

Contro il canone.

La drammaturgia postcoloniale malgascia tra recupero rapsodico e citazione vuota

di *Maria Clara Pellegrini*

Per quanto l'arte e la letteratura del Novecento sembrino dominate dall'"anticanone" (pensiamo a Joyce, alla musica dodecafonica, all'astrattismo), dal rifiuto e dalla destrutturazione del codice come sistema unificatore e mediatore di conoscenze e come sintassi del mondo¹, nondimeno la riflessione metatestuale ha messo in luce l'esistenza di un canone profondo, di un linguaggio letterario che permane oltre la destrutturazione.

Di per sé, il termine "anticanone" sembra comportare la radicalità dell'antitesi insita nel vocabolo stesso, traducendo l'opposizione al codice. Ma, nell'operare fuori dal canone, è pur sempre a esso che rimanda lo sperimentatore per dare validità al suo atto fondatore². Nel vagabondare confuso di Leopold Bloom vi è la chiara intenzione di Joyce di fare riferimento all'*Odissea*, non diversamente da quanto avviene nelle *Fleurs bleues*, in cui Queneau evoca, facendone il verso, le atmosfere dei romanzi cavallereschi e tutta una tradizione satirica del genere che già si era cimentata nella riscrittura dei poemi eroici (pensiamo ad esempio al *Don Quijote*, o alla *Secchia rapita*). E, allo stesso modo, nel campo di arti diverse da quella letteraria, sarebbe difficile cogliere fino in fondo la portata rivoluzionaria, stilistica, contenutistica e linguistica di un codice come quello dodecafonico, in musica, o del codice astratto nelle arti visive, ignorando la musica tonale o la pittura prospettica e a soggetto.

Il discrimine tra canone e anticanone è altresì difficile da tracciare per le letterature di quei paesi che hanno vissuto l'esperienza della colonizzazione e che vivono sospese tra il canone occidentale e il canone tradizionale. Dove annoverare la produzione delle ex colonie? Quali tra le diverse voci – europee o locali – che si intrecciano nel testo, riconoscere come proprie del canone di quella civiltà letteraria? Quale canone riconoscere nella coralità frammentata tipica delle realtà postcoloniali, dove la ricerca del codice tradisce il disincanto di una parola che non riesce a costituirsi in linguaggio unico, e dove la poetica dell'incerto è rifiuto del passato, quindi promozione della sua propria forma di anticanone?

Tra le molteplici esperienze postcoloniali, analizzerò in questa sede il caso della letteratura malgascia contemporanea. Caso emblematico nella scelta di abitare il margine, di segnare il confine tra due realtà culturali, l'occidentale e la tradizionale, senza mai proporre una definitiva conciliazione³.

La produzione malgascia postcoloniale ha fatto proprie le contraddizioni di un'esperienza che caratterizza molte letterature contemporanee, ed è espressione di un mondo al margine che fatica a emanciparsi dalla memoria della dominazione⁴.

Il teatro, la cui arte, prima che nella forma scritta, si realizza nell'epifania del gesto e nella messa in scena dell'oralità, diventa cassa di risonanza dei generi teatrali tradizionali: lo *hira gasy* e il *kabary*⁵, assimilati al teatro occidentale con il quale sembrano condividere alcuni aspetti essenziali (la divisione dello spazio, la distinzione tra scena e platea, la ritualità del gesto e del linguaggio codificato).

Il teatro malgascio ha soprattutto messo in luce la difficoltà di una nazione – da poco indipendente – nell'identificare un codice linguistico e culturale originale prima che autoctono (dal momento che la storia di quel popolo non può prescindere dal passato coloniale), l'imbarazzo nel riconoscere un canone letterario fondatore per la propria civiltà, costretta, per autofondarsi, a fare indistintamente appello al repertorio tradizionale, africano e francese⁶. Perché tre diverse esperienze teatrali convivono nella produzione del Madagascar postcoloniale: la malgascia, l'africana e l'occidentale.

Michèle Rakotoson⁷, di cui prenderò qui in esame l'opera, riassume su di sé le contraddizioni di un popolo, dei popoli segnati dal passato coloniale, facendosi portavoce in modo emblematico dell'emergenza culturale e politica del proprio paese, di un'azione drammatica che ha assunto l'interdetto linguistico, ovvero la parola decontestualizzata divisa tra Oriente e Occidente. Narratrice e drammaturga a un tempo, costretta a confrontarsi con una pluralità di canoni interni ed esterni alla propria tradizione, essa esemplifica un difficile percorso verso l'enunciazione e la definizione del luogo della propria scrittura, che si enfatizza in una produzione teatrale asservita all'imperativo della sperimentazione, come dice Curi: sempre tangente al canone, oltre possibili caratterizzazioni (tradizione o innovazione), cui però l'autrice sembra fare appello.

Tra le *pièces* di Rakotoson, *La maison morte*⁸, del 1990, è un'opera particolarmente rappresentativa per comprendere in che modo la letteratura contemporanea accoglie e interpreta la Storia: essa rende palesi i meccanismi di un processo che oscilla senza soluzione tra il canone occi-

dentale, il canone africano e quello malgascio; triade che si ripropone nel testo drammatico, nel linguaggio, nella struttura dell'opera, oltre che nella rappresentazione degli eventi storici.

Per quanto riguarda il linguaggio, come già prima di lei Jean-Joseph Rabearivelo, l'autrice sceglie di abitare una parola attraversata dall'*interferenza*⁹, ovvero una lingua divisa dalla ferita della colonizzazione che ha sottratto l'individuo al suo passato: un segno in cui è evidente l'impossibile conciliazione tra parola precoloniale e parola del colonizzatore, che tendono alla sovrapposizione.

Ne deriva che la lingua di Rakotoson si trova in una specie di territorio mediano; il suo testo propone l'assunzione di una lingua al limite, – *liminaire* avrebbe detto Césaire – non propriamente francese, non più malgascia. I protagonisti parlano un malgascio francesizzato:

Ranoro: «Je suis une terre qui recherche la pluie, un aveugle qui cherche son chemin».

Ramoana: «Le soleil serait-il ton père, la lune ta mère, les étoiles ton peuple, tu seras toujours le canard affamé, qui gorge de la sable, fille de Radriambé».

Ramoana: «Ne sois pas celle qui confond le premier quartier et la pleine lune, tu risques de boire de l'eau dans des mains ennemies. Ne te presse pas ma fille, ne te presse pas, le taureau n'attend jamais que l'eau de la fosse sente ranci»¹⁰.

La forma drammatica, che ricorda quella del teatro dell'assurdo, accetta nondimeno l'intrusione del genere tradizionale malgascio, lo *hira gasy*, che l'autrice dispiega nel testo a mo' di citazione. La storia è riletta e presentata facendo appello alla retorica del potere (sul modello di Sartre e di Brecht), rivista alla luce della topica della drammaturgia africana degli anni Settanta, di Sony Labou Tansy, ad esempio.

Testo scritto e rappresentato a un tempo, il dramma è assunto da Rakotoson come il luogo di un triplo conflitto decostruente: da una parte quello che si esprime nell'uso di una lingua scritta, ufficiale – il francese – e di una lingua parlata, familiare – il malgascio –; dall'altra quello che si manifesta nel ricorso a un testo sperimentale (versione malgascia del teatro dell'assurdo) e a un testo tradizionale (lo *hira gasy*); infine il conflitto tra il pensiero debole della cultura occidentale e il fatalismo cosmico della cultura locale. Il risultato è tale da non permettere di definire la natura di una scrittura rapsodica, che nella continua oscillazione tra i diversi canoni, sembra invalidare l'intento compositivo e ricostruttivo del linguaggio postcoloniale, lasciando attraversare il testo da rapide citazioni, da formule ormai svuotate di frammenti letterari.

La questione del rinnovarsi continuo dell'elocuzione, quindi della coincidenza tra significante e significato, tra realtà e segno, è certamente problematica in un paese come il Madagascar, soggetto nel suo passato a un duplice interdetto linguistico: durante la colonizzazione, l'inibizione del malgascio in favore del francese; tra gli anni Settanta e Ottanta, il veto dell'uso del francese per una ricostituzione e riabilitazione radicale della cultura ancestrale. Ciò che caratterizza il mondo malgascio coloniale e postcoloniale è, allora, l'essere sempre al di qua della parola proferita, sempre oltre la realtà formulata nell'enunciazione, che è pratica reiterata della negazione della storia. Di conseguenza, nel teatro della Rakotoson, l'atto linguistico non può prescindere dalla riformulazione del *trauma*: quello del passato – quindi della storia malgascia – e del presente, allorché la *parola negata* diventa manifestazione del disagio verso qualsiasi operazione di conferma o di fondazione di un nuovo codice.

A un linguaggio referenziale, la drammaturga oppone una parola che non va oltre il suo dire, un linguaggio che è metalinguaggio, chiuso nell'enunciazione poetica o nella citazione¹¹ di proverbi tradizionali, per trascendere in atto rituale.

Ramoana: «(elle aussi se met à danser avec sa fille). Quand il est venu, que lui astu dit?»

Ranoro: «Je suis une rizière où les pousses ne demandent qu'à germer».

Ramoana: «Et avec sa bêche et son angady, il t'a labourée...».

Ranoro: «Je suis la colline dont les formes arrondies assoiffées»¹².

Ci troviamo qui di fronte a un linguaggio autoriflessivo, che prima di dire è un dirsi, e che esprimerà in modo ancora più prepotente la rottura, la dissociazione con quanto espresso, nel momento in cui sostituirà il segno riconosciuto dalla collettività con un segno *straniero* ma non del tutto *estraneo*: la grafia malgascia con quella francese. La cultura malgascia sarà così costretta a riconsiderarsi e a risciversi attraverso il linguaggio francese, mentre, allo stesso tempo, sarà interrotta la continuità logica tra il referente originario, il significante francese e il suo significato nella stessa cultura.

Il rito della parola messo in atto nella *Maison morte*, con un *hira gasy* decostruito, mette in scena il progressivo snaturamento dell'atto linguistico. Esso sarà *subìto* dai personaggi che la perdita di memoria porta progressivamente all'afasia, ma anche *prodotto* dai protagonisti, i quali, attraverso la violenza del rito e la violazione dell'interdetto e del tabù, tentano l'epifania di un nuovo linguaggio.

Sospeso tra evocazione e citazione, tra il proprio e l'altrove, il linguaggio della *Maison morte* è il riflesso di un'azione politica che ha denaturato il mondo dell'origine e violato la sacralità del passato, restituendo alla terra un uomo come materia inerte, privo ormai di riferimenti, slegato dal contesto, definitivamente incapace di rintracciare, nel movimento delle cose, una logica consequenziale, una sintassi del verbo.

Rigettata dunque la società accusata di ipocrisia verso i bisogni dell'essere umano, l'individuo diviene, invece, lui stesso, in un secondo momento, oggetto di rifiuto da parte della realtà esterna.

Se nel teatro simbolista e in quello dell'assurdo il mondo esteriore preclude già all'uomo la capacità di definirsi come soggetto psichico, nel teatro sperimentale esso impedirà all'individuo di ricostituirsi come soggetto metafisico. Una volta che il suo agire è stato ridotto a una serie di movimenti slegati, dettati dai bisogni primari, l'essere umano non sarà più definibile in opposizione al destino, al fato o alla volontà divina che gli è avversa: «Dans une plongée dans une vie réelle, banale, les forces ou les instances naturelles ont remplacé les lois imprescriptibles de la fatalité: l'argent, la sexualité, la mort, la faim ont effacé les motivations nobles et le "regard de Dieu" braqué sur des personnages incapables de transiger avec le monde. [...] Il n'affronte plus Dieu, il lutte contre sa misère et ses fantasmes»¹³.

Cosa tra le cose, macchina ridotta ai suoi istinti, l'uomo messo in scena da Rakotoson è una creatura postbellica: un essere informe che, insieme ai riferimenti spazio-temporali, ha perso anche la memoria della storia, di sé e del linguaggio¹⁴.

Se lo spazio è definibile come sistema di relazioni, nel momento in cui viene negata la validità dell'azione, questo stesso spazio, non solo fisico ma anche concettuale, non avrà più nessun presupposto per esistere. Nel tentativo di definirsi e di giustificarsi, e quindi di stabilirsi come fondamento, esso diventerà il riflesso di un'azione perché incapace di arrivare a compimento: frammentaria. L'immobilità inerziale del tempo, l'invariabilità dello spazio – cui già avevano abituato il teatro di Beckett e di Ionesco, con dialoghi presi dai libri stampati (pensiamo alla *Cantatrice chauve*, redatta prendendo a modello i dialoghi standard delle lezioni di inglese) – vengono riproposti in modo non del tutto dissimile da Rakotoson allorché il ripetersi dei gesti e della parola darà un valore rituale¹⁵ al linguaggio. Tuttavia, la parola svuotata di Beckett assume, nel testo della scrittrice malgascia, un valore quasi sciamanico, come se l'insinuarsi sotterraneo della cultura e del dire ancestrale restituisse una ieraticità al linguaggio di personaggi reietti e degradati¹⁶, intrappolati co-

me marionette nella ripetizione ossessiva e nevrotica di gesti terribili e inconcludenti:

Radriambé: «S'il vous plaît, j'ai entendu, ne faites pas des fautes de goût... Reprenons notre partie» (*Rabary semble hésiter, Ramoana, reprend son monologue*)¹⁷.

La *Maison morte* è popolata da dittatori disumani, da anime perse o corpi senza anima alle prese con un dio-drammaturgo – il solo dio rimasto a manovrare i fili dello spettacolo, sadico nel fare vittima un essere, ormai nudo, reso ridicolo al limite della violenza¹⁸.

Se la degradazione fisica e mentale è la manifestazione della degradazione linguistica, allora la regressione dell'individuo si rifletterà in un linguaggio che ha perso ogni articolazione con il mondo esterno, e che quindi, sulla scena, sarà espresso in un dialogo interrotto, il cui senso sarà inidoneo a ricostituirsi a partire dalla somma dei monologhi¹⁹. Questo perché, come atto rituale, il linguaggio è divenuto un atto difensivo prima che propositivo (il rito ha innanzitutto la funzione di conquistare il favore degli dèi), appannaggio di personaggi che, nonostante la violenza, la forza di un discorso quasi sempre gridato, hanno scelto il silenzio: si sono chiusi nei loro monologhi come esseri autistici.

La pièce, *La maison morte*, ha un valore immediatamente politico; si conforma a una tendenza del teatro africano contemporaneo, proponendosi come riflessione, e quindi come analisi e accusa delle istituzioni di quei paesi che hanno condotto intere nazioni prima alla dittatura, poi a uno stato di indigenza crescente, invocando il benessere collettivo in nome della rivoluzione e della democrazia.

La ricostruzione degli episodi del passato recente parte dall'assunzione di un immaginario collettivo e letterario condiviso e riproposto da numerose opere teatrali degli anni Novanta, interessato a costruire un'immagine del dittatore corruttore di anime e dei costumi, separato dal mondo esterno di cui fugge ogni contatto. Per quanto simbolica, desunta interamente dalla sua attività politica, tale immagine corrisponde alla realtà di un governo corrotto, dispotico, gestito da un personaggio chiuso in una torre²⁰:

Radriamabé: «Ce royaume-ci m'appartient, entends-tu, il m'appartient. Je l'ai construit, je me suis battu pendant des années, pour en faire ce qu'il est, et je n'ai pas l'intention de partir ainsi. [...]

Pour ce pouvoir-ci, j'ai perdu frères et sœurs, pères et mères, j'ai dû enfermer ma femme pour qu'elle ne me trahisse pas, je me suis méfié même de mon

ombre, porté par une idée, une seule, une obsession: le pouvoir de construire ce pays, mon rêve... Et j'ai construit mon rêve, mon château, ma puissance, mon pays...»²¹.

Conformandosi quindi al *topos* del dittatore, Rakotoson non solo rievocherà e riproporrà le medesime atmosfere di molte tragedie contemporanee, ma soprattutto ne proporrà una lettura pessimistica riguardo alla possibilità di un radicale cambiamento dei costumi corrotti della politica dei paesi africani. Pessimismo che, tuttavia, potremmo considerare profetico per la storia del Madagascar, se pensiamo che, tra il 1991 e il 1996, a un anno dalla pubblicazione del testo, l'isola avrebbe fatto l'esperienza di una repressione, quindi di un finto processo di rinnovamento.

Da un punto di vista contenutistico, Rakotoson sembra adeguarsi alla topica ormai classica della nuova autocrazia dal volto democratico e socialista (sia offrendo l'immagine dell'uomo nevrotico paranoide, sia quella delle atmosfere negative, minacciate ora dall'umido malsano ora dalla secchezza, e sempre tormentate da uomini trasformati dal loro stato di precarietà in fantasmi, in zombie²²):

Ramoana: «Les murs de ton château se sont imprégnés d'humidité, et mes vêtements sont pires que les linges des morts, des linceuls pourris qui collent à la peau de ce cadavre que je ne suis même pas...»²³.

Nondimeno, attraverso la sperimentazione sul linguaggio l'autrice contribuisce in modo sostanziale all'approfondimento del personaggio e della politica attuale. Per questo motivo, a un testo in cui i riferimenti alla storia locale e alla memoria saranno ricorsivi ma non ossessivi²⁴ (il problema si riduce a come costruire una versione della storia collettiva che sia accettata e accettabile per la massa²⁵), replica il dramma della memoria come dovere e caso di coscienza nel momento in cui si confronta con l'oblio. La narrazione della *Maison morte* si svolge infatti secondo la declinazione successiva del passato dalle diverse prospettive dei protagonisti. Il confronto tra storia e memoria, tra dimensione collettiva e dimensione individuale è costante. L'assenza di una narrazione storica riflette l'impossibilità dell'individuo di costituirsi come unità generativa della realtà esterna, e quindi di riconoscersi in un qualsiasi canone. Perché gli esseri di Rakotoson si confrontano con una memoria disgregata, *brisée*, che si scopre, a conti fatti, essere l'impostura della memoria:

Ramoana: «Je suis veuve de mon père, orpheline de mon fils, dépouillée de ma fille... génération sans avenir et sans lendemain... Mon ventre a enfanté la mort et le désespoir, et mon utérus coule le sang en permanence.

Femme, je suis, parait-il, mais quelle femme engendre la mort?»²⁶.

Note

1. «Giova aggiungere che il canone, il codice, si costituiscono quando una civiltà letteraria, arrivata a un certo punto del suo sviluppo, sente il bisogno, per usare un termine di Habermas, non solo di un' "autocomprensione", ma anche di rendere certa e permanente questa "autocomprensione" mediante l'elaborazione di alcune inflessibili regole. Sono queste regole che istituiscono il canone, e il canone una volta fondato, consente, per usare ancora termini di Habermas, l' "autoaccertamento" e l' "autofondazione" di quella civiltà letteraria» (F. Curi, *Canone Anticanone. Viatico per una ricognizione*, in Id., *Canone Anticanone. Studi di letteratura*, Pendragon, Bologna 1997, p. 47).

2. «Usando altri termini ancora, sembra lecito osservare che, mentre lo scrittore sperimentale si mette *fuori del canone*, lo scrittore d'avanguardia è *già fuori del canone* prima ancora di violarlo» (ivi, p. 63).

3. Quando nell'ottobre del 1896 i francesi colonizzarono il Madagascar, annettevano nell'impero una terra che nei secoli aveva maturato una forte identità nazionale, un paese unito dalla lingua già dal XVIII secolo, e che poteva vantare una tradizione letteraria orale e scritta, nonché una scolarizzazione capillare sul territorio, un governo ispirato alle monarchie costituzionali europee, aperto alle innovazioni industriali. Arrivati alla fine del lungo processo di unificazione dell'isola da parte della popolazione Merina (etnia del centro), i francesi conquistarono un paese che nei secoli aveva beneficiato dei contatti con le potenze europee, Inghilterra e Francia, per il rinnovamento delle strutture e infrastrutture locali (si deve a Le Gaston Jean Laborde la progettazione delle prime industrie di armi da fuoco sull'isola). Se le guerre intestine facilitarono la colonizzazione del Madagascar, lo spirito nazionale impedì, di fatto, l'effettiva conquista dell'isola, la cui resistenza si concretizzò nella rivoluzione del 1947. Il trauma della sommossa popolare, sedata nel sangue dal governo francese, si tradusse nella scelta del silenzio, nell'accettazione apparente dello *status quo*. Dichiarato repubblica indipendente nel 1960, il Madagascar fu scosso dal golpe militare nel 1972, a seguito del quale salì al potere Ratsiraka, che rimase in carica fino al 2002.

4. La decolonizzazione del Madagascar divenne effettiva negli anni Sessanta, con la proclamazione della repubblica. Tsiranana, primo presidente della nazione libera, si fece tuttora garante dello *status quo* mantenendo inalterati i poteri del vecchio apparato coloniale. In risposta all'instaurazione di un nuovo colonialismo, l'esercito percorse la via della dittatura socialista sul modello di quelle africane. Il colpo di Stato di Ratsiraka si tradusse, nei fatti, in un'operazione politica e culturale volta alla rimozione della memoria del passato coloniale, con la scomparsa del francese nelle scuole e di un intero patrimonio letterario occidentale dalle biblioteche, per la restaurazione e la rifondazione dell'identità nazionale malgascia. Sopraffatta dalla rapida esecuzione del processo di *malgascizzazione*, un'intera generazione perse, di colpo, i riferimenti culturali europei, non potendosi riconoscere in una tradizione di cui si proponeva un recupero frammentario e astorico. La messa in discussione della lingua francese, e di un intero sistema culturale condiviso per quasi un secolo, il rifiuto degli anni repubblicani di Tsiranana in nome dei martiri del '47, produsse uno stato di incertezza generale.

«Telle qu'elle [la malgachisation] a été faite à Madagascar, ça a été une très mauvaise chose, à la limite une malgachisation fascisante, de prise de pouvoir. [...] Le système scolaire a été changé, tout l'enseignement a été fait en malgache. [...] Toute une génération s'est retrouvée sans livres, sans bibliothèques, sans réels outils de réflexions. [...] La malgachisation, il fallait

la faire, mais pas comme elle a été faite» (T. Tervonen, *Entretien avec Michèle Rakotoson*, in "Afrikultures", Juin 1998).

5. Nato nel XVII secolo l'*hira gasy* rappresentava scene della vita quotidiana del mondo agricolo, della realtà politica e dei conflitti sociali. In particolare si trattava di forme recitate, cantate, danzate, che vedevano due o più personaggi contendersi i favori del pubblico. Diversamente, per *kabary* si intendeva un particolare discorso recitato in pubblico che faceva appello alle massime e ai proverbi locali: «Dans le hira gasy elles [les "sain tehaka" ou prélude aux applaudissement] ouvrent le spectacle; puis vient le "reni hira", ou chanson chef qui se répétera en leitmotiv tout au long du spectacle; enfin le kabary. [...] Là le chef de troupe explique sa conception de la vie [...] agit comme un chef de communauté. Après le kabary, vient l'épilogue ou "fanarana" qui tire la morale du spectacle. [...] Cette commémoration des fastes de la cour royale est le fait de gens qui n'en furent que les serviteurs. [...] Le hira gasy a été structuré par des musiciens raziés sur la côte est, souvent dans la tribu des antemoro» (M. Rakotoson, *Le Hira Gasy, discours paysan ou rituel des rois*, in "Théâtre Sud", 3, L'Harmattan, Paris 1990, pp. 13-4).

6. La costituzione del concorso interafricano e poi del concorso di Radio France Internazionale (RFI), l'istituzione di borse a Limoges per sostenere la produzione teatrale francofona delle ex colonie (soprattutto di quei paesi che hanno considerevoli difficoltà nell'investire sulla cultura) hanno favorito lo sviluppo in pochi decenni di un'intensa attività teatrale nell'area africana e dell'Oceano Indiano, in modo particolare il contatto tra gli scrittori dei diversi paesi. L'orientamento del concorso verso tematiche più vicine alla realtà africana ha, in un certo senso, influenzato la produzione malgascia, al punto che è facile ritrovare nelle *pièces* degli anni Settanta-Ottanta un'ispirazione comune.

7. Michèle Rakotoson nasce il 14 giugno del 1948. Esercita la professione di insegnante liceale fino al 1983, quando decide di trasferirsi in Francia dove pratica la professione di libera giornalista per RFI, France Culture. Più volte insignita del premio di RFI per le sue *pièces*, *Sambany* (1978) e *La maison morte* (1989), ha ricevuto il Grand Prix Littéraire de Madagascar per il suo romanzo *Dadabe* nel 1985. Rimasta in Francia, negli ultimi anni si occupa della direzione del concorso di RFI.

8. M. Rakotoson, *La maison morte*, L'Harmattan, Paris 1990. Atto unico (nonostante manchi qualsiasi riferimento sulla divisione del testo). Personaggi principali: Radriambé, presidente, dittatore salito al potere con un colpo di Stato; Ramoana, sua moglie, alter ego del protagonista maschile; Rabary, aiutante di Radriambé, a cui succederà a seguito dell'ennesimo colpo di Stato; Ranoro, figlia del presidente, fuggita da casa per protestare insieme al popolo contro la politica totalitaria del padre; il caporale. La scena si svolge nel palazzo presidenziale, chiuso al mondo come una fortezza; Radriambé contempla i suoi pesci muoversi dentro l'acquario, mentre la moglie intona un canto triste al popolo oppresso. La comparsa sulla scena di Rabary è l'occasione per il presidente di continuare la partita a carte con il suo aiutante. La partita diventa la metafora della lotta politica tra il dittatore e il suo popolo. Mentre giocano, il tiranno discorre con il suo aiutante a proposito della rivolta popolare che ingrossa le strade di slogan di protesta contro il suo governo. Ranoro, tornata nel palazzo per perorare la causa del popolo di fronte a suo padre, si scontra con la realtà di un uomo che ha tradito i suoi ideali libertari per il delirio del potere e con l'arrivismo del giovane aiutante che, approfittando della distrazione di Radriambé, mette la famiglia sotto sequestro. Uccisa Ranoro, allontanata Ramoana, arrestato Radriambé, Rabary si prepara per pronunciare il suo discorso alla folla. Nuovo dittatore, Rabary è costretto, come già a suo tempo Radriambé, a fare i conti con un subalterno avido e assetato di potere, il caporale. Dopo aver ucciso l'ex dittatore, quest'ultimo si prepara a salire al governo assieme a Rabary.

9. Già all'inizio degli anni Trenta, contestando le teorie avallate da molti contemporanei, Jean-Joseph Rabearivelo, assertore dell'"interferenza" (avversario del concetto più rassicurante di *métissage*), difendeva, invece, l'idea dell'assoluta estraneità del genere teatrale alla cultura malgascia. Primo fra i drammaturghi malgasci, Rabearivelo realizzava l'"interferenza" tra le due culture, violando la rigida struttura linguistica francese per mezzo della parola esu-

berante ed esclusivamente simbolica del racconto malgascio. Anticipando una forma cara a molti autori contemporanei malgasci e africani, Rabearivelo trascrisse per il teatro, e in francese, le leggende del mondo malgascio. Piegando la tradizione occidentale ai gusti artistici malgasci (la pièce, nel pieno rispetto dello *hira gasy*, è di fatto una commistione di recitato, cantato e danzato), l'autore gettò le basi per quel rinnovamento della letteratura occidentale che sarebbe arrivato proprio dal métissage e/o interferenza praticata dagli scrittori delle ex colonie solo agli inizi degli anni Sessanta e dopo l'avvio del processo di decolonizzazione.

10. Ivi, p. 59.

11. «La fonction dominante est ici la référenciation, et la relation entre le texte citant et le texte cité est largement constitutive du contexte global de l'œuvre. C'est notamment le cas du théâtre documentaire qui ramène à une réalité sociale et politique, mais aussi des formes variées de la parodie qui établissent un jeu de parallélismes et de contrastes avec les sources littéraires» (J.-P. Sarrazac, éd., *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé/poche, Belval 2005, pp. 45-6).

12. Rakotoson, *La maison morte*, cit., p. 56.

13. J. Duvignaud, J. Lagoutte, *Le théâtre contemporain, culture et contre-culture*, Larousse, Paris 1974, pp. 58-9.

14. Se partiamo dal presupposto che scopo del teatro contemporaneo non è quello di rappresentare ma di presentare, è evidente che il teatro viene reinterpretato come spazio fisico che non riflette *il* reale, ma riflette *sul* reale, che non è epifania delle cose, ma del dire, che nell'atto stesso del dirsi si nega: «Dans un univers dépourvu de sens, il est toujours téméraire d'affirmer quelque chose: "ne pas vouloir dire, ne pas vouloir ce qu'on veut"» (M. Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris 1977, p. 78).

15. Nel teatro malgascio assisteremo a un'assimilazione del teatro della crudeltà di Artaud al teatro-rito di Genet, nella misura in cui la violenza sanguinaria del rito assurge a metafora dell'assurdità dell'esistenza (Esslin, *Théâtre de l'absurde*, cit., p. 205). «Le rituel sera donc choisi comme esthétique théâtrale au sens d'une forme qui résulte d'une analyse idéologique du vécu. [...] Le théâtre-rituel ne sera pas donc en rupture avec la vie sociale mais l'engagera immédiatement. En devenant théâtre, le rituel moderne s'imposera de désacraliser, de démythifier, de montrer la technique» (M.-J. Hourantier, *Du rituel au théâtre rituel*, L'Harmattan, Paris 1984, p. 13). Rituale che però, come nel teatro di Genet, può diventare una messa in scena violenta dell'assurdità dello stesso ripetersi (Esslin, *Théâtre de l'absurde*, cit., p. 205).

16. «[...] silenzio, solitudine sono totali. Il risultato è una netta disumanizzazione di P., come in seguito a una regressione nella scala evolutiva dell'*homo sapiens* [...] noto soprattutto per la mancanza di ricordi [...]» (C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974, p. 258). Facciamo notare che la degradazione del personaggio, l'impossibilità di essere definito attraverso la sua azione e anche attraverso i suoi discorsi, l'assenza quindi di qualsiasi presupposto psicologico a orientare la sua determinazione si riflettono nella perdita progressiva del nome (*elle, lui* in *Un jour ma mémoire* di Michèle Rakotoson), o nell'annullamento dello stesso, in favore di una totale identificazione con l'appellativo imposto dall'esterno (ancora una volta l'inversione del ruolo con la realtà che agisce sul personaggio senza che il personaggio possa agire sulla realtà).

17. Rakotoson, *La maison morte*, cit., p. 42.

18. «Le gag implique une manipulation de la réalité qui constitue en fait une analyse de cette réalité bien plus profonde que la présentation des événements politiques et idéologiques. Il s'agit d'une contestation des gestes quotidiens [...] dont la désagrégation nous place dans une situation inquiétante, "métaphysique" puisqu'elle met en cause l'ensemble de notre accord avec les modèles établis» (Duvignaud, Lagoutte, *Le théâtre contemporain, culture et contre-culture*, cit., p. 42).

19. «Peut-être la poussée des monologues dans le théâtre moderne et contemporain, cette tendance du monologue à supplanter le dialogue interpersonnel, n'aura-t-elle été que le symptôme d'un phénomène plus fondamental: reconstruire le dialogue sur la base d'un véritable dialogisme. [...] Élargir le théâtre en faisant dialoguer les monologues: "Quand une si-

tuation exige un dialogue, notait Koltès, il est la confrontation de deux monologues qui cherchent à cohabiter”» (Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, cit., pp. 71-2).

20. «Qu’il soit Président, Empereur, Roi ou Chef, le personnage du premier responsable d’un pays ou d’une communauté bénéficie très rarement d’un éclairage positif dans l’image que les autres donnent de lui. [...] Son gouvernement ne s’illustre que dans la barbarie et dans l’inconscience généralisée» (Rogo Koffi M. Fiangor, *Le théâtre africain francophone*, L’Harmattan, Paris 1992, pp. 136-7).

21. Rakotoson, *La maison morte*, cit., p. 54.

22. «Ramoana: “Tu as le regard d’un revenant, mon mari, le regard d’un cadavre ou d’un zombi [...]”» (*ibid.*). «Ramoana: “Ton pays est devenu un pays de morts-vivants mon homme, un pays de morts-vivants [...]”» (ivi, p. 47).

23. Ivi, p. 42.

24. Memoria lunga, memoria lenta, memoria interrotta, ricostruzione della memoria collettiva: «Ramoana: “Les jours ressemblent aux autres jours, dis-tu, et le peuple refait toujours la même histoire... Effectivement il a la mémoire longue”» (*ibid.*). «Radriambé: “Rien ne presse, un peuple a toujours la mémoire lente, ils reviennent toujours au même endroit, il nous suffira d’attendre...”» (ivi, p. 48). «Rabary: “Il ne leur faudra peut-être pas une heure... Quelquefois l’histoire a des raccourcis...”» (ivi, p. 49). «Caporal: “Cela dépend pourquoi, en général, j’ai la mémoire sélective...”». Più avanti: «Alors Rabary... Que disons-nous... (*il éclate de rire*), moi, j’ai très peu de mémoire, ce n’est pas le cas du magnétophone, vous savez, les impérialistes avec les machines, ils sont assez déroutants, ils prévoient tout. [...] Mais ne vous affolez pas, je n’ai pas de mémoire, et cet appareil sera remisé en un lieu sûr... Je ne le sortirai qu’en cas de litige [...]» (ivi, pp. 64, 67).

25. «Rabary: “(*en riant*) Vous voyez Radriambé, admirez-moi cette mémoire. [...] Il me faut maintenant trouver les raisons de mon règne... / (*De nouveau il rit...*) Trouvé, j’ai trouvé: vu les circonstances dramatiques et les événements terribles qu’a traversés notre pays, j’ai dû m’exécuter et obéir aux injonctions de mon peuple pour sauver la liberté et la démocratie: j’ai dû mettre de côté le despote Radriambé, j’ai sauvé le pays du chaos et de la décadence. [...] Je suis le sauveur de la Nation... [...] La véritable histoire, jeune homme, celle que je dois raconter à mon peuple”» (ivi, p. 63).

26. Ivi, p. 55.