

Ron Jenkins
RIDERE DEL RAZZISMO IN SUDAFRICA

Nota di Ferdinando Taviani. Il pezzo che segue è il quarto capitolo del libro di Ron Jenkins *Subversive Laughter. The Liberating Power of Comedy*, edito a New York nel 1994 dalla Free Press. Ron Jenkins è professore in Performing Arts all'Emerson College di Boston. È anche clown, con un Master in «Buffooner» ottenuto presso il Ringling Brothers College for Clowns. Sa comunicare in maniera differenziata.

Gli altri capitoli del suo libro sono dedicati al circo francese Archaos; al sacro ridere nel teatro di Bali; alla comicità satirica e liberatoria nel teatro lituano ed in particolare agli spettacoli di Nekrosius; a Dario Fo; ad alcune esperienze di teatro anticonformista e comico in Giappone; alla comicità americana non «venduta».

Si direbbe che per Ron Jenkins il comico sia l'altra faccia della disappartenenza (com'era, ci ricorda Cristina Vallenti, nelle antiche tradizioni dei «comici artigiani»). Quando ascolta i racconti neo-giullareschi di Dario Fo sui Vangeli, Ron Jenkins riconosce l'atteggiamento di irriverente familiarità e di profondo legame che nutriva verso i personaggi della storia sacra sua nonna, cresciuta in un paese dell'Abruzzo.

In tutti e sette i capitoli del libro, l'autore si mischia alla sua materia, a volte come clown, altre volte come ricercatore. A Vilnius, in Lituania, riscopre nell'umorismo le tracce in sé dei propri antenati ebrei.

La stranezza del libro di Ron Jenkins consiste nel suo essere convincente. È molto raro che chi si sforza di fare apparire l'efficacia sovversiva del riso riesca a convincere davvero chi legge o ascolta. In genere uno per reazione si ripete che c'è ben poco da ridere. Probabilmente, l'efficacia delle pagine di Ron Jenkins deriva dal percorrere la traiettoria comica per linee torte o curve: non va direttamente dal riso all'irrisione viceversa. Il riso sovversivo tale diventa perché non si esaurisce nel suo corpo, c'è un resto, che è gioia malgrado tutto. Attraversa – prima di raggiungere il suo bersaglio – una zona di grande stupefatta luminosa tenerezza per quest'impossibile mondo e la sua stupefatta gente.

Due anni prima delle prime elezioni democratiche in Sudafrica, passavo in macchina davanti al famigerato carcere «John Vorster» di Johannesburg, insieme a Prince Dubu, un giovane attivista nero

che in quel carcere era stato detenuto per il suo impegno nell'African National Congress. Dubu mi indicò il davanzale della finestra da cui i poliziotti l'avevano sospeso minacciandolo di farlo cadere se non parlava. Dubu era uno scrittore e stavamo andando alla città-ghetto nera di Soweto per assistere alla sua ultima pièce teatrale, in cui quell'interrogatorio era stato trasformato in una feroce commedia.

«Ti strozzo fino a quando crepi» mi sussurrò Dubu durante la prova. «Così mi diceva il poliziotto mentre m'interrogava». Dubu insegnava agli attori a rifare il poliziotto bianco, e così facendo trasformava in farsa quel dialogo spietato. Il corpo si tendeva e vibrava in finti fremiti di rabbia. Le braccia fendevano l'aria in maniera assurda e con voce acuta abbaiva e scolpiva ogni sillaba come con un martello: «Ti strozzo fino a quando crepi». La parodia di Dubu faceva del torturatore un buffone.

Pochi giorni dopo feci la conoscenza personale del bersaglio della satira di Dubu. Mi ero fermato per curiosità a guardare una dimostrazione all'ufficio postale di Jeppe Street a Johannesburg. Prima di capire che cosa stesse succedendo apparve la polizia con le mitragliette e sbarrò l'ingresso. Gli agenti perlustrarono l'edificio operando un arresto in massa e mi scortarono insieme a tutti gli altri nei cellulari gialli. I fucili e i cani furono un ottimo deterrente contro ogni possibile tentativo di ragionare.

Non appena fu sbattuta la porta blindata del cellulare, i dimostranti, sfidando i carcerieri, cominciarono a lanciare frizzi e a cantare canzoni di protesta. Quando arrivammo alla prigione i canti e le risate passarono dai cellulari alle celle, portando un che di familiare in quel carcere di un grigio deprimente. Tutti sapevano le parole delle canzoni di protesta per averle cantate per anni. Quanta più gente la polizia scaricava intasando ogni minimo spazio, tanto più l'atmosfera diventava festosa. In breve tempo ci furono più di seicento persone in cella e l'umore volava alto nella stratosfera. Quando un carcerato esausto ci propose di smettere per un momento di cantare e ballare, uno dei festanti gli rispose ridendo: «Perché dovremmo star buoni? Possiamo fare tutto quello che vogliamo. Siamo in prigione!».

L'aveva gridato quel «Siamo in prigione» come un grido di emancipazione. In cella, quei neri erano decisi a evadere dall'invisibile prigione dell'apartheid e ad agire come uomini liberi. Arrestati sotto la minaccia dei fucili, chiusi in una cella così affollata che non era quasi possibile sedersi, quegli uomini ridevano dell'ingiustizia della loro situazione fino a non sentirne più il peso doloroso. Circondati da una polizia ostile, formavano un organismo collettivo che alle minacce opponeva il ruggito delle risate per proteggersi.

Gli uomini in cella erano arrivati a Johannesburg quella mattina provenienti da Palm Springs, un'area di sviluppo urbanistico su un progetto governativo. Il crimine per il quale erano stati arrestati era di aver chiesto i servizi fondamentali come l'acqua, l'elettricità, la posta e la raccolta dei rifiuti. Chiedevano cioè l'adempimento delle promesse che il governo aveva fatto quando li aveva convinti a comprare casa in quell'area. La dimostrazione all'ufficio postale era un momento della loro lotta per ottenere migliori condizioni di vita.

Uno dei bersagli della loro protesta era il presidente sudafricano F.W. de Klerk. I miei compagni di cella a turno si presero la briga di agitare un grande manifesto rosso con la sua foto su cui era scritto: «Ricercato per crimini di apartheid». Nel mondo carnevalesco della nostra cella, i politici erano i criminali e i carcerati i loro giudici. Era un mondo alla rovescia e perciò comico, ma la comicità affondava le radici in una storia di sofferenza.

Io insieme ad altri undici persone alla fine uscimmo dalla cella per incontrare l'avvocato che l'African National Congress (ANC) aveva mandato a difenderci. Eravamo stati scelti dai nostri compagni di cella per perorare davanti al tribunale di notte il rilascio di tutti senza cauzione. La prima fermata la facemmo nell'ufficio dove dovevano prenderci le impronte digitali, e dove delle guardie di una incompetenza comica riuscirono a mischiare tutti i moduli tanto da non poter più stabilire a chi appartenessero quelle impronte. Dopo le impronte nessuno sapeva dove mandarci, così ci scegliemmo da noi una stanza e cominciammo a spostare mobili per tutte le sale creandoci un posto dove aspettare seduti l'avvocato. Gli uomini scherzavano che stavano lavorando per le forze della polizia del Sudafrica come facchini volontari per trasloco mobili. Li eccitava il fatto di avere in mano la sorveglianza dei corridoi dell'edificio in cui erano carcerati. Uno di loro trovò un addetto alle cucine che portava da mangiare alle guardie e lo convinse a separarsi da una catasta di fette di pane imburrrato. Ben presto ci ritrovammo a fare un picnic nel carcere John Vorster, a passarci le razioni destinate a chi ci aveva incarcerati e a sistemarci comodi sui seggi di cui ci eravamo appropriati indebitamente.

L'atmosfera in superficie era allegra, volavano frizzi e battute, ma sotto sotto s'avvertiva un tono cupo. Il sottotesto della violenza non accennava a smorzarsi. Uno accusava la boxe di non essere che barbarie mascherata. Un altro prese a difenderla come parte della cultura sudafricana. «Quella non è la nostra cultura» fece un terzo, sarcastico. «Vi hanno fatto il lavaggio del cervello a forza di stare nel John Vorster».

«Come fai a giustificare il fatto di picchiare uno sulla testa,

come fai a chiamarla cultura?» chiese il più grosso della compagnia.

«Se dopo ti si avvicina e ti stringe la mano, allora è violenza giustificata» rispose l'appassionato di boxe.

«Beh, che ne dici allora se chiediamo alla guardia di venire qui e di stenderti con un pugno?» continuò lo scettico. «Se dopo ti tira su e ti stringe la mano, allora diremo che è violenza giustificata».

I bianchi avevano cercato di giustificare l'uso della violenza contro i neri sin dagli inizi della storia sudafricana ed era evidente a tutti i presenti l'ipocrisia di quegli argomenti. Le battute sulla boxe nascevano sull'onda del ricordo di persone che tutti loro conoscevano e che avevano subito pestaggi, ferite d'arma da fuoco, bruciature, ferite d'arma da taglio e coltellate a morte, ogni giorno, in quello che i politicanti bianchi chiamano il «Nuovo Sudafrica».

Due settimane dopo essere usciti di prigione, andai a trovare i miei ex compagni di cella nelle loro case a Palm Springs e potei constatare che il loro spirito caustico non era diminuito affatto. In un prato polveroso era stata indetta un'assemblea cittadina per discutere le strategie per presentare le loro lagnanze contro il governo. La seduta fu aperta da un grido d'incitamento comico.

«Abbasso de Klerk! È calvo!» gridò Mlungisi Hlongwane, capo dell'Associazione Civica di Palm Springs. «Evviva la forza di non arrendersi! Evviva!». Chi gli stava vicino rise alla frecciata diretta alla deficienza cranica del Presidente de Klerk e appoggiò l'incitamento a non arrendersi improvvisando una risposta scandita: «Evviva!» rispondevano, «Evviva!».

La seduta fu aggiornata; andando via passammo con la macchina davanti un murale mezzo rovinato che segnava l'ingresso di Palm Springs. Il nome della città era scritto a grandi lettere accanto all'immagine di una palma, come a indicare un posto di gran lusso. L'illusione era immediatamente vanificata dalla presenza a pochi metri di fosse di rifiuti. Non ci sono palme a Palm Springs. Non ci sono scuole, né ospedali, e neanche telefoni. Quel murale è un'impostura ed è l'emblema parlante del «Nuovo Sudafrica» promesso da de Klerk prima del passaggio al sistema maggioritario. Quella pubblicità mendace di un paradiso inesistente faceva eco a una battuta sarcastica che avevo sentito al John Vorster: «Se tutto andasse bene come dice il governo, noi non saremmo chiusi qui, in questa cella».

Quando Nelson Mandela, allora Presidente dell'ANC, chiamò le masse a una grande marcia contro il governo bianco di Pretoria il 5 agosto 1992, quasi centomila dimostranti neri si fe-

cero avanti per organizzare la più grande contestazione della storia della capitale sudafricana. Migliaia di persone si schierarono lungo l'arteria principale della città per applaudire i dimostranti che sciamavano fitti verso gli edifici dell'unione che ospitano gli uffici del presidente F.W. de Klerk. Alla testa di questa parata storica, a guidare le masse al luogo dove Mandela avrebbe pronunciato il discorso per chiedere il sistema maggioritario, era un clown.

Il clown che guidava la dimostrazione non era solo un elemento di divertimento. Indossava l'uniforme cachi del braccio militare di ANC, portava un mitra giocattolo di legno e con le sue pazzesche acrobazie divertiva gli astanti. Il comico guerrigliero eseguiva capriole in aria, rotolamenti, salti mortali ma sempre faceva in modo di atterrare in assetto da combattimento, pronto a far fuoco, col mitra spianato. La sua aggressività divertiva il pubblico e lo faceva ridere e applaudire. Sapevano che non mirava a loro ma ai poliziotti schierati dietro di loro, pronti a intervenire, con fucili, elmetti anti-rissa e candelotti lacrimogeni se la dimostrazione fosse sfuggita di mano. Con le maschere antigas gialle che penzolavano dal collo e i movimenti rigidi da palombari negli scafandri, facevano un bel contrasto comico con i rapidi lievi lazzi del clown.

Pochi mesi prima, subito dopo il massacro di Boipatong, i poliziotti sudafricani avevano sparato su alcuni dimostranti inermi e nessuno poteva dire con certezza che questa marcia non sarebbe finita in un bagno di sangue. Il rischio imminente di una violenza reale rendeva tanto più straordinaria l'esibizione del clown. La sua pantomima militarista si manteneva pericolosamente in bilico tra la farsa e la provocazione politica.

Nelle risate della folla c'era un filo di tensione. Nessuno fingeva che la violenza non fosse un esito da temere. Anzi, le uccisioni e le torture avevano macchiato la lotta per il futuro del Sudafrica in maniera crescente fin dal febbraio 1990 quando all'ANC era stato permesso legalmente di perseguire il loro obiettivo del sistema maggioritario. Giocando col tema della violenza, il clown soldato colpiva dritto al cuore delle paure del paese.

Il nesso tra il guerriero comico e la violenza politica seria diventava più chiaro man mano che la parata avanzava. A volte il clown si fermava e tirava fuori un walkie-talkie dalla tasca interna dell'uniforme. Guardava in fondo alla strada dove la parata sarebbe arrivata da lì a poco e riferiva della situazione parlando ai colleghi che chiudevano il corteo.

Il commando acrobatico era in realtà una guardia di sicurezza incaricata di aprire la strada alle alte cariche dell'ANC che

marciavano dietro di lui. La sua pantomima comica con la finta sparatoria serviva a garantire che non si sparasse neanche un colpo vero quel giorno. La strategia funzionò. Non vi furono feriti in quella dimostrazione, un risultato notevole visto il clima instabile del paese in quel momento.

Il successo della dimostrazione non si può, naturalmente, attribuire tutto alla performance del clown. Il clown era solo come la polena di una nave, ma la sua comica provocazione fu il parafulmine su cui si scaricava l'allegria e la determinazione della folla. I dimostranti manifestavano la loro esuberanza con canzoni rauche, danze e risate. Un uomo incedeva per la strada con un cappello del partito alto più di un metro e decorato con slogan inneggianti alla liberazione. Tra le patacche con la scritta «Mandela for President» e gli adesivi che chiedevano «democrazia subito», portava nascosta una trombetta rossa che suonava con forza per mezzo di un tubo di gomma che teneva in bocca. Saltando su e giù al ritmo di una danza rivoluzionaria detta «toyitoyi», i dimostranti balzarono letteralmente verso la scalinata del Campidoglio.

Sul prato del Campidoglio li accolse Mandela, in tuta da ginnastica blu, mocassini marroni e un berretto vivace che s'accordava all'atmosfera festosa della manifestazione. Il suo discorso era pieno di stoccate pepate rivolte al presidente de Klerk che l'aveva accusato d'aver intimidito i neri per tenerli lontani dal lavoro durante i recenti boicottaggi dell'ANC. Fingendosi lusingato che de Klerk considerasse l'ANC tanto potente da intimidire milioni di persone, Mandela incalzava de Klerk perché desse il voto ai neri. «Non lo vedo», diceva con un sorriso il capo dell'ANC voltandosi alle finestre dell'ufficio del Presidente alle sue spalle, «ma spero che mi stia ascoltando».

Dal pubblico si alzarono fischi d'approvazione. Erano venuti per riprendersi il loro paese ed erano convinti che la prossima volta che si sarebbero riuniti su quel prato avrebbero festeggiato l'installazione di Mandela nell'ufficio ora occupato da de Klerk. Per loro la marcia era un rovesciamento carnevalesco. Gli slogan derisori scanditi avevano ridotto de Klerk a uno zimbello e per un giorno almeno il Campidoglio era appartenuto agli umili che avevano piantato bandiere dell'ANC, verdi, gialle e nere, su tutti i prati rasati del governo.

Anche la cupa statua gigantesca del pioniere bianco Louis Botha che domina i giardini presidenziali fu trasformata in un comico carro da parata per la rivoluzione. Arrampicandosi su e giù per la statua alcuni bambini neri drappeggiarono sul cavallo di Botha le bandiere rosse che chiedevano il sistema maggiorita-

rio. Un ragazzino stava seduto sull'orlo del cappello della statua e agitando la bandiera dell'ANC per Mandela batteva e ribatteva sulla testa di Botha; un altro cacciava i volantini dell'ANC dentro la bocca del cavallo di bronzo.

Guardando la folla che dilagava davanti a lui a decine e decine di migliaia, cantando, ballando e gridando per i loro diritti, Mandela disse che era parte dell'«onda di marea» per la democrazia. Non sminuiva la serietà della marcia la consapevolezza di avere un variopinto clown-soldato a cavalcare la cresta di quell'onda di marea verso la libertà. La sua presenza era solo la manifestazione visibile del sottotesto comico che ha sempre permeato il dialogo in crescita della nazione sulla democrazia. A lungo umiliati dalla discriminazione razziale e dalla violenza politica, i sudafricani mostravano un senso dell'umorismo che era un chiaro segno del loro rifiuto di cedere la vita, l'identità o la dignità alla disumanizzante tirannia dell'apartheid.

Le canzoni satiriche di Pretoria furono cantate in tutte le dimostrazioni di tutto il paese. De Klerk e i suoi sostenitori furono ridicolizzati in modo caustico in processi farseschi, una forma diffusa di protesta politica. Ridere in Sudafrica è parte del processo grazie al quale bianchi e neri riescono a continuare a convivere con i fatti brutali del loro panorama politico.

Durante una marcia a Soweto gli scioperanti trascinarono la polizia in un sarcastico duello verbale: «Lo sai a chi somigli?» gridava un dimostrante a un poliziotto dentro un furgone della polizia.

«A chi?» urlava di rimando il poliziotto.

«Somigli a me!» lo scherniva l'altro.

«Io non sono un cafro» latrava il poliziotto usando il termine africano più insultante per «nero».

«Sì che lo sei» lo scherniva il dimostrante. «Hai mai visto un buco del culo nero. È rosa come il tuo. È per questo che non sei altro che un cafro bianco».

Il poliziotto era furibondo per l'insulto razziale invertito, ma gli agenti suoi colleghi ridevano per l'assurdità di sentir chiamare uno «cafro bianco». Anche i dimostranti più vicini risero e la furia del momento si placò.

L'episodio è emblematico dell'umorismo del Sudafrica. C'era la stessa pericolosità insita nel rapporto comico tra il clown soldato di Pretoria e i poliziotti che con aria diffidente lo guardavano sparare col fucile di legno. Le tensioni razziali vengono disinnescate dalla risata, ma, fatto ancor più rilevante, le battute di spirito segnalano la richiesta di rispetto reciproco e di uguaglianza. Mandela mostrò di tener conto dell'equilibrio instabile che

esiste tra rabbia e umorismo in Sudafrica quando raccomandò ai dimostranti di Pretoria di lasciare la dimostrazione senza prendere in giro la polizia. La sua raccomandazione finale alla folla sta a indicare che Mandela capiva che arma potente possa essere la risata.

Molta parte della crescente rabbia nera è indirizzata contro l'ipocrisia di un governo bianco che ha scarcerato Mandela e ha dichiarato unilateralmente l'esistenza di un «Nuovo Sudafrica» senza operare nessun vero cambiamento nel sistema economico e politico. I bianchi hanno creato l'illusione della riforma senza dare ai neri una libertà reale. Il limbo in cui si sono trovati nel periodo frustrante della transizione assomiglia alla situazione dei lituani che avevano dichiarato l'indipendenza ma continuavano a vivere sotto il giogo dell'Unione Sovietica e dei suoi soldati. Come in Lituania tale situazione assurda rendeva il pubblico particolarmente ricettivo al teatro che metteva in satira la politica ipocrita dei due pesi e due misure.

Quando nel 1981 il presidente sudafricano P.W. Botha lanciò per la prima volta l'idea di un «Nuovo Sudafrica», furono introdotti una serie di cambiamenti ma di facciata. Ai cittadini «coloured» fu concesso il diritto di eleggere dei rappresentanti, ma i loro delegati non ebbero nessun potere. Furono istituite delle riserve, o *homelands* nere «indipendenti» sotto la guida di repressivi dittatori fantocci totalmente dipendenti dai sussidi di Pretoria. Gradualmente furono cancellate dai libri le leggi dell'apartheid, ma la discriminazione economica lasciò i neri poveri come prima. Il «Nuovo Sudafrica» fu un imbroglio inventato da un governo bianco illegittimo per convincere il resto del mondo a ritirare le sanzioni commerciali.

Lo scontro tra l'illusione di un «Nuovo Sudafrica» e la realtà razzista sperimentata dai suoi cittadini diede origine a un teatro comico potentemente sovversivo che esprimeva l'indignazione nazionale. Le due commedie satiriche più influenti della storia del paese debuttarono lo stesso anno che il presidente Botha rivelò pubblicamente l'idea di un «Nuovo Sudafrica». Entrambe le commedie furono accolte con entusiasmo da pubblici bianchi e neri, perché andavano incontro al bisogno comune di cercare di risolvere le contraddizioni che il governo era ben contento di ignorare.

Una delle due satire prendeva il titolo da un gioco di parole, una sorta di ultimatum pronunciato da Botha nel discorso del 1981. Il leader scioccò i suoi elettori bianchi dichiarando che il sistema dell'apartheid doveva cambiare e li sfidò a «adeguarsi o morire»: *Adapt or Die*. Non ci volle molto perché lo scrittore sa-

tirico bianco Peter Dirk Uys prendesse la frase come titolo del suo ultimo monologo: *Adapt or Dye* (adeguarsi o cambiare colore). L'altra commedia, intitolata *Woza Albert*, prendeva in giro i cosiddetti principi cristiani su cui il partito di Botha aveva governato per decenni la nazione, giocando a immaginare che cosa sarebbe accaduto se Gesù Cristo avesse scelto la terra dell'apartheid per la sua Seconda Venuta.

A più di dieci anni di distanza dalla loro uscita entrambe le commedie continuano a influenzare il dialogo interrazziale nel Sudafrica. *Woza Albert* ha girato con successo tutto il mondo decretando la carriera internazionale dei suoi creatori, Percy Mtwa, Mbongeni Ngema e Barney Simon. La versione originaria della commedia fu replicata fino al 1985; fu ripresa nel 1990 dalla compagnia di Peter Brook di base a Parigi che l'ha portata ancora una volta in giro per il mondo. Sia Mtwa che Ngema hanno portato poi altre commedie a Broadway e al Lincoln Center di New York City, svolgendo un ruolo di primo piano nel fomentare quell'indignazione internazionale contro l'apartheid che ha costretto il governo bianco del Sudafrica a ritirare molte delle leggi più ingiuste del paese. A Mbongeni Ngema la fama di *Woza Albert* è servita per ottenere la copertura economica per la sua *Sarafina*, un successo mondiale. Barney Simon ha proseguito il lavoro iniziato con *Woza Albert* collaborando ad altri lavori interrazziali che sfidavano la censura del paese. Come direttore artistico del Market Theater di Johannesburg ha messo in crisi il sistema dell'apartheid creando l'unico teatro in cui si possono mescolare liberamente artisti, e pubblici, bianchi e neri.

Woza Albert è una commedia che è sudafricana all'ennesima potenza, una commedia che ridendo viviseziona le ipocrisie del razzismo e allo stesso tempo chiede un cambiamento sociale. Creato da due attori neri in collaborazione con il regista bianco Barney Simon, *Woza Albert* è un collage sfaccettato di storia orale, commedia fisica, pettegolezzo scandalistico e protesta politica che riflette la complessità della cultura sudafricana.

Già la prima scena stabilisce un clima di comica provocazione che porta il pubblico a calarsi immediatamente nel dilemma degli attori: Mtwa e Ngema sono due artisti neri arrestati da un poliziotto bianco perché suonano per strada. Gli attori ricreano senza strumenti l'atmosfera di un concerto musicale all'aperto, usando tutto un apparato di suoni melodici e percussivi a dare l'impressione di un'orchestra in piena attività. Per tutto il tempo Mtwa e Ngema fischiavano, canticchiano, a volte a bocca chiusa, a volte sfoderando la voce, una versione sgangherata di *Stimela* di Hugh Masekela. La canzone è doppiamente evocativa perché

ricorda le leggi dell'apartheid che hanno costretto Masekela all'esilio per essere libero di suonare la propria musica senza subire continue vessazioni, e perché racconta la storia dei lavoratori neri strappati alle loro case e portati a lavorare per una paga da schiavi nelle miniere d'oro di Johannesburg.

La scena è strutturata in modo che l'indignazione provocata dalla canzone venga incanalata nella risata di scherno rivolta al ridicolo poliziotto bianco che porta i due musicisti in prigione. Mtwá diventa il poliziotto mettendosi il naso tondo rosa che entrambi gli attori portano appeso al collo per tutto lo spettacolo. Questa maschera di clown è un'immagine onnipresente della razza bianca, è l'emblema dell'apartheid e circonda la gola degli attori neri come la catena e la palla dell'ergastolano. Tutte le volte che la scena richiede il personaggio di un bianco, uno dei due s'infilava il naso da clown e assume l'andatura rigida e il ghigno ipocrita del razzista. Nella scena iniziale il poliziotto naso rosa dice ai musicisti neri che dovrebbero «tornarsene nella boscaglia coi babbuini. È quello il vostro posto».

Woza Albert ridicolizza i bianchi presentandoli come le caricature dei fumetti e mette a nudo la risibilità dei principi su cui si fonda l'apartheid. I bianchi - soldati, guardie, politici e annunciatori televisivi - presenti nella commedia parlano con voci cavernose, comiche, da gente stolidi. A mano a mano che le premesse della commedia vengono sviluppate, appare chiara la doppiezza insita nella loro difesa dell'apartheid. Siccome i sudafricani bianchi sostengono che l'apartheid è basata sui valori cristiani, la commedia demolisce il mito di un'apartheid che ha la sanzione divina facendo vedere che cosa accadrebbe se Cristo stesso venisse in Sudafrica e vedesse in che modo vengono applicati i suoi insegnamenti.

La resa fantastica della Seconda Venuta in *Woza Albert* è una comica *jam session* largamente basata sul Nuovo Testamento. I neri carcerati e sfruttati aspettano un salvatore, ma quando Cristo arriva a Johannesburg in jumbo jet e denuncia le ingiustizie dell'apartheid, viene tradito, perseguitato e martirizzato dal governo bianco che inizialmente aveva usato la sua venuta per giustificare davanti al mondo la sua politica. Con un naso da clown rosa e un sorriso astuto, il primo ministro dichiara a una batteria di telecamere delle tv internazionali che Cristo «è nero e ce l'ha il Sudafrica». Non riesce a nascondere il disprezzo per i leader di tutto il mondo che hanno imposto sanzioni al suo paese e ora saranno gelosi dei vantaggi di pubbliche relazioni che la venuta di Cristo apporterà. «Una bella disdetta, amici miei» gongola maligno il politico. «Ha scelto noi».

Dopo aver accolto Cristo offrendogli le chiavi di Sun City e un giro gratuito degli spettacoli porno e dei casinò, il governo si sorprende che Cristo denunci la disparità tra gli eccessi dei ricchi bianchi e le privazioni dei poveri neri. Cristo viene accusato d'essere un terrorista agitatore della plebaglia e viene imprigionato nella famigerata Robben Island dove erano ancora detenuti Mandela e altri leader dell'ANC al tempo in cui la commedia era stata scritta. Quando Cristo scappa dall'isola prigioniera camminando sull'acqua, viene individuato da due ottusi piloti della flotta aerea che si rammaricano di non avere con sé la macchina fotografica e d'aver perso l'occasione di una foto ricordo del miracolo. Dopo un dialogo strampalato degno dei loro nasi da clown rosa, i piloti sganciano una bomba atomica che distrugge Cristo insieme a metà del Sudafrica.

Il tradimento di Cristo era stato predetto da un vecchio vagabondo nero apparso precedentemente nella commedia. In un monologo comico pronunciato mentre tenta di cucirsi un bottone della giacca, il barbone racconta la famosa storia di Piet Retief. Retief era il capo riverito dei coloni afrikaner del XIX secolo e la sua morte per mano del re zulu Dingane ha assunto proporzioni mitiche per i neri e per i bianchi in Sudafrica. Dingane aveva invitato Retief e i suoi soldati a deporre le armi e ad unirsi a lui in un banchetto che era terminato con il massacro ad opera degli zulu.

Il barbone ridendo predice che lo stesso avverrà a Cristo quando il primo ministro lo inviterà a entrare a «gustare i frutti dell'apartheid».

L'incontro tra Dingane e Retief è reso dal vagabondo con tale ricchezza di dettagli comici da mettere alla prova la conoscenza della storia africana da parte del pubblico.

Arricchisce la sua storia con piccoli inserti di una canzone di liberazione zulu che ammonisce di non fidarsi dei bianchi, contraddicendo così la versione tradizionale dei libri di storia che i bianchi usavano per giustificare la loro diffidenza verso i neri. Il Voortrekker Monument di Pretoria celebra in un bassorilievo in pietra il martirio di Retief, e mortifica i guerrieri di Dingane con la statua di un gnu nero che simboleggia «la barbarie che ha ceduto alla civiltà».

Civiltà per i bianchi voleva dire distruzione della cultura nera, ma la versione riveduta e corretta del racconto del barbone faceva pensare invece che Dingane stesse proteggendo il suo popolo da Retief che intendeva rubargli le terre. È evidente da che parte sta il barbone quando imita il sorriso di giubilo sul volto di Dingane che invita Retief ad entrare. L'espressione di finta beati-

tudine fa il paio con l'espressione stampata sulla faccia dell'ex primo ministro Hendrik Voerwoerd in un famoso cinegiornale degli anni '50 in cui difende l'apartheid che non sarebbe altro che un'innocua «politica di buon vicinato».

L'alterazione della leggenda di Dingane in *Woza Albert* è un esempio di come spesso la storia sia usata dai bianchi e dai neri per riappropriarsene a loro piacimento. Mtwā, Ngema e Simon la usano come l'ennesima bordata a salve di una battaglia satirica che si può far risalire all'Ottocento quando gli africani neri venivano messi alla berlina nei teatri di lingua inglese come zulu ooga-booga con i gonnellini di foglie.

Buona parte della lotta nera per il potere politico in Sudafrica si combatte nell'arena dell'opinione pubblica internazionale, e le commedie popolari come *Woza Albert* hanno avuto un ruolo importante per far conoscere al mondo esterno le ingiustizie del sistema dell'apartheid. Nel 1982 la rappresentazione a Londra di *Woza Albert* suscitò un uragano di applausi e di consensi critici. La commedia capovolse la tradizionale caricatura razzista che era ormai parte istituzionale della cultura europea. Qui sono i bianchi a essere dipinti come ridicoli selvaggi che brutalizzano i neri e sferrano un attacco nucleare contro Gesù con i loro stupidi nasi da clown rosa. La feroce comica denuncia della ferinità bianca può esser vista come la vendetta degli zulu per esser stati ridicolizzati in passato come barbari cannibali. Anche alcune tragedie hanno fatto la loro parte, come quella del drammaturgo sudafricano bianco Athol Fugard, ma la capacità di ricupero, l'elasticità del movimento nero di liberazione è espressa con più eloquenza nella risata catartica.

Le commedie sono caratterizzate dal lieto fine e le commedie politiche sudafricane finiscono con una nota di speranza rivolta al futuro, e non di disperazione per il passato. E siccome *Woza Albert* è una commedia che coniuga religione e politica, il suo lieto fine assume la forma di una resurrezione. Cristo è ucciso dalla bomba atomica del governo bianco ma torna dopo tre giorni e riporta in vita i fantasmi di coloro che hanno lottato per la libertà del Sudafrica e che furono vittime degli orientamenti politici repressivi del governo. Il finale è un duetto musicale esilarante cantato da Cristo e dal becchino chiamando i nomi di Steve Biko, Ruth First e degli altri martiri politici che man mano riportano in vita. Ciascun nome è seguito dal grido *Woza*, che è voce zulu per «Alzati». La resurrezione dell'attivista nero premio Nobel per la pace, Albert Luthuli, dà il titolo alla commedia, *Woza Albert*.

Woza Albert esprime le frustrazioni e i desideri dei sudafrica-

ni neri con efficace felicità comica. I suoi protagonisti vengono gettati in prigione ma trovano la libertà. I suoi eroi vengono uccisi ma tornano in vita. C'è tanta sofferenza per colpa dei bianchi, ma ci sono anche tante risate a spese loro. La commedia è pervasa dallo stesso spirito irrefrenabile mostrato dal guerrigliero clown alla testa della marcia di Pretoria quando provocava i soldati del governo con un fucile finto. Mostrando la forza degli inermi, i personaggi creati da Mtwā e Ngema usano la risata come un'arma per garantirne la sopravvivenza.

Mtwā, Ngema e Simon hanno costruito la loro satira basandosi sull'esperienza personale delle vive sofferenze dei neri del Sudafrica. Mtwā ha assaggiato l'arbitrio del sistema legale passando delle settimane in prigione per essere entrato in un ristorante senza documenti d'identità. All'inizio del lavoro con Ngema sul copione, non avevano soldi per mangiare né per l'autobus e dipendevano dalla generosità di un gangster di Soweto che ha foraggiato il loro progetto con una paga giornaliera di pochi spiccioli. Simon, un regista fortemente impegnato nel sociale, incoraggiò Mtwā e Ngema a raccogliere materiale per la commedia intervistando i venditori ambulanti, i muratori e i bambini di Soweto. Il risultato di quest'autenticità è l'espressione rapita e concentrata del pubblico ogni volta che la commedia è rappresentata in una città-ghetto.

Woza Albert è nata in un periodo in cui la censura in Sudafrica era applicata rigidamente. Ai neri non capitava di poter vedere rappresentate realisticamente le loro sofferenze al cinema o in televisione o sui giornali. Il coraggioso realismo comico soddisfaceva la loro voglia di vedere smascherata pubblicamente l'ipocrisia delle autorità bianche. Niente del genere era mai apparso prima in un teatro sudafricano. Nelle città-ghetto nere come Soweto gli spettatori accorrevano e si accalcavano e rispondevano al suo umorismo lugubre con un entusiasmo sfrenato. Fin dalla prima scena iniziale restavano presi dalla satira demolitrice di quel regime bianco che aveva ristretto i loro movimenti, limitato le loro opportunità economiche e messo in carcere i loro eroi. Nello scenario repressivo del 1981 erano costretti a tollerare tutte queste ingiustizie senza discutere. Ridere a *Woza Albert* era l'unica forma d'insubordinazione che si potevano permettere in pubblico.

Molti giovani artisti di teatro nero sudafricano subirono l'influenza dello stile diretto di teatro epico di *Woza Albert*. Prince Dubu, un attivista politico che aveva passato cinque anni in carcere a Robben Island, si unì a un gruppo di attori del suo quartiere a Soweto per creare una commedia sul passato violento del-

la loro città-ghetto. Intitolata *Which Way, Ma-Afrika?*, la commedia parla della brutalità della polizia, dei tumulti politici, dei funerali dei bambini con un misto di umor nero e duro realismo. Gli attori hanno sperimentato sulla loro pelle le tribolazioni di cui parlano e non tentano neppure di attenuarle. *Which Way, Ma-Afrika?* è il grido che viene dal cuore di una comunità che cerca di accettare il proprio passato. «Dio ci ha dato il pane» scherza un attore cercando di trovare un senso alla vita sotto l'apartheid. «Ma s'è scordato il burro».

La commedia di Dubu comincia con un arresto ingiusto, un'esperienza così condivisa tra i sudafricani neri che gli spettatori s'identificano immediatamente con i personaggi sulla scena. Come in *Woza Albert*, che ormai è un classico, e in molte altre commedie che sono venute dopo, la polizia bianca è recitata da neri con un tono farsesco che la rende disprezzabile. Non ci sono nasi da clown, ma i poliziotti sono resi come pagliacci nevrotici. Sputano quando parlano e il corpo è scosso da un tremore ridicolo. Dubu crea queste caricature di agenti sul modello degli assurdi nazisti folli di potere dei film americani degli anni '40. Sono pasticcioni insicuri che le dignitose vittime della loro brutalità fanno cadere in contraddizione e scherniscono e indispettiscono. Gli spettatori neri partecipano al gioco satirico interrompendo e fischiando quegli emblemi comici dell'ingiustizia ogni volta che appaiono in scena.

Come molta comicità sudafricana, *Which Way, Ma-Afrika?* esalta il coraggio che permette alla comunità nera di trasformare le sue sconfitte in vittorie dello spirito. In una scena che celebrava il ricordo dei bambini di Soweto uccisi dalla polizia nel 1976, un personaggio la cui figlia era morta commentava ironicamente che ci vogliono nove mesi a una madre per fare un figlio e la polizia può distruggerlo in soli pochi secondi. Una donna del pubblico rise della battuta macabra e sospirò: «Com'è vero!».

Lo spettacolo si recitava a pochi isolati dal monumento di Soweto dedicato al tredicenne Hector Petersen, il primo dei bambini uccisi nel massacro del 1976. I Sowetani ancora lo ricoprono di fiori freschi ogni giorno. Dubu ricordava che durante la sparatoria il ragazzo si era nascosto in una chiesa mentre la donna che gli stava accanto moriva dissanguata per una ferita d'arma da fuoco. La partecipazione emotiva del pubblico allo spettacolo era resa più intensa da questa specie di memoria vivente.

Which Way, Ma-Afrika? parla del coraggio degli attivisti neri davanti alla repressione e mostra allo stesso tempo che il senso dell'umorismo è un elemento essenziale della loro resistenza. I momenti più divertenti della commedia sono nelle scene più vio-

lente. Un prigioniero interrogato dalla polizia insulta i suoi aguzzini con commenti sarcastici che li fanno tremare di rabbia in modo ridicolo. Egli ride della loro debolezza e canta in faccia a loro canti di liberazione. Alla sua voce fa eco un coro fuori scena che cresce di potenza. Alla fine della scena il pubblico si unisce spontaneamente al canto gridando la sua approvazione e applaudendo.

La musica e l'interrogatorio farsesco sono seguiti da scene di comicità domestica in cui una famiglia di Soweto lotta con le difficoltà della miseria e della discriminazione. Il povero padre cerca di tenere insieme la famiglia, ma la sua capacità di provvedere al cibo e all'educazione è ostacolata dall'ingiustizia del sistema sudafricano. Anche la battaglia tra i sessi è colorata dall'ombra dell'apartheid, come si può vedere nelle battute sull'ingiustizia dopo morti. «Perché c'è l'apartheid nei funerali?» si lamenta con la moglie. «Quando muore una donna si cantano belle canzoni come *Quello che abbiamo fatto* e la pubblicità sugli autobus del cimitero reclamizza "polletti saporiti". Ma se muore un uomo, cantano *Va' via di qua, fa' le valigie e sgombra* e la pubblicità dell'autobus dice: "Tieni Soweto pulita!"».

Malgrado la fine, a parole, dell'apartheid, in Sudafrica per i neri sono ancora all'ordine del giorno funerali, violenza, ingiustizia. *Which Way, Ma-Afrika?* è solo una delle molte commedie nuove che traducono questi elementi in comicità catartica. Seguendo l'esempio di *Woza Albert*, questi spettacoli popolari affondano le radici nelle sofferenze delle comunità nere ma le trascendono con la risata, che fomenta la determinazione del pubblico a fare tutto ciò che è necessario per costruire una casa dove i loro figli possano crescere per essere liberi.

Anche i sudafricani bianchi ci tengono fortemente alla casa, e come i loro vicini neri si rendono conto che la soluzione dei conflitti razziali del paese è una questione di vita o di morte. Quando il presidente Botha intimava ai suoi elettori nel 1981 di «adeguarsi o morire», parlava alla popolazione bianca, ed essi rispondevano allo sconvolgente ultimatum con sentimenti contrastanti di paura, avidità, rabbia e colpa. Il processo di adattamento da allora è stato lento e laborioso, ma anche punteggiato di risate. Un umorismo a volte nero e amaro, come le battute razziste del leader neo-nazista Eugene Terre-Blanche che proponeva sarcasticamente di far indossare al presidente de Klerk la parrucca della moglie di Mandela così che l'intero paese potesse vedere la confusione che la caduta dell'apartheid avrebbe provocato. Le paure dei sudafricani bianchi hanno dato origine a delle forme umoristiche bizzarre che rispecchiano l'ambivalenza dei loro tentativi di «adeguarsi o morire».

Una delle più affascinanti manifestazioni del residuo umorismo bianco è la popolarità del personaggio di Evita Bezuidenhout, la diplomatica *drag queen* che ha fatto il suo debutto a teatro nel 1981 nella farsa di Peter Dirk Uys, *Adapt or Dye* (più di dieci milioni di sudafricani ne hanno visto la versione televisiva). Evita non è soltanto un personaggio comico, è un fenomeno culturale che incarna le ambiguità e le ipocrisie del «Nuovo Sudafrica» come ambasciatrice nell'immaginata *homeland* nera di Bapetikosweti. Evita, uno dei personaggi teatrali più immediatamente riconoscibili del paese, è un membro eclatantemente razzista del «corpo diplomatico sudafricano» che senza volere dimostra l'assurdità dell'apartheid per la stravaganza stessa della logica con cui la difende.

Famosa per la sua ostinata determinazione a non «adeguarsi» o «dye», Evita gode di una tale popolarità come simbolo culturale che riceve lettere da vere celebrità politiche di ogni confessione. Nel 1992, l'edizione domenicale del «Johannesburg Times» ha pubblicato un articolo in cui Evita era inclusa tra i dieci sudafricani più potenti degli ultimi dieci anni in una lista che comprendeva l'ex presidente P.W. Botha e Nelson Mandela. Matrona aristocratica dalle belle gambe e dal sorriso astuto, Evita compendia in sé il «Nuovo Sudafrica» proprio per il fatto di avere salde radici nel vecchio Sudafrica. È una politicante che deve la sua carriera all'apartheid ed è chiaramente restia a tutte le novità. Come il governo, è al servizio del cambiamento solo a parole mentre tiene stretti i privilegi del potere, tra cui c'è il palazzo di Bapetikosweti detto «Blanche-Noir», dove espleta le mansioni di ambasciatrice.

Il livello sorprendente di credibilità raggiunto da questo personaggio fittizio di travestito come plausibile rappresentante dello stato sudafricano dimostra la genialità della caratterizzazione di Uys ed è il motivo dell'enorme popolarità di Evita. Tutti sanno che Evita in realtà è un uomo travestito da donna, una *drag queen*, ma Uys la recita in modo così dignitoso e sommo che diventa un personaggio assolutamente credibile e simpatico. È così incantevole che tutti vogliono credere alla sua sincerità, ma se si guarda alla sostanza di ciò che dice ci si accorge che alla base ci sono gli stessi imbrogli e le stesse bugie che hanno portato a dieci anni di ingiustizia. «Ci sono due cose che non sopporto del Sudafrica» confessa sforzandosi di mostrare che è tutta consacrata alla riforma: «l'apartheid e i neri».

Le sue maniere melliflue sono un perfetto simbolo dell'illusoria volontà di cambiamento del governo. Dal 1981, quando il Partito Nazionale cominciò a parlare di un «nuovo Sudafrica», c'erano stati minimi mutamenti epidermici dell'apartheid ma non

era mutato l'asservimento economico dei neri. Perfino il conseguimento del diritto di voto non sarebbe vera uguaglianza. In un paese in cui la democrazia è stata ridotta a una farsa politica, l'essere Evita un'illusione l'ha eccezionalmente qualificata a parlare per il governo. L'immaginata riserva nera, l'*homeland* in cui lavora è altrettanto assurda delle reali *homelands* nere volute dal governo nazionalista per creare la falsa impressione di un'indipendenza nera. Prima del sistema maggioritario queste riserve nere erano rette da governi fantocci fedeli ai politici sudafricani bianchi che finanziavano il loro erario. Non erano riconosciute come nazioni indipendenti da nessun altro governo al mondo eccetto quello di Pretoria.

A Bapetikosweti Evita gode di un buon rapporto con il presidente nero – un presidente solo nominale – perché è stato il suo giardiniere. Come tutti i politici bianchi del Sudafrica, Evita sembra beatamente non rendersi conto delle contraddizioni del suo operato: suggerisce al pubblico come deve adeguarsi ai cambiamenti politici imminenti dicendo una cosa e facendone un'altra. Questa prassi, li rassicura, ha guidato per anni la politica del governo. È come la zia affettuosa che incoraggia il bambino a prendere la medicina, e ci ricorda che «l'ipocrisia è la vaselina del rapporto politico».

Nel 1986 Uys terminava gli spettacoli di Evita facendola scendere dal palco e sfilare lungo il corridoio di platea fino a lasciare il teatro su una cadillac rosa convertibile. I suoi fan si accalcavano intorno all'auto chiedendole l'autografo. Una volta che la cadillac fu fermata per eccesso di velocità, il poliziotto riconobbe Evita e la lasciò andare senza multarla, praticamente accordandole l'immunità diplomatica come a un vero ambasciatore. Alcuni anni più tardi, una vecchia casalinga, assistendo a uno spettacolo di Evita a Johannesburg nel 1992, ricordava con nostalgia di aver visto la diplomatica nella cadillac rosa. Mi sussurrò che alcuni amici suoi credevano che Evita fosse una persona reale e sebbene lei stessa sapesse che era solo teatro, pure insisteva che «Evita sarebbe stata una magnifica rappresentante del Sudafrica alle Nazioni Unite».

Evita era accettabile come finzione politica perché i veri politici sudafricani perpetravano finzioni tutto il tempo senza mai ammetterlo. Uys esplicitava questo punto impersonando il ministro degli Esteri Pik Botha. Vestito della sola pelliccia di Evita, Uys nella parte di Botha negava di aver mai avuto una relazione con la donna per la semplice ragione che «Evita non esiste. Come l'apartheid non esiste. Come non ci sono prigionieri politici in Sudafrica».

Si raccontano molti aneddoti di gente che scoppia a ridere ogni volta che il vero Botha inizia un discorso perché assomiglia tantissimo all'accurata parodia comica che ne fa Uys. Lo sketch di Uys termina con una battuta che Botha borbotta e che è la logica prosecuzione delle precedenti negazioni: «Io non sono qui» ringhia minaccioso. «Io non esisto. Come non esistono i prigionieri politici». Come Evita, la semifittizia figura teatrale di Botha è uno scossone alla fiducia del pubblico in ciò che il governo presenta come verità.

Questa manipolazione ironica di realtà e finzione è perfettamente in sintonia con le paure di un periodo della storia sudafricana in cui tutti sapevano che la situazione politica sarebbe cambiata ma nessuno credeva alle previsioni degli altri sul futuro del paese. Nelle domande che il pubblico rivolgeva a Evita quando aveva la possibilità di parlarle direttamente emergevano le preoccupazioni sulla vita futura del «Nuovo Sudafrica». Nell'agosto del 1992 Uys mise in scena a Johannesburg uno spettacolo intitolato *An Audience with Evita*. Ogni sera, per tre settimane, l'ambasciatrice a Bapetikosweti tenne il campo su problemi riguardanti l'apartheid, il sesso, la democrazia. Diventò l'Ann Landers sudafricana *en travesti*, la cassa di risonanza dei dubbi e delle paure della nazione. La gente chiedeva a Evita come avrebbe affrontato la transizione alla democrazia reale in cui la maggioranza nera avrebbe avuto il controllo sul governo. Si sarebbe unita all'African National Congress? Avrebbe imparato a ballare il *toyi-toyi*? Si sarebbe messa con Nelson Mandela di recente divorziato?

Le domande erano fatte per divertimento ma in gran parte toccavano il tasto delle incertezze del cambiamento politico. Perfino le domande più stupide sui chiacchierati incontri sentimentali di Evita con i leader della nazione rispecchiavano il bisogno di pettegolezzi evasivi che s'impadronisce di un paese stretto dalla morsa della paura. Rispondendo alle domande sul futuro del Sudafrica Evita strappava il suo pubblico all'indolenza costringendolo a guardare ai simboli nazionali da una prospettiva inedita. Quando le chiesero se la bandiera del nuovo Sudafrica avrebbe avuto un fondo nero con un puntino bianco (a rappresentare l'insignificanza di una minoranza bianca in un governo dominato dai neri), Evita ribaltò il punto di vista e rispose che sarebbe stato certo meglio di un fondo bianco con un punto nero perché sarebbe sembrato il buco di una pallottola. Con la battuta pronta Evita spostò l'attenzione dalla preoccupazione per la perdita del potere dei bianchi alla chiara consapevolezza della violenza come conseguenza del non riconoscere i diritti dei neri.

A volte Evita smette di scherzare per affrontare in forma più diretta le cerimonie simboliche del paese. Parlando della festa nazionale per commemorare la vittoria dei coloni bianchi sugli zulu di Dingane nel massacro di Blood River, si chiede ad alta voce: «Fino a quando si può continuare a celebrare la morte dei neri e chiamarla un dono del Signore?».

Il dialogo di Evita con il pubblico è un'estensione del dialogo che il Sudafrica intrattiene con la propria coscienza. Emozioni molto forti vengono espresse in un contesto comico e poiché Evita non è reale, la confessione pubblica di paure, rabbie e colpe non è rischiosa come in una riunione politica. La gente si sente libera di aprirsi di più con le domande e le risate di quanto non farebbero in un contesto diverso.

Uys tiene la conversazione centrata sui problemi più esplosivi del paese, così la posta è sempre alta. L'argomento esplorato e discusso nello scambio divertente tra Evita e il pubblico è niente di meno che la sopravvivenza della nazione. I sudafricani bianchi sono terrorizzati da ciò che sarà il futuro quando alla maggioranza nera sarà concesso di votare. Il loro incontro con la comicità di Evita è un'esplorazione in via sperimentale delle conseguenze della democrazia reale.

Evita è una creatura dell'apartheid ed è divertente e rassicurante al tempo stesso vederla tener testa alla sua cessazione. Prima del suo ingresso, in *An Audience with Evita*, un altro personaggio dice che Evita è nel retroscena che dondola dal lampadario, vestita dei vestiti tradizionali dei coloni, gli afrikaner bianchi, e canta l'inno rivoluzionario del movimento nero di liberazione. In tutto il suo splendore la risposta di Evita ai tempi che cambiano offre una visione di armonia razziale che combina ridicole assurdità e uno stravagante sprazzo di speranza.

La figura satirica di Evita e lo stile comico aggressivo di *Woza Albert* sono apparsi entrambi all'inizio di un tormentato periodo di transizione inaugurato dall'ordine di Botha del 1981 di «adattarsi o morire». Il «Nuovo Sudafrica» promesso deve ancora venire e queste due forme di comicità peculiarmente sudafricane riflettono le assurdità di un paese che pretende d'essere quello che non è. Il successo ininterrotto dei creatori di entrambi questi capolavori comici ha molto a che fare con i modi in cui i rispettivi pubblici hanno cercato di rispondere all'ultimatum di Botha. Neri e bianchi stanno tutti affrontando dei cambiamenti politici di estrema importanza e la vivificante confortante risata è una delle forze che li aiuta a sopportare le difficoltà di tali cambiamenti.

Sebbene Evita parli più direttamente all'esperienza bianca e

Woza Albert più direttamente ai neri, i tentativi di segregare la risata che entrambe queste forme di comicità suscitano sono artificiali come il segregazionismo stesso. In effetti i pubblici delle due commedie sono spesso pubblici misti e il problema centrale sia per gli attori che per il pubblico è come trasformare il paese diviso da motivi razziali in un posto dove bianchi e neri possano metter su casa in pace. *Woza Albert* è stato creato da due attori neri in collaborazione con un regista bianco. Tutt'e tre si dividono il merito della scrittura. Il loro primo successo commerciale è stato nel primo complesso di arti integrate del Sudafrica, il Market Theater. Pieter Dirk Uys collabora spesso con un'attrice nera che fa la parte della serva militante di Evita in uno stile che demolisce gli stereotipi del rapporto serva-padrone in Sudafrica. Anche Uys recita spesso al Market Theater e una volta, nel 1990, ha fatto di seguito due spettacoli di Evita, uno per il Sindacato della polizia di Johannesburg e un altro per la Lega giovanile dell'African National Congress.

Il fermento razziale in Sudafrica non offre molte occasioni di ridere insieme, bianchi e neri, ma quando lo fanno è un segno della loro volontà reciproca di riconciliazione. In una commedia del 1992 sulla riconciliazione razziale intitolata *Born Again* che ha molti debiti con lo spirito di *Woza Albert*, gli attori Sakhile dicono scherzando che le condizioni in cui versa la nazione la rendono simile a una zebra: «Non importa se la spari sulla striscia bianca o su quella nera. La zebra muore lo stesso».

La lenta e penosa transizione dal razzismo istituzionalizzato a un governo a maggioranza nera è stata agevolata da un'abbondante profusione di allegria e di spirito caustico. L'ironia s'introduce nei titoli dei giornali, invade i discorsi politici, gli spettacoli teatrali, le dimostrazioni di protesta e i graffiti che imbrattano i muri dappertutto. Il teatro comico in pieno sviluppo dimostra che la gente, di qualsiasi credo, ascolta ciò che gli altri hanno da dire. In mancanza di soluzioni gradite a tutti, rispondono alle provocazioni reciproche con battute sarcastiche.

Quando fu chiaro che i sudafricani bianchi erano terrorizzati all'idea di concedere uguali diritti alla maggioranza nera, il Congresso Panafricano creò uno slogan macabro che parodiava la promessa mancata che diceva: «un uomo, un voto». L'organizzazione nera militante e radicale chiese ai colonialisti bianchi di considerare invece la possibilità di «un colono, una pallottola».

Lo slogan prese piede e divenne un'inesauribile fonte di ilare provocazione per bianchi e neri allo stesso modo. Fu inciso sul retro di un banco di legno dell'aula della pretura di Johannesburg dove venivano regolarmente giudicate le infrazioni com-

messe dai neri. Gli estremisti bianchi risposero con una variante dello slogan dipinta su di un muro vicino a un'autostrada a Johannesburg: «Una bomba, molti cafri». Un comico coloured (di razza mista) che recitava a Grahamstown in una sala destinata a eventi culturali il cui nome, «1820 Settlers' Monument», commemorava i coloni del 1820, manifestò la propria opposizione ai bianchi colonizzatori celebrati nel nome della sala suggerendo di cambiarlo in «1820 coloni, 1820 pallottole». Nel «Johannesburg Times» perfino una fotografia apparentemente innocente di una donna che sta dando mollichine di pane agli uccelli apparve con una didascalia che continuava il dialogo: «Un piccione, un chicco di mais».

Al cuore di questo dibattito che continua è il bisogno fondamentale dell'uomo di avere una casa. La violenza e l'ipocrisia che dominano il paesaggio sudafricano rendono impossibile a bianchi e neri di costruirsi una vita in famiglia con un minimo senso di sicurezza. Le battute di spirito non possono certo cambiare le cose, ma ridere insieme può servire a minimizzare l'effetto paralizzante della paura e ad alimentare la speranza del cambiamento. Dà una base, sia pure incerta, su cui i sudafricani possono cominciare a immaginare un futuro in cui tutti potranno avere una casa sicura. Perfino l'ironia bellicosa di «un colono, una pallottola» riporta alla mente il periodo in cui i neri difendevano la loro terra contro i colonizzatori. Un umor nero nato dalla disperazione, il cui sottotesto è semplice: «Ridateci le nostre case».

Ekbaya è la parola zulu per «casa» ed è anche il titolo di una commedia di Matsemela Manaka che accomuna il desiderio di una casa con il desiderio degli africani neri di uguaglianza politica ed economica. Il narratore ubriaco della commedia barcolla sulla scena in un comico stato confusionale che rispecchia lo stato di confusione del paese e ricorda al pubblico che *ekbaya* è «non solo la casa dove sei nato, ma la casa dove puoi avere una vita degna d'essere vissuta».

Il protagonista è un esule nero che torna in Sudafrica per realizzare il sogno del padre costruendo un museo a Soweto. In sua assenza la città-ghetto nera è diventata così piena di contraddizioni che gli serve una mappa per orientarsi. La comica sensazione di disorientamento dell'eroe parla del bisogno di una casa, di una qualche sorta di *ekbaya*.

Manaka invita il pubblico a sperimentare la metafora dell'*ekbaya* in modi sorprendenti che vanno aldilà del meccanismo dell'intreccio. Ha veramente costruito un museo in casa sua a Soweto e invita i visitatori bianchi e neri a guardarlo mentre di-

pinge quadri con dei collaboratori di differenti nazionalità. A volte insieme alle mostre dei quadri vi si tengono recite di *Ekbaya* davanti a pubblici multirazziali e gli spettatori vengono invitati a unirsi agli attori a danzare e a bere birra fatta in casa.

Manaka mantiene un atteggiamento scettico verso le organizzazioni filantropiche dei bianchi che sovvenzionano la sua casa museo e gli spettacoli. La sua commedia di celebrazione non è pensata come una melensa riconciliazione delle razze. È piena di battute sarcastiche e ammonisce i neri a «guardarsi dalla schiavitù progressiva che si nasconde sotto la facciata degli aiuti per lo sviluppo», ma la birra, le danze e le risate finali regalano ai personaggi in commedia e agli spettatori in sala una nota di speranza nella loro ricerca comune di *ekbaya*.

Questa stessa aspirazione a una casa dove la vita sia degna d'essere vissuta è presente in molte farse politiche sudafricane nate sulla scia del successo di *Evita* e di *Woza Albert*. La metafora centrale di *The Cause* è la mancanza di un tetto. La tragicommedia descrive le difficoltà di tre barboni che vivono nel Joubert Park di Johannesburg. Utilizzando la stessa tecnica delle interviste elaborata da Barney Simon per la costruzione di *Woza Albert*, gli attori, mentre scrivevano il copione, hanno vissuto per settimane con i senzatetto neri nel parco. La loro ricerca aggiunge un realismo sconvolgente alle gag clownesche, come quella di mangiare le mosche dalle immondizie. Profetizzando che se il sistema politico non cambia in Sudafrica bianchi e neri presto faranno la fame insieme, i barboni invitano il pubblico a unirsi a loro nello squallore e cantano ironicamente: «Lunga vita ai senzatetto. Noi siamo liberi».

Un'altra satira, *Artimo*, mette in scena uno sfratto farsesco in cui un nero è cacciato dalla sua casa da poliziotti clown con maschere antigas fatte con fogli d'alluminio e lattine di succhi di frutta. I poliziotti inaffiano la casa con un insetticida spray chiamato «DOOM», destino. La commedia era fatta da attori della città-ghetto nera di Sebokeng, una zona talmente devastata dalle violenze seguite al massacro del marzo 1992 nella vicina Boipatong che sei mesi dopo le strade erano ancora impraticabili, piene com'erano di buche come crateri scavate dagli abitanti per tenere lontane le auto della polizia. Vivendo in case senza pasti regolari e senza servizi igienici, i creatori di *Artimo* manifestano la loro rabbia con metafore grossolane che vanno dritte al cuore della dolorosa realtà. «Per la polizia siamo come le mosche», dice l'attore Sipho Buthelezi. «È DESTINO che ci sparano addosso».

I raduni politici in Sudafrica esprimono la lotta per la casa

spesso con più forza degli spettacoli. A Città del Capo, il 17 agosto 1992, per ricordare il decimo anniversario della morte dell'attivista politica Ruth First, l'African National Congress sponsorizzò un raduno commemorativo che rese omaggio alla donna bianca con onori uguali a quelli accordati ai combattenti per la libertà nera. First era fra gli eroi i cui nomi venivano invocati nella scena culminante della resurrezione in *Woza Albert*, e il raduno commemorativo era animato dallo stesso spirito di comicità provocatoria della commedia. Nelson Mandela fu tra i numerosi oratori di entrambe le razze venuti a rendere omaggio in una cerimonia arricchita da tanta musica, tanta danza e da tante battute di spirito.

Fin dal momento della sua scarcerazione avvenuta due anni prima, Mandela era diventato un simbolo dell'imminente libertà per tutti. I suoi ventisette anni da prigioniero politico ne avevano fatto un simbolo della resistenza, ma la scarcerazione lo aveva catapultato in un ruolo che riassumeva le speranze dei suoi concittadini che anche loro sarebbero stati presto liberati dalla schiavitù dell'apartheid. La risata che accolse le prime battute di Mandela era il segno che i suoi seguaci credevano fermamente che la libertà era davvero dietro l'angolo. Scherzò sull'incompetenza della polizia che affermava che la prova registrata necessaria alle indagini sul massacro di Boipatong di trentadue innocenti neri era stata cancellata incidentalmente.

Come la comicità di *Evita*, di *Woza Albert* e del guerrigliero clown che guidava la marcia su Pretoria, l'ironia di Mandela affondava le radici nei gravi problemi delle conseguenze devastanti della violenza politica. Non dimenticavano neanche per un attimo le difficoltà terribili che ancora li aspettavano prima di poter contare su una giustizia politica, ma le battute pronte di Mandela aiutavano a far nascere la fiducia che la violenza si poteva vincere. Prima di andarsene Mandela testimoniò ancora una volta questa fede unendosi alla folla che cantava «Nkosi Sikeleli Afrika» («Dio benedica l'Africa»), il saluto a una nazione libera che ancora non esisteva.

Mentre Mandela e i suoi seguaci alzavano orgogliosamente in alto i pugni, il loro canto prometteva la creazione di una patria dove bianchi e neri avrebbero goduto della stessa libertà. È questo il genere di *ekbaya* immaginata nel sottotesto non solo di commedie come *An Audience with Evita Bezuidenbout* o *Woza Albert* o le altre più recenti alle quali esse hanno aperto la via, ma anche dei comizi politici e delle dimostrazioni contro l'apartheid.

Per dare ai neri il senso genuino della patria in Sudafrica,

non basterà dar loro il diritto di voto. Agli amici che gli dicevano che l'idea dell'uguaglianza politica era sentita come una minaccia dai bianchi, lo scrittore nero Can Themba rispondeva con una battuta: «Che si tengano il voto. Noi vogliamo il paese. Poi gli daremo il voto».

La battuta di Themba coglie in pieno l'essenza dell'indomita vena comica sudafricana. La commedia popolare esplosa nei teatri, nelle strade, nei luoghi di riunione mira a sovvertire la tirannia di un sistema che lascia il suo popolo spiritualmente senza casa. Nel tumultuoso panorama politico del Sudafrica, la risata provocatoria è il grido di nascita della democrazia.

Julia Varley

GOCCE DI RAP. CONVERSAZIONE CON
PATRICIA ARIZA DEL TEATRO
«LA CANDELARIA»

Per esistere il teatro ha bisogno di almeno due persone: un attore e uno spettatore. Il teatro, anche ridotto alla sua forma più semplice, stabilisce immediatamente una relazione sociale e poiché lo fa attraverso una struttura organizzata, assume automaticamente una dimensione artistica ed estetica. È perciò assurdo ed estremo dividere l'attività teatrale in una zona di valori artistici ed estetici e un'altra che si muove nel contesto sociale. Ma sono le situazioni estreme in cui alcuni teatri agiscono che rendono possibile questa separazione e fanno riflettere sul doppio aspetto del teatro.

Durante l'ultima riunione del Consiglio internazionale del Magdalena Project, che si è tenuta a Cardiff, Galles, nel dicembre 1994, è risultato in modo evidente che molte donne ormai lavorano nel teatro in stretto rapporto con alcune realtà ai margini della società: con i carcerati nelle prigioni, con bambini e ragazzi di strada, con criminali, prostitute, anziani, terza età, quarta età, bambini autistici, sordomuti, drogati, psicotici, schizofrenici, disabili fisici e mentali... A questa lista di emarginati a volte si aggiungono le donne.

Perché tante donne scelgono di fare teatro in situazioni del genere? È possibile farle incontrare perché si raccontino le esperienze, le passioni, i dubbi legati a queste loro attività?

Come primo passo in questa direzione ho raccolto interviste e articoli dedicati a questi temi, sottolineando, come sempre, la ricerca continua di riempire di nuovo senso e valore la nostra professione di teatro, e le vie diverse che ognuno di noi segue.

Ho letto in un giornale: «Il teatro è una specie in via d'estinzione». Quale teatro?

Nel 1988, ad Ayacucho, una città nelle montagne del Perù, ho visto lo spettacolo di un gruppo teatrale locale. Lo spettacolo era pieno di clichés estetici e di banalità drammaturgiche: da un punto di vista professionale era tutto sommato povero, mentre