturata precedentemente all'interno dell'Hager Fikir, dove si era occupato della complessa organizzazione delle tournée provinciali, Bekele intuì il potenziale per un teatro svincolato dai sussidi e dalle direttive governative. Nel biennio 1953/1954, egli fondò la Yeandnet Theater Kifil, traducibile come United Theatre Company o Compagnia Teatrale Unita, la quale risiedeva nel suo modello di autosostentamento finanziario e che come obiettivo programmatico aveva lo scopo di generare profitto ed economia di sussistenza per gli artisti attraverso la vendita diretta dei biglietti, rinunciando a priori a qualsiasi paracadute istituzionale.³³ Per rendere sostenibile un simile modello economico, Bekele operò una duplice scelta strategica, estetica e geografica: la compagnia non cercò la legittimazione nei teatri d'élite della capitale, ma scelse come nucleo operativo la zona di

³² *Ibidem.*

³³ JANE PLASTOW, *A History of East African Theatre*, vol. 1, cit., p.175.

Mercato ad Addis Abeba. Quest'area, storicamente stratificata e densamente popolata, rappresentava il baricentro delle transazioni economiche e della vita sociale subalterna: spostando il teatro nel cuore del Mercato, la Yeandnet intercettava un pubblico di massa eterogeneo, trasformando lo spazio commerciale in spazio performativo. Sul piano della drammaturgia, invece, la storiografia rileva come la compagnia propose una formula basata su spettacoli popolari e sulla farsa fisica. Questa scelta non era casuale poiché la comicità visiva, incentrata sul corpo e sulla gag immediata, permetteva di scavalcare le barriere dell'analfabetismo e le differenze linguistiche della complessa demografia urbana etiope, garantendo la massima accessibilità e, di conseguenza, la massimizzazione degli incassi.

Nonostante l'efficacia teorica del modello, la Yeandnet si scontrò con i limiti strutturali dell'Etiopia del periodo. La sussistenza della compagnia dipendeva da una fitta rete di spettacoli itineranti ma le condizioni infrastrutturali e logistiche lungo le rotte interne erano ridotte all'estremo. Le difficoltà di trasporto, la mancanza di spazi performativi attrezzati nelle province e l'incertezza dei ricavi logorarono la sostenibilità dell'impresa. Questa insostenibilità strutturale costrinse infine Bekele a desistere dal progetto autonomo e a essere riassorbito nei ranghi protetti, ma ideologicamente vincolati, dell'Hager Fikir; tuttavia, l'esperienza della Yeandnet Theater Kifil sia stata cronologicamente circoscritta, il suo impatto a lungo termine sulla storiografia teatrale etiope fu strutturale in una linea di continuità che unisce il fallimento di Bekele alla successiva esperienza del Tewodros Theatre Group di Melaku Ashegrie (1969–1976).

Bekele funse così da ideale prosecutore di quelle istanze di autonomia che avevano caratterizzato la storica radice della Yeandnet, dimostrando che il teatro poteva ancora ergersi a coscienza della nazione anche sotto un controllo censorio asfissiante. In definitiva, l'attività delle compagnie indipendenti e la successiva fioritura delle avanguardie dimostrarono che la transizione verso forme espressive autonome garantì la sopravvivenza di un'identità culturale critica e preparò il terreno per la moderna evoluzione del teatro etiope.

Il perfetto compimento della parabola artistica legata alla ricerca di un'autonomia espressiva si manifesta in testi d'avanguardia come *Engida* (L'Ospite) di Manyazewal Endeshaw. L'opera si configura come una rottura radicale rispetto al realismo tradizionale del Paese; il testo, profondamente radicato nella cultura e nella lingua amarica, adotta i

canoni formali del teatro dell'assurdo di matrice occidentale per decostruire dall'interno l'istituzione socioculturale dell'ospitalità, tradizionalmente sacra nella società etiope e trasformarla in un logorante e sadico dispositivo di sottomissione. Attraverso un sofisticato espediente metateatrale, una coppia borghese di Addis Abeba intrappola un ignaro medico psichiatra in un gioco drammatico claustrofobico, caratterizzato da repentine manipolazioni mentali, finti rituali domestici e fitti rimandi intertestuali all'*Otello* shakespeariano. Questo meccanismo dell'assurdo non si esaurisce in una mera sperimentazione stilistica, ma viene impiegato dall'autore come una sottile lente critica per analizzare la paralisi psicologica post-traumatica successiva agli anni della dittatura del Derg e l'alienazione esistenziale dell'intellettualità urbana. Sottraendo il palcoscenico alla rigida funzione di cronaca e propaganda di regime, la *pièce* eleva il rifiuto dei moduli encomiastici a una struttura drammatica radicalmente indipendente, restituendo il teatro etiope alla dimensione dell'indagine umana profonda e dimostrando come l'arte possa abitare i margini per trasformare gli strumenti dell'oppressione in veicoli di liberazione.³⁴

L'esperienza di questo lungo periodo non fu solo una parentesi di resistenza, ma una lezione fondamentale su come trasformare il silenzio della platea in una protesta assordante che rimane, ancora oggi, il lascito più potente di quella generazione di artisti che scelse di non piegare il palcoscenico alle direttive del potere.

³⁴ ZERIHUN BIREHANU, JANE PLASTOW, *An Absurdist in Addis Ababa: Manyazewal Endeshaw's Engida*, in JANE PLASTOW, MARTIN BANHAM (edited by), *African Theatre 16: Six Plays from East & West Africa*, Woodbridge, James Currey, 2017, p. 130.

CAPITOLO 3

L'ATTRICE SULLA SCENA ETIOPE E L'EVOLUZIONE NEL CINEMA

3.1 L'evoluzione della figura dell'attrice nel teatro etiope: dallo spazio domestico all'emancipazione scenica

Se finora si è esaminato il teatro etiope come arena di scontro politico e spazio di resistenza collettiva, pare opportuno ora indagarne la dimensione individuale e di genere mettendo al centro di questa analisi la figura dell'attrice, intesa non solo come interprete, ma come agente di un'emancipazione sociale sofferta e pionieristica, in un panorama teatrale degli anni Sessanta che non rappresentò soltanto una stagione di straordinario fermento artistico, ma divenne il palcoscenico di una silenziosa quanto radicale rivoluzione sociale.

Per comprendere la portata di questa transizione, è necessario analizzare la natura profonda del tabù che, nei primi decenni del Novecento, escludeva il corpo femminile dalle forme performative nascenti. Nella società etiope di inizio secolo, la sfera della pubblica rappresentazione era strettamente regolata da codici patriarcali e religiosi che confinavano la donna all'interno dello spazio domestico o in ruoli rituali rigidamente codificati. L'ostilità verso la presenza femminile sul palcoscenico non derivava da una mancanza di espressività artistica all'interno della cultura amarica, storicamente ricca di figure performative come le *Azmaroch*, ovvero, le cantastorie tradizionali, bensì dallo statuto ambiguo che la modernizzazione occidentale imponeva alla professione teatrale. In questo senso, la storia delle attrici sul palcoscenico riflette una complessa transizione da una rigida esclusione sociale a una progressiva affermazione professionale che vede superare il dominio esclusivamente maschile, evoluzione difficile a causa dei costumi

dell'epoca e del timore del giudizio sociale secondo il quale la rispettabilità della donna rimaneva legata a un ruolo puramente domestico.³⁵ Fino alla prima metà del Novecento la presenza fisica della donna sul palcoscenico era considerata un rigido tabù, a tal punto che aveva costretto i primi registi a ricorrere sistematicamente all'espedito del travestimento maschile per l'interpretazione dei ruoli femminili, una pratica di *cross-gender* che causò non pochi disagi emotivi e umiliazioni pubbliche agli stessi attori dell'epoca, i quali spinsero le amministrazioni teatrali a cercare attivamente delle donne disposte a calcare le scene.³⁶

I primi tentativi di inclusione tra gli anni Quaranta e Cinquanta fallirono o rimasero isolati poiché le donne reclutate per la compagnia Hagar Fikir accettavano di cantare e danzare, ma rifiutavano fermamente di recitare, mentre i tentativi di ingaggiare lavoratrici esterne al mondo artistico registrarono netti rifiuti a causa del forte stigma sociale. Un'eccezione cruciale in questo panorama fu rappresentata dall'ambito educativo privato della Empress Menen Girls' Boarding School, dove tra il 1947 e il 1955 l'autrice e regista Seneddu Gebru scrisse e produsse oltre venti drammi storici e sociali interpretati interamente da studentesse.³⁷ Sebbene limitate a un contesto scolastico e aristocratico, le opere della Gebru posero le basi per una rappresentazione positiva e centrale della donna nella drammaturgia nazionale.

Il vero e proprio punto di svolta per il professionismo teatrale femminile avvenne nel 1951, quando Selamawit Gebresellasie accettò di interpretare il ruolo della Regina di Saba nell'opera *Ye Saba Guzo* presso il teatro municipale di Addis Abeba, allestimento che la incoronò come prima attrice professionista etiope, inaugurando una fortunata carriera che le valse prestigiosi riconoscimenti di Stato.³⁸ Nonostante questa importante evoluzione, che favorì un maggiore realismo scenico, persistevano forti discriminazioni e tabù come il fatto che alle artiste veniva, ad esempio, negato il diritto alla gravidanza per non compromettere la continuità delle repliche e la loro bellezza estetica, restrizione revocata solo negli anni Sessanta.

³⁵ ABONEH ASHAGRIE, *The role of women on the Ethiopian stage*, in «Journal of African Cultural Studies», vol. 24,1, 2012, pp. 1-8.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ BELETE BIZUNEH, *Women in Ethiopian History: A Bibliographic Review*, in «Northeast African Studies», VIII, 3, 2001, p.4.

³⁸ ABONEH ASHAGRIE, *The role of women on the Ethiopian stage*, cit., pp. 1-8.

Queste artiste, subentrando ai colleghi uomini che fino ad allora si erano esibiti in abiti femminili, imposero la propria presenza fisica come un elemento di realismo e dignità artistica insostituibile, anche attraverso una disciplina formale rigorosa e l'adesione a repertori d'alto profilo drammatico; riuscirono a ridefinire lo statuto etico della propria attività che si tramutò in una professione intellettuale rispettata e retribuita. Questa metamorfosi non rappresentò soltanto un successo professionale circoscritto alle mura del teatro, ma si configurò come una delle prime e più efficaci rivendicazioni di genere nello spazio pubblico etiope. Come evidenziato da Aboneh Ashagrie, questo cambiamento fu favorito anche dalle politiche culturali di Haile Selassie I, che vedeva nella modernizzazione delle arti un riflesso della proiezione internazionale dell'Impero; si cercò in questo modo di creare un ponte sospeso tra il rispetto della tradizione aristocratica e le spinte modernizzatrici dei giovani intellettuali – simbolo del paradosso etiope di quegli anni – che, in questo senso, vedevano la figura femminile sempre più centrale.³⁹

L'evoluzione della figura femminile nel teatro etiope è indissolubilmente legata al coraggio e al talento di alcune artiste chiave che, in epoche diverse, hanno scardinato il monopolio maschile della recitazione. La svolta pionieristica che si verificò nei primi anni Cinquanta grazie a figure come Senedu Gebru, prima donna etiope autrice e produttrice drammatica, che aprì la strada non solo introducendo tematiche femminili nei suoi testi, ma legittimando la presenza delle donne dietro le quinte della produzione culturale.⁴⁰

Fu però l'ingresso di attrici professioniste all'Hager Fikir Theatre e al Teatro Nazionale a segnare il punto di non ritorno. Tra le primissime donne a calcare stabilmente il palcoscenico si distinsero Zenebech Tadesse e Asnaketch Worku. In particolare, Asnaketch Worku divenne una vera e propria icona culturale, dotata di un eccezionale carisma sia come attrice teatrale sia come musicista e suonatrice di *krar*, Worku riuscì a trasformare la percezione pubblica dell'attrice, elevandola da figura socialmente marginale a professionista stimata e celebrata a livello nazionale (**figura 1**). A questa prima ondata si unì, negli anni Sessanta, Adanech Tesema, la quale consolidò la presenza femminile all'interno dell'Hager Fikir Theatre in un momento in cui il teatro cominciava a modernizzarsi e ad aprirsi a un pubblico sempre più vasto e stratificato.⁴¹

³⁹ABONEH, ASHAGRIE, *The role of women on the Ethiopian stage*, cit., pp. 1-8.

⁴⁰BELETE BIZUNEH, *Women in Ethiopian History: A Bibliographic Review*, cit., pp.15-16.

⁴¹ABONEH, ASHAGRIE, *The role of women on the Ethiopian stage*, cit., pp. 1-8.

3.2 La figura dell'attrice sotto il regime Derg: tra propaganda di stato, censura e istituzionalizzazione accademica

Il colpo di Stato del 1974 e l'ascesa al potere della giunta militare comunista Derg inaugurarono una nuova e contraddittoria fase per la presenza femminile nel teatro etiope. Se da un lato l'ideologia marxista-leninista promuoveva una retorica di formale uguaglianza di genere e di emancipazione della donna lavoratrice, dall'altro il teatro venne strettamente sottomesso alle esigenze di propaganda del regime e a un rigido controllo censorio. In questo contesto, le attrici e le professioniste dello spettacolo si trovarono a operare all'interno di una complessa dicotomia: da una parte beneficiarono di una definitiva legittimazione istituzionale, dall'altra dovettero subire la forte politicizzazione dei palcoscenici nazionali. In questo periodo, la recitazione femminile iniziò a gravitare attorno a una spiritualità patriottica che fondeva il fervore richiesto dallo Stato con una sofferta dignità, capace di veicolare il trauma collettivo della nazione. Come sottolineato da Aboneh Ashagrie, le attrici divennero spesso il simbolo vivente delle contraddizioni del regime; mentre i loro personaggi celebravano formalmente il progresso socialista, la loro fisicità e il sottotesto delle loro interpretazioni richiamavano la resilienza delle madri e delle figlie di fronte alle violenze del Terrore Rosso (Qey Shibir) attraverso micro-scelte registiche, l'uso espressivo del corpo, l'intonazione drammatica e la valorizzazione dell'angoscia individuale di fronte al trauma.⁴²

Un momento fondamentale per il professionismo teatrale femminile si registrò già nel 1975, quando il Teatro Nazionale promosse un programma biennale di formazione professionale formale a cui presero parte nove donne, tra le quali si distinsero figure del calibro di Alemyshai Wodajo ed Alemsehi Bekele, destinate a diventare non solo celebri attrici, ma anche future dirigenti dell'unione degli artisti etiopi. La svolta più incisiva sul piano dell'emancipazione intellettuale avvenne tuttavia nel 1978, con l'istituzione del Dipartimento di Arti Teatrali presso l'Università di Addis Abeba, un canale accademico

⁴²CRESSIDA MARCUS, *The Production of Patriotic Spirituality: Ethiopian Orthodox Women's Experience of War and Social Crisis*, in «Northeast African Studies», vol. 8, 3, 2001, pp. 179-182.

che permise alle donne di superare lo storico isolamento tecnico e formativo fornendo a decine di studentesse la possibilità di ottenere un titolo universitario in discipline teatrali , un fattore che nel lungo periodo scardinò i vecchi pregiudizi e consentì alle donne di accedere a ruoli di leadership come registe, drammaturghe e dirigenti culturali all'interno dei ministeri.⁴³ Questa evoluzione ha trovato il suo culmine simbolico nel 2007 con la messa in scena di *Semintu Setoch (Le nove donne)* diretta da Azeb Worku, una produzione interamente al femminile che ha ribaltato la secolare tradizione patriarcale del palcoscenico etiope.

La quotidianità artistica sotto il Derg era fortemente condizionata dalle politiche culturali dello Stato totalitario. La letteratura scientifica evidenzia come i movimenti politici e i fronti di liberazione dell'epoca, inclusi i movimenti etno-nazionalisti di opposizione, come il Fronte di Liberazione Oromo (OLF), utilizzassero un'accesa retorica sull'importanza del contributo femminile alla causa rivoluzionaria, senza però concedere reale spazio alle donne nei processi decisionali o nella direzione artistica e politica. Sul palcoscenico, alle attrici venivano spesso imposti ruoli fortemente stereotipati, finalizzati a glorificare i successi del socialismo, la figura della madre della patria o il sacrificio dei soldati al fronte ma, nonostante i successi di una ristretta élite di attrici e intellettuali laureate , la stragrande maggioranza delle donne nelle aree urbane continuava a versare in condizioni di grave vulnerabilità economica. Questo divario tra la rappresentazione idealizzata e la realtà materiale rappresenta una delle chiavi di lettura più stimolanti per comprendere la figura dell'attrice nel teatro etiope di fine Novecento.

La successiva disgregazione del regime e la fine del controllo asfissiante sulle produzioni artistiche permisero la fioritura di una drammaturgia indipendente e specificamente attenta alla condizione femminile, alla violenza di genere e alla rivendicazione dei diritti civili. In questa nuova stagione di libertà espressiva, lo statuto dell'attrice etiope ha vissuto un'ulteriore e decisiva evoluzione: superando la dimensione di mera interprete di testi interamente concepiti e scritti da uomini, la donna si è imposta come agente attiva e consapevole della *performance*. Tale transizione ha trovato il suo canale d'elezione nella forma espressiva del monologo e nel consolidamento di un teatro di stampo sociale e semiprofessionistico, all'interno del quale l'attrice-autrice ha potuto operare una radicale riscrittura del sé e del proprio vissuto storico, sottraendo il corpo

⁴³ BELETE BIZUNEH, *Women in Ethiopian History: A Bibliographic Review*, cit., p.22.

femminile sia alla reificazione patriarcale tradizionale sia alla precedente retorica del realismo socialista. Il palcoscenico presidiato dalle attrici si è così riconfigurato come un moderno laboratorio di indagine sociale, capace di trasformare la rappresentazione della vulnerabilità in uno strumento di denuncia collettiva e di profonda emancipazione civile.

3.3 Un caso emblematico: Ayalnesh Demissie dal palcoscenico teatrale allo schermo

Se la prima metà del Novecento ha visto il corpo femminile lottare per la propria legittimazione fisica sullo spazio scenico, la prima metà degli anni Sessanta ha imposto alle attrici etiopi una nuova e complessa sfida non solo tecnica, ma soprattutto etica e morale con l'avvento di un cinema di finzione. In questo panorama di transizione tra i diversi media performativi, la figura di Ayalnesh Demissie occupa una posizione di eccezionale rilievo storiografico, rappresentando il perfetto anello di congiunzione tra l'effimero spazio del teatro e la permanenza della pellicola. Nata nel 1939, Ayalnesh Demissie, affettuosamente nota come Ayu, entra a far parte della storia dello spettacolo etiopico nel 1960 quando, alla giovane età di 21 anni, inizia a recitare stabilmente presso il prestigioso Teatro Nazionale di Addis Abeba, all'epoca denominato Haile Selassie I Theatre. Il 1960 coincide infatti con il momento di massimo sforzo istituzionale per la modernizzazione delle arti performative in Etiopia, un periodo in cui un nucleo ristrettissimo di donne stava faticosamente tentando di professionalizzare il mestiere dell'attrice, scardinando il monopolio maschile e la persistente pratica del *cross-dressing*.

In questo contesto, Ayu si distinse rapidamente affrontando le complesse metriche e la solennità della drammaturgia storica ed epica nazionale, come testimoniano i rari documenti visivi dell'epoca che la ritraggono durante le prove e la messinscena del dramma epico incentrato sulla figura dell'Imperatore Tewodros II (**figure 2 e 3**). Esibirsi dal vivo davanti al pubblico della capitale significava esporsi direttamente alle tensioni di una società in bilico tra tradizione e spinte moderniste, dove il corpo femminile esibito pubblicamente era ancora soggetto a severi giudizi morali.

L'impatto culturale delle interpretazioni di Ayu e la progressiva legittimazione della figura dell'attrice trovarono un riscontro emblematico nei canali istituzionali dell'epoca. L'alto valore artistico delle produzioni teatrali in cui recitava ricevette un riconoscimento diretto da parte delle massime autorità dello Stato, come documentato dallo storico incontro ravvicinato tra l'attrice e l'Imperatore Haile Selassie I in occasione di un ricevimento ufficiale (**figura 4**). La rigorosa scuola del palcoscenico e il conseguente prestigio pubblico fornirono ad Ayu la maturità artistica e la solidità tecnica necessarie per girare il mondo, portando gli spettacoli fuori dal Paese e, per affrontare, solo pochi anni dopo, i codici espressivi radicalmente diversi imposti dal nuovo mezzo cinematografico.

Forte dell'esperienza e della sicurezza maturate sui palcoscenici teatrali, Ayu venne scelta nel 1964 per prendere parte a una pietra miliare dell'audiovisivo nel Corno d'Africa: la pellicola *Hirut, Who is her Father? (Hirut, Abatwa Mannew?)*, scritta da Elala Ibisa, diretta dal regista greco Lambros Yokaris e proiettata per la prima volta nell'ottobre del 1965 proprio in uno dei luoghi simbolo del suo percorso, l'Haile Selassie I Theatre Hall. È considerata dalla storiografia il primo lungometraggio di finzione in 35mm girato in lingua amarica con interpreti esclusivamente etiopi e il valore scientifico risiede primariamente nell'immensa audacia politica e sociale richiesta per l'interpretazione di questo specifico film. La storia segue una donna degli anni Quaranta, la giovane e timida Hirut, interpretata da Abebech Ejigu, in uno spaccato della sua vita che la vede spostarsi da Nazareth ad Asmara, passando per Addis Abeba. A Nazareth incontra un uomo più anziano, Gugsu, che attira il suo interesse e del quale si innamora. Lì consumano il loro amore ma poco dopo lui partirà per Addis Abeba lasciandola con la figlia avuta del loro rapporto. Qui l'uomo cade in disgrazia, viene arrestato e condannato a quindici anni di carcere. Ignara della sua sventura, Hirut parte alla volta di Addis Abeba alla ricerca del suo primo amore, con la figlia al seguito. La tragica storia si sviluppa mentre la donna cerca di offrire una vita migliore a sua figlia Abeba, finendo ad Asmara, subendo umiliazioni costanti per il fatto di avere una figlia senza padre. Per la società etiopica del 1965, dominata da un rigido conservatorismo religioso e da una struttura patriarcale profondamente radicata, prendere parte a un'opera che affrontava sul grande schermo temi tabù, come la prostituzione (a cui si allude nel film), rappresentava un atto di rottura totale e di aperta sfida culturale. Prestare il proprio volto e il proprio corpo a una narrazione così

controversa espose le interpreti al rischio concreto dell'ostracismo sociale, ma consapevole del valore del testo, Ayallesh Demissie, come le altre attrici presenti nel film, scelse di superare queste barriere, mossa da una profonda dedizione all'arte e da una precoce intuizione del cinema come strumento di denuncia collettiva.

Il passaggio dal teatro al cinema impose alle artiste la necessità di negoziare un nuovo codice espressivo, caratterizzato dalla scomposizione della recitazione in inquadrature, dalla modulazione della voce e del corpo in funzione dell'obiettivo fotografico. Questo legame di continuità si riflesse in modo emblematico proprio sulla figura dell'attrice che comparvero davanti alla macchina da presa da professioniste con una solida formazione scenica, grazie al fatto di essere cresciute all'interno delle prestigiose compagnie stabili di Addis Abeba.⁴⁴ L'alba del cinema etiopico non si configurò come un fenomeno di rottura radicale rispetto alle istituzioni spettacolari preesistenti, bensì come un'operazione di travaso artistico e professionale che ha attinto a piene mani dall'eredità strutturale del teatro. Infatti, i primi film etiopici poterono beneficiare di una presenza femminile forte, carismatica e già parzialmente sdoganata agli occhi del pubblico urbano e questa eredità teatrale consentì alla cinematografia nascente di eludere il mero intrattenimento commerciale per configurarsi, sin dalle sue origini, come un sofisticato strumento di indagine sociale e di racconto delle contraddizioni della modernità etiopica, ponendo le basi per lo sviluppo di un'identità visiva nazionale indipendente.⁴⁵

3.4 Conservazione della memoria: restauro e digitalizzazione del film *Hirut*

Il destino dell'eredità artistica di questa generazione di pionieri è rimasto per lungo tempo legato alla fragilità dei supporti fisici originali. Come gran parte della produzione filmica africana del XX secolo, la pellicola originale in 35mm di *Hirut* ha subito i gravosi danni del tempo e di condizioni di conservazione spesso inadeguate nei magazzini di Addis Abeba, rischiando di scomparire definitivamente. Un aspetto di cruciale

⁴⁴ PAULOS AEMERO, ABONEH ASHAGRIE, *Digitalization of Hirut, the First Ethiopian Fiction Film and Addis Ababa International Film Festival*, in «Cultural and Religious Studies», vol.11, 3, March 2023, pp 123-135.

⁴⁵ Le notizie di questo paragrafo, su mia nonna, Ayallesh Demissie “Ayu”, sono basate su fonti orali interne alla mia famiglia.

importanza per la storiografia contemporanea è il restauro della pellicola, promosso nel 2020 e culminato con la proiezione d'apertura al primo Addis Ababa International Film Festival nel 2021, che ha riaperto i riflettori sul valore documentario di quella generazione di attrici in quell'epoca d'oro. Il processo di modernizzazione culturale che ha investito l'Etiopia nella seconda metà del Novecento ha trovato una naturale e coerente estensione nella transizione dal linguaggio del palcoscenico alla nascita delle prime produzioni cinematografiche autoctone. La storiografia del cinema africano ha spesso trascurato il ruolo pionieristico dell'Etiopia. A differenza delle altre nazioni del continente, dove la settima arte è penetrata come strumento e derivato dell'imposizione coloniale, l'Etiopia ha integrato il medium filmico attraverso un percorso autonomo e organico di modernizzazione statale.⁴⁶ Sotto il profilo tecnologico e della preservazione archivistica, l'eredità materiale di questa pellicola, custodita per oltre quarant'anni dalla Development Bank of Ethiopia, è stata recentemente oggetto di un fondamentale processo di digitalizzazione in alta definizione completato nel 2020 e tale transizione dalla pellicola analogica ai supporti digitali non solo rappresenta la seconda rivoluzione più significativa nella storia del cinema locale, ma agisce come catalizzatore per la conservazione della memoria storica, offrendo alle nuove generazioni un modello istituzionale ed estetico volto a emancipare l'industria contemporanea dalle derive commerciali e a rivalorizzare il patrimonio identitario della nazione in un atto di restituzione e salvaguardia della memoria culturale collettiva, elemento cardine per la stessa sopravvivenza dell'identità nazionale.⁴⁷ Nel contesto della storia del cinema etiope ma come per qualsiasi contesto che riguarda il passato, la memoria non si configura come una sterile deposizione archivistica o un mero esercizio di nostalgia, bensì come uno spazio dinamico di resistenza culturale contro l'oblio e l'omologazione globale. Preservare e rimediare digitalmente un'opera che ha catturato le complessità sociali dell'Etiopia degli anni Quaranta e Sessanta significa sottrarre al deterioramento materiale non solo una pellicola, ma il patrimonio visivo, linguistico e valoriale di un'intera epoca. Di conseguenza, la memoria cinematografica si trasforma in un ponte intergenerazionale

⁴⁶ ABONEH ASHAGRIE, *Ethiopian Cinema: The Socio-economic and Political Impacts of Imperial Era on the Development of Screen Media*, in «*Cultural and Religious Studies*» vol.4,12, December, 2016, pp. 711-726.

⁴⁷ PAULOS AEMERO, ABONEH ASHAGRIE, *Digitalization of Hirut, the First Ethiopian Fiction Film and Addis Ababa International Film Festival*, cit., pp.123-125.

indispensabile: essa permette alla cinematografia contemporanea di ancorarsi a una tradizione autoctona illustre, offrendo legittimazione del passato e, al contempo, fornendo le coordinate estetiche ed etiche necessarie per narrare l'Etiopia odierna con autenticità e profondità analitica.

APPENDICE ICONOGRAFICA

Tutte le seguenti foto sono riprodotte per gentile concessione dell'Archivio familiare
Cossidente-Demissie.



Figura 1: la cantante Asnaketch Worku, al centro, affiancata dalle artiste della compagnia Hagar Fikir.



Figure 2: L'attrice Ayalnesh demissie durante l'allestimento del dramma storico *Tewodros* presso il Teatro Nazionale di Addis Abeba.



Figura 3: L'attrice Ayalnes Demissie durante l'allestimento del dramma storico *Tewodros* presso il Teatro Nazionale di Addis Abeba.



Figura 4: L'attrice Ayalnes Demissie, la prima da destra, in presenza dell'Imperatore Haile Selassie I in occasione di un ricevimento ufficiale presso il Teatro Nazionale di Addis Abeba.



Figura 5: Fotografia di scena di Ayalnesh Demissie sul set del lungometraggio *Hirut, Who is her Father?* (*Hirut, Abatwa Mannew?*, 1965).



Figura 6: Fotografia di scena di un allestimento al Teatro Nazionale di Addis Abeba.



Figura 7: Fotografia durante il tour teatrale in Cina.



Figura 8: Fotografia durante il tour teatrale in Russia.



Figura 9: Fotografia della attrici in una piazza di Addis Abeba.



Figura 10: Fotografia dell'attrice Ayalnesh Demissie nelle vesti di scena della Regina di Saba, nell'omonimo allestimento.

BIBLIOGRAFIA

Archivi

Archivio Privato Demissie, Casarsa della Delizia, Collezione inedita di fotografie di scena e fonti orali.

Testi critici

PAULOS AEMERO, ABONEH ASHAGRIE, *Digitalization of Hirut, the First Ethiopian Fiction Film and Addis Ababa International Film Festival*, in «Cultural and Religious Studies», vol. 11, 3, March 2023, pp. 123-135.

ABONEH ASHAGRIE, *Ethiopian Cinema: The Socio-economic and Political Impacts of Imperial Era on the Development of Screen Media*, in «Cultural and Religious Studies», vol. 4, 12, December, 2016, pp. 711-726.

ABONEH ASHAGRIE, *Popular Theatre in Ethiopia*, in «Ufahamu: A Journal of African Studies», XXIV, 2-3, 1996, p.32-41.

ABONEH ASHAGRIE, *The role of women on the Ethiopian stage*, in «Journal of African Cultural Studies», XXIV, 1, 2012, pp.1-8.

BELETE BIZUNEH, *Women in Ethiopian History: A Bibliographic Review*, in «Northeast African Studies», VIII, 3, 2001, p. 4-22.

MARCUS CRESSIDA, *The Production of Patriotic Spirituality: Ethiopian Orthodox Women's Experience of War and Social Crisis*, in «Northeast African Studies», vol. 8, 3, 200, pp. 179-182.

TSEGAYE GABRE-MEDHIN, *Literature and the African Public*, in «Ethiopia Observer», vol. XI, n. 1, 1967, pp. 63-67.

DONALD LEVINE, *Wax and Gold: Tradition and Innovation in Ethiopian Culture*, Chicago, University of Chicago Press.

AWOKE MULU, *Censorship and its Impact on the Development of Ethiopian Theatre*, Tesi Magistrale, Addis Ababa University, 2005.

AWOKE MULU, *Social Relevance of Five Amharic Historical Plays*, Tesi di Master, Addis Abeba University, 2005.

RICHARD PANKHURST, *Afewerk Tekle (1932-2012)*, in «International Journal of Ethiopian Studies», VI, n. 1-2, 2012, pp. 1-5.

RITA PANKHURST, *The Coffee Ceremony and the History of Coffee Consumption in Ethiopia*, in KATSUYOSHI FUKUI, EISEI KURIMOTO, MASAYOSHI SHIGETA (edited by), *Ethiopia in Broader Perspective: Papers of the XIIIth International Conference of Ethiopian Studies*, Kyoto, Shokado Book Sellers, 1997, vol. II, pp. 516-537.

JANE PLASTOW, *The First African Play: Fabula Yawreoch Commedia & its influence on the development of Ethiopian Theatre*, in YVETTE HUTCHISON, JANE PLASTOW (edited by), *African theater. Histories 1850-1950*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2010, pp. 138-150.

JANE PLASTOW, *A History of East African Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 2020-2021.

ZERIHUN BIREHANU SIRA, JANE PLASTOW, *An Absurdist in Addis Ababa: Manyazewal Endeshaw's Engida*, in JANE PLASTOW, MARTIN BANHAM (edited by), *African Theatre 16: Six Plays from East & West Africa*, Woodbridge, James Currey, 2017, p.129-138.

BAHRU ZEWDI, *A History of Modern Ethiopia, 1855–1991*, Oxford, James Currey, 2001.

Fonti da pagine Web

JANE PLASTOW, *Mathewos Bekele (1945-2012)*, in «African Theatre Archive», <https://africantheatredocs.org/?p=1103>, ultimo accesso [10/05/2026].

ZERIHUN BIREHANU SIRA, *Ethiopian Theater: A Brief Introduction*, «*The Theatre Times*», 6 July 2019, <https://thetheatretimes.com/ethiopian-theater-a-brief-introduction/> (ultimo accesso 21/04/2026).