

Teatro angolano: Pepetela e i drammi della violenza (post)coloniale

Ada Milani

Abstract: Il contributo intende proporre una riflessione sulla produzione teatrale dell'angolano Artur Carlos Pestana dos Santos, meglio noto come Pepetela, autore che ha da sempre unito la vocazione letteraria all'impegno politico nella lotta per la liberazione dal colonialismo portoghese (*pepetela*, ovvero «ciglio» in lingua kimbundu, nasce come nome di battaglia da militante nelle file dell'MPLA). Pepetela, che ha all'attivo oltre 20 romanzi e racconti, ha fatto incursione nella drammaturgia in due sole occasioni, sul finire degli anni '70, con la pubblicazione di *A corda* (scritta nel 1976 e pubblicata nel 1978) e *A revolta da casa dos ídolos* (scritta nel 1979 e pubblicata nel 1980). Entrambe le *pièces* si inseriscono nel contesto sociopolitico del periodo post-indipendenza e – sia direttamente, sia in maniera allegorica, in dialogo con il teatro epico di Brecht, ma anche con il *teatro do oprimido* di Augusto Boal – mettono in scena vecchi e nuovi conflitti tra dominatori e dominati.

Nel 1978, in una nazione ormai indipendente ma ancora inesorabilmente ferita da lotte intestine, José Mena Abrantes consegnava alle colonne del *Semanário do Jornal de Angola* le prime riflessioni sulla nascita e le sorti del teatro angolano¹. Ciò che emerge da questi scritti è anzitutto una certa inestricabilità del rapporto tra violenza e teatro: se è vero che esso funge, in un certo qual modo, da cartina tornasole del livello di maturità e del sentire sociale di un popolo, l'azione brutale del dominio coloniale è il motivo primo della sua assenza nella scena contemporanea, dopo quattro secoli di dominazione. Forse ancor più di altre espressioni culturali e artistiche – spesso ridotte a un 'folklorismo abietto' e sempre sottomesse con la forza a codici e valori estranei² – il teatro ha

¹ Drammaturgo, giornalista, scrittore è uno dei maggiori esponenti della scena teatrale angolana. Le riflessioni cui si fa riferimento sono raccolte in J. M. Abrantes, *O teatro em Angola*, 2 voll., Nzila, Luanda 2005.

² Ivi, vol. 1, p. 20.

Ada Milani, University of Florence, Italy, ada.milani@unifi.it, 0000-0001-5311-4595

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Ada Milani, *Teatro angolano: Pepetela e i drammi della violenza (post)coloniale*, © Author(s), CC BY-SA, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7.07, in Paola Bellomi, Carla Francellini, Maria Beatrice Lenzi, Ada Milani, Niccolò Scaffai (edited by), *La violenza nel teatro contemporaneo. Lingue e linguaggi a confronto*, pp. 73-93, 2023, published by Firenze University Press and USiena PRESS, ISBN 979-12-215-0278-7, DOI 10.36253/979-12-215-0278-7

sofferto, secondo Abrantes, della violenza oblitteratrice, soprattutto a causa del suo potenziale vivo e agglutinante:

colonizados que sempre fomos a todos os níveis [...], o teatro não pôde nunca cumprir o seu papel de mediatizador das aspirações mais profundas do nosso povo, não pôde nunca cumprir o seu papel de aglutinador das emoções e criações artísticas dispersas capazes de veicular as revoltas, os sofrimentos, as perplexidades e alienações em que se debate o homem angolano³.

Compito del nuovo stato indipendente è dunque arrivare a una decolonizzazione artistica, raggiungibile solo mediante un atto rivoluzionario, anche a partire dal palcoscenico:

as duas lutas de libertação nacional e a posterior opção pelo socialismo vieram finalmente criar as condições para o desenvolvimento pleno das potencialidades do fenómeno teatral. Como em tantas outras frentes da Cultura, a revolução do teatro só se torna possível no teatro da Revolução⁴.

È naturalmente in questa direzione che si muove Pepetela con le sue due opere teatrali – *A Corda* e *A Revolta da Casa dos Ídolos* – esperienze uniche in un’amplessima produzione in campo narrativo. Naturalmente, s’intende, considerando la sua ben nota militanza come guerrigliero⁵ e uomo politico nelle file dell’MPLA (Movimento Popolare per la Liberazione dell’Angola), seguita da una presa di distanza, altrettanto nota, dalle istituzioni e dagli insuccessi del post-indipendenza; fallimenti *in primis* etici di quel partito che aveva raccolto le speranze di tutta una generazione poi ripiegata, come lo stesso Pepetela, verso un ‘socialismo utopico’⁶.

A corda o del teatro come arma

A Corda viene scritta nel 1976 e pubblicata nel 1978 per i Cadernos Lavra&Oficina della União dos Escritores Angolanos. Ci troviamo dunque negli stessi anni in cui Mena Abrantes constata necessariamente che il teatro angolano, privato del proprio passato, ha il futuro come unica opzione⁷. Quella di Pepetela è allora definita dal drammaturgo «[a] única obra teatral escrita de um escritor angolano revolucionário»⁸ e a buon diritto si può considerare come il primo passo nell’espressione di un volere collettivo⁹.

³ *Ibidem*.

⁴ Ivi, p. 25.

⁵ Vale la pena ricordare che *Pepetela* – traduzione in lingua umbundu di *Pestana* («ciglio») – è il nome da guerrigliero usato dallo scrittore negli anni di lotta contro il regime coloniale portoghese, poi adottato come pseudonimo letterario di Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos.

⁶ Cfr. R. Chaves e T. Macedo (organizadoras), *Portanto... Pepetela*, Ateliê, São Paulo 2009, p. 36.

⁷ Cfr. Abrantes, *O teatro em Angola*, cit., p. 24.

⁸ Ivi, p. 30.

⁹ Cfr. Ivi, p. 24.

Per certi versi, la *pièce* si pone quale possibile erede di quel «teatro de pioneiros na guerrilha»¹⁰ nato a partire dagli anni '50 nei quartieri periferici della capitale Luanda o in zone rurali passate sotto il controllo delle forze di guerriglia anticoloniale. Si trattava di esperienze contraddistinte da «uma finalidade mais mobilizadora e política do que propriamente estética»¹¹, che coinvolgevano bambini e ragazzi: a partire da uno spunto proposto dai professori, quasi sempre un 'motto' con forti implicazioni politiche e/o sociali, gli attori-alunni erano invitati a improvvisare semplici scene o intere rappresentazioni, poi portate di fronte a un pubblico adulto. Il tutto doveva servire da base di discussione intorno alle ragioni e agli obiettivi della lotta armata anticoloniale.

La giovane età degli interpreti e la finalità eminentemente didattica sono caratteristiche presenti anche in *A corda*, pensata per attori tra i 12 e i 16 anni, chiamati a portare in scena un metaforico tiro alla fune tra due gruppi di sfidanti. Da un lato, le forze predatorie della *equipa imperialista*, incarnata in cinque figure stereotipate; alla guida, l'americano (bianco, preferibilmente grasso, sorridente, con un cappello a stelle bianche su fondo blu), accompagnato da quelli che vengono presentati come suoi figli: Holden (con immancabili occhiali scuri e un berretto di pelle di leopardo), ovvero il *leader* del FNLA (Fronte Nazionale di Liberazione dell'Angola) ritratto come un burattino; Savimbi, il divisivo fondatore dell'UNITA (Unione Nazionale per l'Indipendenza Totale dell'Angola) – barbuto, con il bastone, in uniforme – sinistro propagatore del *feitiço* del tribalismo; Daniel Chipenda (basso, in carne, con la fiaschetta alla cintura), camaleontico *leader* militare in costante transito da uno schieramento all'altro; infine, il razzista sudafricano (bianco, robusto, faccia cattiva). All'altro capo della corda si trovano cinque combattenti anonimi, rappresentanti del mosaico etnico dell'Angola, uniti sotto la bandiera del popolo:

LIKISHI: [...] Qui al mio fianco c'è il primo combattente, originario di Luanda. Il suo nome?

1° COMBATTENTE: (facendo un passo avanti e mostrando con le dita la V di Vittoria) Popolo angolano!

LIKISHI: A seguire il secondo combattente, originario di Huambo. Il suo nome?

2° COMBATTENTE: (ripetendo il gesto del 1°) Popolo angolano!¹²

In palio c'è il controllo del territorio, soprattutto dal punto di vista economico: «Perché questo scontro? Solo un gioco da bambini? Ve lo spiego. Il vincitore si terrà l'Angola. Il paese, le sue ricchezze, voi tutti, noi tutti apparterremo al vincitore»¹³. Da questa sfida, che si configura come una lotta tra il Bene e il Male¹⁴, uscirà vittorioso il popolo angolano.

¹⁰ Ivi, p. 36.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Pepetela, *A Corda*, União dos Escritores Angolanos, Luanda 1980 (ed. orig. 1978), p. 12. Per le citazioni di *A Corda*, inedita in italiano, si propone qui una nostra traduzione.

¹³ Ivi, p. 9.

¹⁴ R. Desti, 'A Corda' de Pepetela, «Colóquio/Letras», 54, Mar. 1980, p. 92.

Il testo risente, come è stato osservato, di un tono didascalico¹⁵, panflettistico¹⁶ e di una prospettiva schematica, manichea¹⁷; ‘punti deboli’ riconosciuti *in primis* dallo stesso autore. Nell’intervista a Michel Laban, egli ammette, infatti, che la *pièce* è segnata da una limitazione di partenza, che la ancora in maniera critica al passato: «*A corda* [...] *cumpriu a sua função... [...] era uma peça para aquele momento apenas. [...] Hoje mesmo já não tem interesse*»¹⁸. Eppure, vi sono alcuni elementi non scontati che, ancora oggi, permettono di apprezzare l’opera al di là dell’etichetta di «teatro político e de intervenção»¹⁹: su tutti, la presenza del *likishi*, il ballerino *chokwe*, giudice dello scontro. Questa figura è presente dall’inizio alla fine della rappresentazione e, mentre regola il gioco, porta sul palco musiche e danze, aspetti caratteristici delle manifestazioni culturali tradizionali, come del resto già avveniva nel *teatro de pioneiros na guerrilha*. Le parole e i movimenti del *likishi* sono accompagnati dal suono di *ngoma* e *chocalhos* (tamburi e sonagli), il cui ritmo si fa più o meno frenetico seguendo la drammaticità degli eventi. Si veda, ad esempio, nella scena I:

Scena completamente vuota. Suono di *ngoma* e *chocalhos*.

Entra il *likishi* danzando e portando una lunga corda, con un fazzoletto rosso annodato nel mezzo. Stende la corda sul palco, sempre danzando. [...] La musica si interrompe e il *likishi* si volta verso il pubblico:

LIKISHI: Io sono il *likishi*, il ballerino. In altri luoghi mi chiamano *xinganji*, ma la funzione è la stessa. Danzando, racconto le storie del Popolo, sono il suo critico e giudice. (Danza un poco) Oggi, ah!, oggi sarò più di un *likishi*. Sarò l’arbitro di uno scontro importante a cui state per assistere²⁰.

Compito principale del *likishi* è quello di attivare la partecipazione del pubblico, sollecitandolo con inviti costanti a mantenere vivo il pensiero:

Aprite gli occhi, aprite le orecchie, smettete di respirare. [...] Aspettate un po’, tremate, ma soprattutto, ed è la cosa più importante, non smettete di pensare. Che la vostra testa non smetta di pensare neanche per un secondo. Per questo sono qui. (Suono forte di *ngoma*)²¹

Questi aspetti, oltre ad essere riconducibili alle caratteristiche più originali e meno didattiche del *teatro de pioneiros na guerrilha*, permettono di stabilire un dialogo con il teatro epico di Bertold Brecht e il *teatro do oprimido* di Augusto Boal. La forma epica del teatro può sorgere ovunque ci sia una precisa esigenza

¹⁵ Cfr. Ivi, p. 91.

¹⁶ Cfr. J. Vicente Valentim, *Com quantos nós se faz uma trama: ressonâncias do teatro do oprimido em A corda, de Pepetela*, «Via Atlântica», São Paulo Dez., 22, 2012, p. 79.

¹⁷ Cfr. Desti, *A Corda’ de Pepetela*, cit., pp. 91-92.

¹⁸ M. Laban, *Angola, encontro com escritores*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto 1991, vol. 2, p. 797.

¹⁹ Abrantes, *O teatro em Angola*, cit., p. 37.

²⁰ Pepetela, *A corda*, cit., p. 8.

²¹ *Ibidem*.

za sociale, ovvero, nelle parole di Brecht, presuppone «l'esistenza di un potente moto di vita sociale, che abbia interesse alla libera discussione dei problemi dell'esistenza in vista della loro soluzione, e che tale interesse possa difendere contro tutte le tendenze avverse»²². In aggiunta, implica un nuovo atteggiamento da parte del pubblico: «fa dello spettatore un osservatore, però ne stimola l'attività», «lo costringe a decisioni», «a una visione generale», «viene posto di fronte a qualcosa»²³. Nell'Angola degli anni '70, con le ferite ancora aperte dalla guerra coloniale e dalla guerra civile in corso, la *pièce* di Pepetela ha come obiettivo ultimo la formazione della coscienza nazionale; il *likishi* svolge in tale contesto una funzione 'di richiamo', simile a quella dei cori in prospettiva brechtiana: «Per non permettere allo spettatore di 'sprofondarsi', per combattere le sue 'libere' associazioni d'idee»²⁴. Al contempo, crea con gli spettatori un rapporto diretto, proprio come si richiede all'attore nel teatro epico: «guardare la gente negli occhi» come per dire: «Fa' attenzione a quanto sta per fare il personaggio che ti presento», oppure: «Hai visto?», «E tu che ne pensi?»²⁵. Attraverso questo personaggio, Pepetela si avvale dunque dell'effetto di straniamento: oltre a mantenere alto il grado di attenzione – spronando il pubblico affinché non si abbandoni alla contemplazione ma svolga un'azione critica –, il *likishi* fa commenti su ciò che accade, verifica che gli spettatori abbiano capito e si dimostra un giudice tutt'altro che imparziale, non nascondendo il suo nervosismo quando i rivoluzionari sono in difficoltà:

LIKISHI: (verso il pubblico) Pare che ci sia stato qualche problema nel campo dei combattenti, ora che stanno quasi per vincere. Che cosa sarà successo? Pensate, non smettete di pensare, questo scontro è fatto perché voi possiate pensare e capire²⁶.

In altri momenti si serve dell'ironia, sempre funzionale a introdurre il necessario distacco:

LIKISHI: Lì a fianco c'è il terzo figlio, *mano* Chipenda [...].

CHIPENDA: [...] Non sono *mano* Chipenda. Sono *camarão* Chipenda, prima ero *camarada* e adesso sono *irmão*. Per questo ora sono *camarão*.

LIKISHI: (confidenziale) Un *camarão* un po' *camaleão*, no?²⁷

Nella scena decima, la compattezza della *equipa revolucionária* è minata dal virus del razzismo, instillato dagli oppositori, ma un *coup de théâtre* spezza l'im-

²² B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001 (ed. orig. 1962), pp. 70-71.

²³ Ivi, p. 30.

²⁴ Ivi, p. 50.

²⁵ B. Brecht, *Scritti teatrali I*, Einaudi, Torino 1975, p. 208.

²⁶ Pepetela, *A Corda*, cit., p. 26.

²⁷ Ivi, p. 11. Intricato gioco di parole tra *mano* (*irmão*, fratello); *camarada* (compagno); *camarão* (gambero); *camaleão* (camaleonte). L'ironia è ovviamente a sfondo politico, visto che *camarada* era il termine in uso tra i guerriglieri dell'MPLA, mentre *irmão* era usato da chi parteggiava per l'FNLA o l'UNITA.

passee venutasi a creare; un attore, posizionato in mezzo alla platea, risponderà alle esitazioni del *likishi*, il cui intervento sarà determinante per salvaguardare l'auspicata vittoria del Popolo:

LIKISHI: [...] Io sono l'arbitro, il giudice, non devo intervenire. Ma da un lato c'è la purezza, seppure con errori e difetti. Dall'altro, solo l'avidità, la disonestà. Io, in quanto Popolo, devo restare indifferente? Rispondete, aiutatemi, devo o non devo intervenire?

(Aspetta la risposta del pubblico. Un attore, in mezzo al pubblico, grida).

ATTORE: Intervieni!²⁸

Con questa scelta si supera l'abbattimento della quarta parete e l'atto di assistere alla rappresentazione diviene azione collettiva, avvicinandosi ai presupposti del *Teatro do Oprimido* (TdO), che, contrapponendosi alla catarsi del teatro aristotelico, oltrepassa anche la presa di coscienza del teatro epico brechtiano per arrivare all'azione vera e propria:

O que a *Poética do Oprimido* propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes aos personagens para que atue nem para que pense em seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real²⁹.

Il *likishi* svolge, in tale prospettiva, la funzione di *coringa* (conduttore o Jolly) e, attraverso l'interrogazione diretta – cui è impossibile sottrarsi – lo spettatore non è più solo un osservatore passivo, ma è chiamato a intervenire concretamente, a dire la sua, a divenire 'spett-attore'³⁰. Se è vero che, in questo caso, la risposta non è lasciata all'improvvisazione, bensì è pianificata, non possiamo però escludere che, nelle rappresentazioni di quest'opera, non si lasciasse talvolta spazio anche alla reazione spontanea della platea, in modo simile a quanto accade nel Teatro-Forum, una delle forme più note del TdO, nella quale gli spett-attori – posti di fronte a un problema o a una situazione conflittuale – sono «invitati a vedere, e successivamente a entrare in scena sostituendo il protagonista o i suoi alleati per provare le proprie proposte di soluzione»³¹. In mancanza di prove, la supposizione ci pare lecita, considerando ciò che afferma Pepetela in relazione al *teatro de pioneiros na guerrilha*, con il quale, come si è visto, si possono individuare delle affinità:

²⁸ Ivi, p. 41.

²⁹ A. Boal, *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira 1991, p. 138.

³⁰ «Boal não cessa de repetir que enquanto num espectáculo stanislavskiano o personagem ignora a presença do espectador, e que em Brecht o personagem age em função do espectador, no Teatro do Oprimido o espectador cessa de existir para transformar-se em Espect-Ator» (A. Pereira, *A Poética do Oprimido e o papel do espectador no jogo e debate teatrais*, «Caravelle», 70, 1998, p. 157).

³¹ C. Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma 2004, pp. 51-52.

Tratava-se [...] de um teatro “sempre oral” e “espontâneo”, que incorporava com naturalidade certas manifestações tradicionais dos povos do Leste de Angola, como a música e as danças colectivas, sendo constantemente modificado “em função do público”. Para esse escritor, a possibilidade do público participar activamente nessas representações teatrais, inclusive para propor no seu decorrer alterações à própria trama de base, é um dos aspectos mais originais desse teatro³².

Un possibile rimando a Boal, peraltro già altrove suggerito³³, non appare forzato, a maggior ragione se pensiamo al contributo fornito alle lotte di liberazione africane dal metodo pedagogico di Paulo Freire, a sua volta fonte di ispirazione per il TdO:

Seguindo os princípios de Paulo Freire, que militava por uma pedagogia elaborada pelos e não para os oprimidos, Boal aspira a uma prática teatral revolucionária, que incite os oprimidos a lutarem pela libertação [...]. O aspecto pedagógico deste teatro aparece em primeiro plano. O projecto político destaca-se com força e impõe-se através de um processo análogo ao que dá luz à *Pedagogia da Libertação*³⁴.

Sappiamo, infatti, che la pedagogia *político-libertadora* di Freire servì da modello per i progetti di alfabetizzazione nel periodo post-indipendenza. Al 1970-71 risale il primo viaggio del pedagogo nel continente: essendo venuti a conoscenza del suo passaggio per lo Zambia, alcuni militanti dell’MPLA chiesero di incontrarlo; tra questi c’era Lúcio Lara, con il quale discuterà lungamente sul «papel do trabalho de alfabetização na luta pela libertação»³⁵. Tuttavia, a riprova di un più ampio legame affettivo, culturale e politico³⁶, proprio Pepetela afferma di essere venuto a conoscenza delle idee di Paulo Freire già nel 1965, quando si trovava ad Algeri: lì entrò in contatto con un gruppo di esiliati politici brasiliani che gli mostrarono del materiale che fece da «mola inspiradora»³⁷ per la redazione del manuale di alfabetizzazione *A vitória é certa*. Anni più tardi, Pepetela riconoscerà che la portata del pensiero freiriano andava ben oltre lo scopo didattico, potendo essere plasmato secondo gli obiettivi e le specifiche esigenze della lotta del popolo angolano:

No fundo, o que interessava é que as pessoas não só aprendessem, mas que discutissem sobre os seus problemas e sobre as suas vidas. Isso que, no fundo, é a essência do método Paulo Freire, isso estava no nosso manual. Aliás, começava com “O povo luta”. Era a primeira frase. Ora, isso é Paulo Freire, duma ponta à outra³⁸.

³² Abrantes, *O teatro em Angola*, cit., pp. 36-37.

³³ Valentim, *Com quantos nós se faz uma trama*, cit.

³⁴ Pereira, *A Poética do Oprimido*, cit., p. 153.

³⁵ D. Macedo e P. Freire, *Projectos de alfabetização, um diálogo com Paulo Freire*, «Journal of Cape Verdean Studies», 1, 1, 2015, p. 14.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 13.

³⁷ P. Freire e S. Guimarães, *A África ensinando à gente. Angola, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*, Paz e Terra, São Paulo 2011.

³⁸ *Ibidem*.

La militanza nelle file dell'MPLA non solo come guerrigliero ma prima di tutto come educatore, l'impegno in una lotta armata di liberazione che – riprendendo Amílcar Cabral – doveva necessariamente compiersi come 'fatto culturale e fattore di cultura'³⁹, è dunque l'*humus* che farà germogliare *A corda*, che, seppur con i limiti già citati, intreccia numerosi fili: da Brecht a Boal, passando per Freire così come per il teatro tradizionale e di guerriglia, esperienze unite dalla fiducia nel teatro come «força interventiva capaz de mobilizar, educar e consciencializar»⁴⁰, arma imprescindibile per la decolonizzazione delle menti e la costruzione della nazione.

La rivolta della casa degli idoli

Mentre *A corda*, come abbiamo visto, è senza dubbio legata alle esigenze della contingenza ed è contrassegnata da un obiettivo didattico finalizzato, nelle parole di Pepetela, «para a mobilização das pessoas»⁴¹, con *A revolta da casa dos ídolos* (scritta nel 1979 e pubblicata nel 1980) i presupposti cambiano: si tratta della prima opera composta pensando al grande pubblico, con una finalità letteraria ben precisa⁴².

La vicenda è ambientata nel XVI secolo nell'antico Regno del Congo, che, all'arrivo delle prime flotte portoghesi, costituiva un regno potente, ben organizzato e con un'economia sviluppata. Il rapporto di produzione era basato su tre «istituzioni»⁴³ – la poligamia, la grande famiglia e la schiavitù –, mentre la società era divisa in due grandi classi, il popolo e l'aristocrazia, quest'ultima formata dai *Manis*, che detenevano i posti di comando (militare, amministrativo e religioso). Al di sopra di tutti vi era il re, che godeva di un potere quasi assoluto – «poteva nominare o destituire il mani»; «poteva fare le guerre che voleva, infliggere punizioni»⁴⁴ –, limitato soltanto dal diritto matrilineare. Infatti, così come avveniva per il passaggio delle terre e dei beni, «l'erede del re non era suo figlio, bensì suo fratello o suo nipote»⁴⁵. Il limite era però spesso solo teorico poiché i re, i *Manis* e i rispettivi figli contravvenivano volentieri a tale usanza, che contrastava la loro libertà individuale.

Una volta posato il primo cippo portoghese, suggellato l'incontro tra i potenti di entrambi i lati, gli equilibri vengono stravolti con la forza della croce e delle armi: il re (Nzinga a Nkuvu), appoggiato da vari *Manis*, favorisce la penetrazione dei portoghesi nel territorio, scorgendo nell'alleanza con i conquistatori

³⁹ Cfr. A. Milani, *Decolonizzare le menti: Amílcar Cabral e la resistenza culturale come arma contro la dominazione straniera*, «Altre Modernità», 16, 11, 2016, pp. 66-77.

⁴⁰ Abrantes, *O teatro em Angola*, cit., p. 37.

⁴¹ Laban, *Angola, encontro com escritores*, cit., p. 772.

⁴² Cfr. *ivi*, p. 773.

⁴³ J. Lussu (a cura di), *Storia dell'Angola*, Lerici, Roma 1968, p. 59.

⁴⁴ *Ivi*, p. 62.

⁴⁵ *Ivi*, p. 63.

una possibilità per ampliare il proprio potere e garantirne la continuità. Il patto avrà come cardine l'adozione della religione cristiana⁴⁶. La conversione di buona parte delle *élite* sarà la scintilla scatenante delle violenze che si propagheranno nei secoli successivi, una *escalation* che verrà però almeno parzialmente frenata da personaggi e avvenimenti reali e fittizi che Pepetela mescola sapientemente.

Secondo la lezione brechtiana, il primo atto si apre con un cartellone che recita la scritta «Reino do Kongo, 1514»⁴⁷. Appaiono successivamente due presentatori con l'aria da studenti, vestiti con pantaloni e camicia, creando uno scarto rispetto ai personaggi che si paleseranno di lì a poco, abbigliati secondo la moda dell'epoca; i due inscenano il seguente dialogo⁴⁸:

1° PRESENTATORE – (*Verso il pubblico*) Forse non tutto in questo spettacolo corrisponde alla verità storica. Diranno gli intenditori che questo o quel particolare non è avvenuto così, che tale personaggio non è mai esistito, che talaltro non avrebbe potuto avere il ruolo che svolge qui, ecc.

2° PRESENTATORE – (*Verso il pubblico*) Le cose si mettono male quando l'autore comincia subito scusandosi.

1° PRESENTATORE – Ci sono sempre quelli che girano con la lente alla ricerca di dettagli che possano rovinare l'insieme. [...] Questo spettacolo non è fatto per loro⁴⁹.

Come nel caso di *A corda*, si cerca dunque un contatto critico con il pubblico, anche attraverso l'ironia e l'effetto di distanziamento: gli spettatori sono obbligati a chiedersi se vogliono stare al gioco oppure no, se sono disposti a non 'sprofondare nelle poltrone' e a mettere in moto il ragionamento.

A fare da contrappunto a queste sollecitazioni segue il dialogo tra Nimi e Nanga sulla pericolosità del pensiero. La luce illumina solo il lato destro del palcoscenico, il rumore del ferro che viene battuto scandisce il ritmo del dialogo tra zio e nipote, con cui si confrontano, da un lato, l'Africa antica, la sua memoria storica – ormai congelata, immobile – e dall'altro, l'Africa nuova, per la quale un futuro di azione è possibile:

NIMI Batti, nipote, batti il ferro. Questa lancia deve diventare ben affilata.

NANGA Per entrar meglio nelle pance.

⁴⁶ «The Portuguese found that the Kongo king was unexpectedly keen to adopt Christianity. The leading members of the ruling royal lineages were baptised and Christianity was made the official religion of the country, with the capital renamed São Salvador. The kings of Kongo saw in Christianity a powerful spirit cult, which they could control and which would give them important new spiritual sanctions to support their authority» (M. Newitt, *Angola in Historical Context*, in P. Chabal and N. Vidal (edited by), *Angola. The Weight of History*, Hurst&Company, London 2007, p. 23).

⁴⁷ Pepetela, *A Revolta da Casa dos Ídolos*, Universidade da Coruña, A Coruña 2009, p. 39.

⁴⁸ Poiché il dialogo tra i due presentatori risulta mancante nell'edizione italiana (1988), si propone qui una nostra traduzione.

⁴⁹ *Ibidem*.

NIMI Batti, nipote mio, impara a battere il ferro. Questa lancia è fatta da Nimi, il miglior fabbro di Mbanza-Kongo.

NANGA Il fabbro che fa le lance di re Don Alfonso.

NIMI Il fabbro che fa le lance di tutti i re. Batti, nipote mio, Nanga, batti il ferro perché diventi affilato.

NANGA Per ammazzare meglio i nemici di Re Don Alfonso.

NIMI Batti, nipote, batti, sempre, sempre, senza fermarti.

NANGA Lance del Re che forse un giorno ci bucheranno la pancia...

NIMI Chi pensa, vive poco, oggi, in Mbanza-Kongo.

NANGA (*Girandosi di scatto verso l'altro*) Come Mpanzu-a-Nzinga?

NIMI (*Con aria spaventata*) Che dici, Nanga? [...] Non sai che ci sono cose di cui non si può parlare, oggi, in Mbanza-Kongo?⁵⁰

A seguire, si riassume la storia di questo personaggio innominabile, primo simbolo di resistenza al potere coloniale. Mpanzu-a-Nzinga, nipote del re Nzinga a Nkuvu (D. João) e suo successore designato, è in netto contrasto con il sovrano e suo figlio Mbemba-Nzinga (D. Afonso), emblemi dell'alleanza di comodo con i portoghesi: il primo pensa, per il proprio interesse, di poter mascherare culti antichi sotto la nuova fede; il secondo, l'usurpatore assetato di potere, vede con favore le nuove usanze portate dai conquistatori: «La Chiesa l'ha fatto Re. Secondo le leggi dei portoghesi [...] figlio di re diventa re, alla morte del padre. [...] Per questo ci teneva tanto che tutto il popolo diventasse cattolico e bruciava quelli che si opponevano»⁵¹. Perciò, accesa anche la parte sinistra del palcoscenico, prendono vita le vicende narrate dall'anziano fabbro:

NIMI Quando sei nato, il re Nzinga-a-Nkuvu governava il Kongo. Aveva molti figli e il maggiore era Mbemba-Nzinga.

S'illumina il palco a sinistra. Il re è seduto tra due nobili. Entra il capitano portoghese con sacerdoti e soldati, che gli offrono dei regali. Mimeranno l'azione descritta da Nimi, a destra.

NIMI Allora i bianchi arrivarono a Mpinda sulle loro barche. Portavano regali per il Re. Tornarono alle loro terre con dei regali. [...] portarono dei muratori per costruire un palazzo per il Re ed una Chiesa. E sacerdoti. E altri regali ancora. Alcuni partirono, i padri restarono. [...]

NANGA Certo, lo so. E ogni volta arrivarono più bianchi e soldati con armi che fanno rumore.

NIMI Che ammazzano più delle nostre lance. Ciò che i bianchi desideravano, più di ogni altra cosa, erano uomini da portare alla loro terra, il Portogallo.

NANGA (*Sottovoce*) Schiavi...

⁵⁰ Pepetela, *La rivolta della casa degli idoli*, in E. Volterrani (a cura di), *Teatro Africano*, Bulzoni, Roma 1988, p. 7.

⁵¹ Ivi, p. 17.

NIMI Il Re Nzinga-a-Nkuvu finì per lasciarsi convincere dai padri a rinnegare le nostre credenze. Mbemba-Nzinga, suo figlio, si fece perfino battezzare. Il Re passò a chiamarsi Don Giovanni e suo figlio Don Alfonso. Ma il popolo continuò a chiamarli con il loro nome.

NANGA E Mpanzu-a-Nzinga?

NIMI Di piano questo nome! [...] Era il più capace, il più intelligente di tutti, non conosceva rivali. Non accettò di rinnegare le nostre leggi, i nostri antenati. E non accettò mai di parlare con un prete⁵².

Seguendo l'esempio mitico di Mpanzu-a-Nzinga, morto da eroe per aver osato «avanzare con le lance contro le palle mortali»⁵³, il giovane Nanga, aiutato dallo schiavo Masala, compie un processo di presa di coscienza politica e sociale, che prende forma già nel monologo alla fine del primo atto:

NANGA [...] Basta guardarsi intorno, per vedere tutto il dolore che affligge il Regno del Kongo. Dovrei chiudere gli occhi per non vedere? Tapparmi le orecchie per non sentire?

Sorge dal lato destro una fila di uomini e donne incatenati, che attraverserà lentamente il palco durante tutto il discorso di Nanga.

La realtà mi forza a pensare e capire. [...] Un uomo che fugge la propria coscienza non è un uomo, è un verme. E io preferisco vedere e sentire, anche a costo di soffrire. Io lo so, Kuntuala, so cosa dobbiamo fare. Abbattere Don Alfonso, Re del Kongo. Ma non so come, non so ancora come. Saranno i disgraziati, strappati alla loro ombra, ai loro campi, ad insegnarmelo⁵⁴.

Nanga e Masala guideranno il moto di ribellione che dà il titolo all'opera e prende spunto da una sollevazione popolare innescata dal malcontento nei confronti dei potenti locali, accusati di arricchirsi alle spalle del popolo, ed esplosa con la proibizione del culto animista. Come ricorda lo stesso autore, l'idea di portare allo scoperto questo episodio, a lungo rimasto nell'ombra della storia angolana, gli venne da un riferimento contenuto nella *História de Angola* pubblicata ad Algeri. Ecco come questo libro di testo pensato per le scuole dei territori liberati dal giogo coloniale introduce gli avvenimenti:

D. Afonso diventò re del Congo con l'aiuto dei portoghesi. [...] non aveva l'appoggio del popolo. [...] La religione cattolica era diventata obbligatoria. Quando gli animisti erano presi, venivano puniti. [...] Si verificò allora la «Rivolta della Casa degli Idoli»: per proibire il culto animista, il re fece chiudere in una grande capanna di foglie tutte le statuette del culto degli antenati [...]. Questa grande capanna fu chiamata la «Casa degli Idoli». [...] il popolo di Mbanza Congo si rivoltò, capeggiato da D. Jorge Muxebata, un mani che

⁵² Ivi, pp. 9 e 11.

⁵³ Ivi, p. 17.

⁵⁴ Ivi, p. 53.

era contro il re. I ribelli volevano espellere i portoghesi e tornare alla religione animista. La rivolta fu repressa con l'aiuto dei portoghesi⁵⁵.

Già nel primo atto della *pièce* si entra nel vivo del dialogo con la Storia:

MASALA (*Si guarda intorno*) La gente comincia a mormorare. Non è contenta del Re, per via della vendita di schiavi. Non è contenta perché sono i padri a comandare. E, adesso, il Re permette che i padri se ne vadano in giro a prendere tutti gli amuleti, dando la caccia a indovini e *curandeiros*. Dicono che il Re ha ordinato di custodire tutti gli amuleti in una casa⁵⁶.

L'ideologia dei conquistatori è incarnata nella triade composta dal Padre, dal Commesante e dal Capitano, «protótipos de exploradores, esclavagistas, hipócritas, licenciosos»⁵⁷, rappresentanti delle tre M (*missionários, mercadores, militares*) che definiscono ogni colonizzazione⁵⁸. La religione appare come un pretesto per allontanare l'attenzione dal traffico di schiavi, vero cardine della macchina coloniale:

PADRE Il Re Don Alfonso è molto sensibile a questa storia degli idoli o amuleti. [...] ed ha approvato il nostro piano, di proibire ogni sorta di magia. In questo modo, la rivolta del popolo è incanalata contro il Re, per il fatto che ha permesso che ritirassero gli amuleti.

LOPES Ma questo è pericoloso!

PADRE È tutto pericoloso con questa gente, non si sa mai come possa reagire. Ma sarebbe più pericoloso se si rivoltasse contro il traffico di persone⁵⁹.

Nel secondo atto si concretizza la decisione di dare fuoco alla casa, responsabilità che rimbalza tra il Padre e il Capitano, ed è la goccia che fa traboccare il vaso in apertura del terzo e ultimo atto:

PADRE Lo so, lo so... Sono irritato, gliel'ho già detto. È colpa del caldo, di quei negri, del tanfo di peccato di quella casa. Non ci è ancora stato? Ci vada e mi dica se non puzza come un demone. È proprio quello, l'odore del demone!

CAPITANO (*Si fa il segno della croce*) Dio mi liberi! Non avrò certo il coraggio d'entrarci.

PADRE Dovrà trovarne il coraggio da qualche parte, visto che sarà lei a doverla bruciare.

CAPITANO Io? Sta scherzando...

PADRE E chi altro mai? Dovrei farlo io? Lei pensa che sia bello che un padre se ne vada in giro con delle torce in mano?

⁵⁵ Lussu, *Storia dell'Angola*, cit., pp. 69-70.

⁵⁶ Pepetela, *La rivolta*, cit., p. 31.

⁵⁷ F. Salinas Portugal, *A escrita teatral de Pepetela. Introdução a A Revolta da Casa dos Ídolos*, in Pepetela, *A Revolta da Casa dos Ídolos*, cit., p. 28.

⁵⁸ Cfr. *ibidem*.

⁵⁹ Pepetela, *La rivolta*, cit., pp. 49 e 51.

CAPITANO Non sarebbe la prima volta...⁶⁰

[...]

Palco vuoto. Solo un cartellone, che dice: PIAZZA PUBBLICA. Entra di corsa un ragazzo, si ferma e grida:

RAGAZZO Han dato fuoco alla casa dove si trovano gli amuleti! Han dato fuoco alla Casa degli Idoli!⁶¹

La notizia corre di bocca in bocca e, in mezzo al panico generale, Masala e Nanga divengono forieri di una nuova visione in grado di liberare il popolo, illuminando il cammino sulla via della liberazione che, con grande modernità, implica anche una eliminazione degli 'elementi retrogradi' che rappresentano un ostacolo al progresso⁶²: «Gli amuleti non hanno importanza, corna o croce è tutto la stessa cosa»⁶³. Lo scontro di mentalità è ben visibile nello scambio di battute tra zio e nipote:

NIMI Non vi avevo detto che loro volevano toglierci le forze? [...] Quelle che si trovano nello spirito del ferro e negli alberi della foresta del Sud? [...] Loro han bruciato gli idoli, come li chiamano, e ci hanno tolto le forze. Voi, più giovani, voi che dite di non credere a queste cose, mostrateci ora che cosa fare. Vi sfido a dirlo. NANGA (*Che era rimasto finora da parte*) Abbiamo mantenuto le nostre forze intatte, perché non era lì che si trovavano. E i portoghesi lo sanno. La nostra forza è rimanere uniti e volere la stessa cosa. E quel che vogliamo è farla finita con questo Re, che si è venduto agli stranieri. Il padre l'ha convinto a bruciare la casa e lui ha accettato, perché accetta tutto quel che gli dice il padre. [...] E il padre dice soltanto quello che interessa ai commercianti portoghesi. Questo è il problema.

Man mano che Nanga parla, arriva sempre più gente, che entra dai due lati della scena.

La schiavitù, quello è il problema. Gli schiavi e l'avorio. È questo quel che vogliono i portoghesi. A spese nostre⁶⁴.

Le speranze vengono però frustrate e il progetto di rivolta è represso con la forza lasciando solo un barlume di speranza per il futuro. Nanga viene ucciso, Masala catturato e sul palco, per la prima volta, fa la sua comparsa l'amata di Nanga, Kuntuala, il cui nome significa 'il Futuro', che fino a quel momento era stata una presenza invisibile e senza voce:

Mi chiamano Kuntuala. Il Futuro. Nanga è morto, i suoi sono stati sconfitti. Resto solo io, il Futuro. Non vedo che ombre. Da ogni parte, ombre di lutto, di schiavitù, di dolore. Gli uomini sradicati da se stessi, dal loro passato, le donne trascinate

⁶⁰ Ivi, p. 85.

⁶¹ Ivi, p. 92.

⁶² Cfr. Milani, *Decolonizzare le menti*, cit., p. 73.

⁶³ Pepetela, *La rivolta*, cit., p. 61.

⁶⁴ Ivi, p. 95.

di continuo alla morte. I bambini, quelli, senza il diritto di essere tali, fin dalla nascita. Non esistono più i bambini [...] nel Regno del Kongo. Solo vecchi, curvi sotto la consapevolezza della sofferenza imposta da generazioni. I figli dei miei nipoti ed i nipoti di questi vivranno in un regno di ombre, di ignoranza, della più brutale schiavitù. Lo so. Ma intanto, sono obbligata a fare figli, che ne faranno degli altri, affinché le ombre traggano alimento dalle loro braccia⁶⁵.

L'oscuro abisso in cui precipita l'antico Regno del Congo, sineddoche dell'Angola e dell'intera Africa, è illuminato da una luce flebile e lontana, la luce di Nanga che anticipa l'indipendenza, simbolo del riscatto a venire:

In fondo, laggiù, molto in fondo, vedo una luce. Una debole lucettina, così timida, quasi che fosse una delle ultime stelle che si nascondono dietro alla luna. [...] Qualcuno, un giorno, la raggiungerà. Qualcuno cancellerà le ombre che si sono addensate su questa terra e le getterà in una fessura del passato. Sì, la luce di Nanga brillerà come un sole su tutta questa terra. Lo sento. Lo so. È molto lontano, ma è dentro di me, Kuntuala, il futuro⁶⁶.

Forgiare la nazione 'divorando' gli dèi

Come si evince da questa breve ricostruzione, la *pièce* ha una struttura relativamente semplice. Anche in questo caso, così come era stato per *A corda*, è lo stesso autore a riconoscere alcune imperfezioni dovute allo scarso tempo a disposizione (solo un mese) e a errori, per così dire, di valutazione:

Eu achei – talvez erradamente – que uma peça de teatro era mais rápida de fazer. [...] Evidentemente, o facto de pôr a peça de teatro com pouco tempo, na escrita, deve ter condicionado a própria obra [...]. Fiz uma coisa muito linear⁶⁷.

Tuttavia, è proprio nella linearità e nell'apparente semplicità che si cela quella che Ruggero Bianchi chiama la «trappola del centauro»⁶⁸. L'eccesso di chiarezza, l'urgenza avvertita dallo scrittore di rivestire i panni del maestro, trasmettendo cultura e storia senza cedere al «lusso dell'estetico»⁶⁹, rischia di togliere la giusta profondità alla nostra prospettiva:

In un tale contesto, dove ogni vicenda tende a farsi esemplare perché presenta o comunque presuppone un mondo che è anche il mondo, per il lettore occidentale comprendere può diventare difficile, proprio a causa di un eccesso di chiarezza che rischia di farsi intendere come eccesso di semplicità nel suo dare per scontato ciò che tutti dovrebbero sapere.

⁶⁵ Ivi, p. 151.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Laban, *Angola, encontro com escritores*, cit., p. 795.

⁶⁸ R. Bianchi, *La trappola del centauro*, in Volterrani (a cura di), *Teatro Africano*, cit., p. v.

⁶⁹ Ivi, p. vii.

E allora, magari senza nemmeno rendersene conto, si può interpretare male l'immagine del centauro, non coglierne la tensione metaforica e cadere nel suo gioco o nella sua trappola. Limitarsi a chiedersi, ad esempio, dove esattamente finisca il corpo del cavallo e cominci il corpo dell'uomo, dove giunga la realtà e dove inizi il mito, dove termini il passato e dove si apra il futuro. [...] Cioè rinunciare a capire⁷⁰.

È questo l'errore in cui cadde, ad esempio, uno dei primi recensori dell'opera, João Carneiro, che nel novembre dell'82, scrivendo sulla rivista «Colóquio/Letras», concentrò la sua stroncatura proprio sull'accusa di falsificazione storica:

[...] o A. nos coloca em presença de um universo em conflito, disputado por angolanos patriotas e traidores, e por portugueses: os bons e os maus, simplista e maniqueisticamente, propondo uma releitura da História. Entre os nacionais, sobre quem paira a potencial conciliação anticolonialista, uma galeria de camponeses, escravos, artesão, aristocratas e reis, num triste arremedo de frente popular *avant-la-lettre*⁷¹.

Pepetela, in realtà, anticipando i possibili censori, si era già posto al riparo dalle critiche attraverso l'ironico dialogo dei due presentatori iniziali, citato in precedenza («Questo spettacolo non è fatto per loro»). Nel gioco tra storia e finzione, l'autore sembra proporre la propria soluzione al quesito sollevato da buona parte della prosa africana: «come integrare una storia sempre impropria, sempre scritta altrove e da altri nelle scritture di emancipazione?»⁷². La *pièce* di Pepetela è dunque 'contaminata' da questo interrogativo, che, sempre riprendendo Roberto Vecchi, trasforma il rapporto tra letteratura e ricostruzione del passato «in un vero e proprio, letterariamente parlando, campo di battaglia»⁷³. In termini analoghi, Pires Laranjeira afferma che Pepetela si serve della Storia per scrivere la sua storia e che la finzione funge sia da 'rifugio' sia da 'bisturi' della Storia, potendo contribuire a migliorarne la comprensione⁷⁴. Migliorare la comprensione storica può voler dire anzitutto riscattare, attraverso la letteratura, quelle parti della Storia sistematicamente confinate ai margini e condannate all'oblio, sovvertire la narrazione condotta dal punto di vista dominante. Similmente a quanto accade nel romanzo storico, il ricorso alla storia può però essere anche una via per parlare del presente:

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ J. Carneiro, 'A Revolta da Casa dos Ídolos' de Pepetela, «Colóquio/Letras», 70, Nov. 1982, p. 98.

⁷² R. Vecchi, *Il passato è una terra straniera: appropriazioni e riusi nel romanzo storico africano di lingua portoghese*, in R. Francavilla, I. Mata e V. Tocco (a cura di), *Le letterature africane in lingua portoghese. Temi, percorsi e prospettive*, Hoepli, Milano 2022, p. 239.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Cfr. P. Laranjeira, *O reino do Kongo e A Revolta da casa dos Ídolos de Pepetela*, in Id., *Ensaio Afro-Literários*, Novo Imbondeiro, Lisboa 2001, p. 172.

un canale sempre resta aperto tra passato remoto e fluire del presente. La storia anche quella più remota è sempre letta con gli occhi attuali. Ma il riuso asseconda di più, in questa chiave, il senso della riappropriazione di un passato altro che viene ricostruito e ripensato nell'orizzonte del presente⁷⁵.

In questa direzione va l'interpretazione data da Pires Laranjeira, che legge la *pièce* anche come allegoria della contemporaneità e in particolar modo vede la rivolta come allusione al tentativo di *golpe* da parte del dissidente Nito Alves e alla conseguente purga, ovvero l'orrendo massacro del 27 maggio 1977 (un bagno di sangue che provocò tra i 20 e i 30 mila morti), ancora oggi una delle pagine più buie della storia dell'Angola indipendente e della presidenza di Agostinho Neto⁷⁶. Non bisogna dimenticare che, all'epoca, Pepetela faceva parte del governo dell'MPLA con la carica di viceministro dell'Educazione (1975-1982). Alludere al presente mediante il ricorso al passato si profila dunque come una strategia messa in atto dallo scrittore per garantirsi un margine di libertà; significativamente l'autore risponde in tal senso, interrogato da Michel Laban in merito allo scomodo rapporto tra impegno letterario e potere politico:

Isso é um tema grande e que muitas vezes não é fácil conciliar. Uma forma de tratar isso de maneira indirecta é ter recurso ao passado – situar no passado [...]. Exactamente *A revolta da casa dos ídolos* é outro exemplo, uma análise do poder, mas situando em outras épocas que podem ser facilmente transpostas para a actualidade, mas sem certos perigos – perigos de má interpretação⁷⁷.

Sia che si guardi all'Angola degli anni '70 sia che si guardi al Regno del Congo del XVI secolo, notiamo che il dramma storico di Pepetela ha notevoli punti di contatto con quella che Northrop Frye chiama la «tragedia della società malata»⁷⁸, nella quale, secondo il critico, la «figura dell'ordine non esiste, perché il capo dello stato non è migliore degli altri, e l'unica parte dell'azione che ci sentiamo di approvare è la vendetta, generalmente compiuta contro di lui»⁷⁹. Nella *Rivolta* si puntano i riflettori su una società «marcia e corrotta»⁸⁰, percepita come tale anche dagli stessi ingranaggi di questo ordine malvagio. Dalla già citata intervista a Michel Laban apprendiamo che l'autore avrebbe voluto dare uno svolgimento circolare all'opera, costruendola come una sorta di tragedia del potere malato che ritorna:

E se [Nanga] não fosse morto? E se a revolta tivesse dado resultado? Bom, os aristocratas tomavam o poder. E se Nanga continuasse e depois tomasse o poder, o que é que se passaria? Ele tornar-se ia aristocrata e tudo ficava na mesma...

⁷⁵ Vecchi, *Il passato è una terra straniera*, cit., p. 240.

⁷⁶ P. Laranjeira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Universidade Aberta, Lisboa 1995, pp. 145-146.

⁷⁷ Laban, *Angola, encontro com escritores*, cit., p. 805.

⁷⁸ N. Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime. Riflessioni sul teatro di Shakespeare*, il Mulino, Bologna 1986, p. 48.

⁷⁹ Ivi, pp. 47-48.

⁸⁰ Ivi, p. 48.

Fechar o círculo – essa era a ideia. [...] criar os círculos para mostrar que, no fundo, a coisa volta e as classes dirigentes reconstituem-se...⁸¹

Se è pur vero che Pepetela non arriva a chiudere il cerchio, la *pièce* può comunque essere interpretata come una riflessione sul potere con molteplici sfaccettature. In questo senso, seguendo l'invito di Bianchi a cogliere le tensioni metaforiche, si possono scorgere, a nostro avviso, dei punti di contatto con il Prometeo di Eschilo, che, nell'interpretazione di Jan Kott, è «una storia, piuttosto amara, del potere»⁸². Entrambe le opere si reggono su un asse verticale:

Gli dèi sono sopra, gli uomini sotto [...]. Sopra, si svolge un dramma politico e cambiano i sovrani. Sotto, gli uomini sono emersi dalla loro condizione animale primigenia. [...] Col tempo il cosmo intero si muove, ma conserva sempre la sua struttura verticale con l'Olimpo, il Tartaro e in mezzo il cerchio piatto (simile all'*orchestra*) della terra. [...] Gli dèi sono immortali, gli uomini mortali, *brotoi* che muoiono una sola volta. Gli emissari degli dèi li chiamano sprezzantemente «efemeri»: per un efemero, una libellula, un giorno è *tutto* il tempo⁸³.

Allo stesso modo, nella *Rivolta*, si consuma al vertice un dramma politico, con il passaggio di potere dal re e dall'aristocrazia locale ai portoghesi: l'ago della bilancia penderà sempre più verso gli invasori e il Dio della religione cristiana avrà la meglio sui culti 'pagani'. Al gradino più basso della piramide, il popolo è condannato alla schiavitù e la breve vita di Nanga si esaurisce in un lampo fugace, come vedremo tra poco. Nanga, al pari di Prometeo, è l'eroe rivoluzionario che compie un «assalto ai cieli»⁸⁴ e viene punito.

Il nesso con il Titano non sembrerà del tutto aleatorio o arbitrario, se consideriamo il potenziale razziale che racchiude questa figura, interpretabile sia come simbolo dell'Africa a livello geografico sia come icona mitica dell'eroe sofferente in un corpo incatenato, dunque come traslato della schiavitù⁸⁵. Inoltre, non sarà un caso che proprio a Prometeo sia associato il capitano Sem Medo (Senzapaura), personaggio centrale di *Mayombe*, scritto da Pepetela tra 1970 e il 1971, ma pubblicato solo nel 1980. Il romanzo si apre, significativamente, con la seguente epigrafe: «Ai guerriglieri del Mayombe, che osarono sfidare gli dèi aprendo un cammino nella foresta oscura, racconterò la storia di Ogun, il Prometeo africano»⁸⁶. Nanga presenta interessanti analogie con il capitano Sem Medo, a partire dalla stessa correlazione con gli elementi del fuoco e del ferro: così come Ogun è – nella tradizione yoruba – il dio guerriero del ferro e

⁸¹ Laban, *Angola, incontro con escritores*, cit., p. 795.

⁸² J. Kott, *Mangiare Dio. Un'interpretazione della tragedia greca*, Abscondita, Milano 2017, p. 28.

⁸³ Ivi, pp. 25 e 27.

⁸⁴ Ivi, p. 27.

⁸⁵ Per approfondimenti si veda J. Hickman, *Black Prometheus: Race and Radicalism in the Age of Atlantic Slavery*, Oxford University Press, New York 2017.

⁸⁶ Pepetela, *Mayombe*, Edizioni Lavoro, Roma 1989, p. 3.

della metallurgia, Nanga è un fabbro, iniziato all'arte dallo zio Nimi che porta il nome del leggendario *rei-ferreiro*⁸⁷, Nimi-a-Lukeni, fondatore del Regno del Congo, significativo rimando al parallelismo tra la forgiatura del ferro e quella di una nuova società.

Entrambi i personaggi, Nanga e Sem Medo, hanno il compito di aprire gli occhi al popolo, di dotarlo del raziocinio conducendolo così a sfidare gli dèi, le autorità, le tradizioni, il sapere costituito, colpevoli di schiacciare il popolo in fondo alla piramide, come si può vedere da questi due estratti a confronto:

Devi credermi, Kuntuala. Il Kongo sarà diverso. E le vecchie usanze scompariranno, perché sono vecchie. Dobbiamo buttare tutto a gambe all'aria. Bisognerà avere il coraggio di pensare, senza l'aiuto delle usanze⁸⁸.

E gli uomini compresero, grazie a Prometeo, che Zeus, alla fin fine, non era invincibile e che s'inclinava anch'egli al coraggio; lo compresero usando l'intelligenza e la forza di affermarsi come uomini in opposizione agli dèi. Tale è il tributo dell'eroe: portare gli uomini a sfidare gli dèi. Tale è Ogun, il Prometeo africano⁸⁹.

Così come Sem Medo, anche Nanga è l'emblema dell'eroe tragico, nato non si sa se troppo presto o troppo tardi, in ogni caso fuori dal suo tempo⁹⁰. L'uccisione di Nanga, come accennavamo poc'anzi, si consuma in un istante ed è seguita da una scena carica di *pathos*, nella quale l'anziano zio rifiuta di credere alla sua morte, come se questa avesse colpevolmente profanato la sacralità del suo corpo:

Penombra. Appaiono dei volti ai due lati. [...] Una persona ferisce Nanga con un pugnale. Nanga cade. [...] Escono di scena i volti. Per terra, il viso di Nanga. Per mezzo minuto, la scena rimane nella penombra. Si riesce appena a distinguere il corpo. [...] NIMI (Gridando) È proprio mio nipote Nanga. [...] Morto? Nanga morto? Non è possibile. Questa forza, questo coraggio, quest'ardore giovanile... Morto? No, voi non avete visto bene. Chi potrebbe togliere forza a questa forza, togliere vita alla stessa vita? Chi riuscirebbe a sottrarre il vento al vento? Nanga è vivo. [...]

MUXUEBATA È morto? Oh, ingiusto di un Re... è stato D. Alfonso a farlo ammazzare.

NIMI (*Alzando la testa verso Muxuebata*) L'ha fatto uccidere D. Alfonso? Chi può mandare ad uccidere il sole? Sei pazzo! [...] Parlano di morte. Come

⁸⁷ «Na África central, em muitos mitos, os ferreiros aparecem [...] como rei fundadores. Nesses mitos, esses ferreiros aparecem como figuras diferenciadas não apenas por dominarem a técnica da metalurgia do ferro, mas pelo fato desse conhecimento ter se dado a partir do contato com esferas não humanas, privilégio de poucas pessoas» (J. Ribeiro da Silva, *Homens de ferro. Os ferreiros na África central no século XIX*, Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo 2008, p. 41). Sul tema si veda anche E. W. Herbert, *Iron, gender and power. Rituals of transformation in African Societies*, Indiana University Press, Bloomington 1993.

⁸⁸ Pepetela, *La rivolta*, cit., p. 133.

⁸⁹ Id., *Mayombe*, cit., p. 64.

⁹⁰ Cfr. Id., *Mayombe*, Círculo de Leitores, Lisboa 1982, p. 249.

si può parlare di morte, di fronte alla vita? Nanga è l'albero della vita, le cui radici trasmettono alla gente la forza delle idee, perché dalle foglie passino alle persone. Nanga parla alle montagne, ai fiumi e le persone bevono le sue parole. C'è qualcosa di più importante delle parole? Nanga è la vita. Come osano parlare di morte davanti a lui?⁹¹

La morte del capitano Sem Medo è costruita teatralmente in maniera simile, con un coro di voci che si alterna in reazione alla notizia della morte; il corpo sacro dell'eroe non può essere profanato con una traslazione e la sepoltura deve avvenire all'interno della mitica foresta del Mayombe:

«Non capite che è morto? È morto! Senzapaura è morto! Non capite che è morto? Senzapaura è morto!».

Gli uomini guardarono il viso del Comandante e videro un sorriso sulle sue labbra. Sorrideva alla vita o alla morte?

«Andiamocene, allora» disse Muatiànvua.

«Proprio tu dici questo?» gridò il Commissario. «Tu, che eri così stimato da lui? [...] Nessuno se ne andrà. Lo seppelliremo qui».

«È una pazzia», intervenne Ekuikui. «Non abbiamo pale e gli obici cadono qui vicino. Lo trasporteremo da un'altra parte».

«Scaveremo coi pugnali, con le mani, con quel che volete. Ma lo seppelliremo qui. Nessuno ha il diritto di rimuovere il corpo di Senzapaura. Qui è morto e qui verrà sepolto. È l'unico omaggio che possiamo offrirgli».

Il Commissario si inginocchiò accanto a Senzapaura ed il suo pugnale morse con rabbia la terra. Scavava freneticamente, al ritmo dei suoi singhiozzi. Uno dopo l'altro, i guerriglieri gli si posero a lato, imitandolo. [...] I fiori di mafumeira cadevano sopra la tomba, dolcemente, mischiati alle foglie verdi degli alberi. Tra pochi giorni quel luogo sarebbe stato irriconoscibile: il Mayombe avrebbe riconquistato ciò che gli uomini avevano osato rubargli⁹².

Analogamente a quanto accade, secondo Frye, nella tragedia della società malata, «l'eroe, per il fatto stesso di essere un eroe, è destinato ad avere la peggio»⁹³; sia Nanga sia Sem Medo vengono schiacciati da un «eccesso di vitalità»⁹⁴: in un contesto sociale perverso, la loro natura è troppo grande per la loro fortuna⁹⁵. Alla fine di *Mayombe*, il corpo di Sem Medo diventa tutt'uno con il corpo della foresta: «la vita di Senzapaura si infiltrava nel suolo del Mayombe, mischiandosi alle foglie in decomposizione»⁹⁶; la visione che gli appare in punto di morte è incentrata sul potere della lotta collettiva:

⁹¹ Id., *La rivolta*, cit., pp. 136-137.

⁹² Id., *Mayombe*, cit., pp. 252-253.

⁹³ Frye, *Tempo che opprime, tempo che redime*, cit., p. 48.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Cfr. *Ibidem*.

⁹⁶ Pepetela, *Mayombe*, cit., p. 251.

Di fronte a lui, il gigantesco gelso. Il tronco si distacca dalla fusione della foresta, ma se percorro con gli occhi il suo cammino verso l'alto, le foglie si mischiano alle foglie e di nuovo tutto si fonde. Solo il tronco risalta, si individualizza. Così è il Mayombe, i giganti sono tali solo parzialmente, alla base, mentre il resto si confonde nella massa. Così è l'uomo. Le impressioni visive sono meno nitide e la macchia verde, predominante, confonde progressivamente la sagoma nitida del gelso gigante. Le macchie verdi si sovrappongono sempre più, ma in un lampo, il tronco del gelso riesce ancora ad affermarsi, dibattendosi⁹⁷.

La fusione della coscienza individuale in quella collettiva e dell'elemento umano in quello naturale ricorda il dialogo posto in apertura della *Rivolta*, nel quale i due presentatori contrappongono due diverse visioni:

1° PRESENTATORE – Sul Regno del Congo, all'inizio del XVI secolo, quasi cinquecento anni fa, siamo così ignoranti, così ignoranti che è meglio seguire l'esempio di quel saggio che ci ha insegnato a guardare la foresta senza cercare di vedere gli alberi a uno a uno, altrimenti ci perdiamo.

2° PRESENTATORE – Come se fosse possibile! C'è sempre un albero più bello o più brutto che dona personalità alla foresta stessa.

1° PRESENTATORE – È la foresta che fa l'albero o l'albero che fa la foresta? Oh, è chiaro, la figura di Nanga è destinata a essere controversa. È possibile che un Nanga avesse idee così vicine alle nostre?⁹⁸

Come osserva Hildebrando⁹⁹, solo il movimento dialettico creato dalla fusione tra Nanga (il rinnovamento) e Nimi (la tradizione) renderà possibile l'entrata in scena del Popolo, inteso come totalità complessa e protagonista indiscusso del testo.

La *Rivolta* condivide con *Mayombe* una certa connotazione epica, ravvisabile, ad esempio, nel ricorso a espedienti di ispirazione brechtiana, nel rimando alla tradizione orale e nel richiamo al principio dell'eroicità e dell'eroismo¹⁰⁰. Preconizzando la nascita di una società più giusta, conquistata mediante la lotta degli oppressi¹⁰¹, la *pièce* concorre in ultima istanza alla costruzione di una nuova mitologia nazionale e si può a tutti gli effetti inquadrare in quella che Hildebrando chiama «literatura da vontade»¹⁰², una categoria fluida che sfida la tradizionale etichetta di *literatura de combate* e che, mettendo l'accento sulla «sensação do

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Pepetela, *A Revolta da Casa dos Ídolos*, cit., pp. 39-40.

⁹⁹ A. Hildebrando, *A revolta da casa dos ídolos: renovação e tradição*, in Chaves e Macedo (organizzadoras), *Portanto... Pepetela*, cit., p. 290.

¹⁰⁰ Cfr. V. Tocco, *Modalità epiche nelle letterature africane*, in R. Francavilla, I. Mata, V. Tocco (a cura di), *Le letterature africane in lingua portoghese. Temi, percorsi e prospettive*, Hoepli, Milano 2022, p. 128.

¹⁰¹ Cfr. A. Hildebrando, *Teatro e narrativa: diálogos*, 2002, p. 3 <http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL_2002/arquivos/pdf/005_dramaturgia_teatro/antonio_hildebrando.pdf> (11/22).

¹⁰² *Ibidem*.

dramático»¹⁰³ come caratteristica più ampia dell'opera pepeteliana – refrattaria a concetti o definizioni – ci permette di rivalutare la sua produzione teatrale quale terreno meritevole di approfondimento, benché spesso ingiustamente sottovalutata e bollata come 'figlia del proprio tempo'.

¹⁰³ *Ibidem.*