15. *Sundiata*, 2009: Aliou Bouba Babilon N'Diaye, Babacar N'Diaye, Mouhamadou N'Diaye, Aliou N'Diaye Thiap, Moussa Gning (foto di Letizia Mantero)
16. *Nessuno può coprire l'ombra*, prove a Diol Kadd, Senegal, 2011: Moussa Gning, Mor N'Diaye, Abdou Lahkat Fall (foto di compagnia)
17. Ingresso del cortile dell'Associazione Takku Ligey a Diol Kadd, Senegal, particolare (foto dell'Associazione Takku Ligey)
18. Ingresso del cortile dell'Associazione Takku Ligey a Diol Kadd, Senegal, particolare (foto dell'Associazione Takku Ligey)

Postfazione
IL CERCHIO SENZA IL QUALE
di Marco Martinelli

1. Anni fa chiedemmo a Eugenio Barba perché l'antropologia teatrale dell'Ista, così attenta ai rapporti Oriente-Occidente, non aveva mai approfondito la teatralità africana. Eugenio rispose: "Perché in Africa la polvere sommerge tutto". Poi però ci invitò a Holstebro con *Nessuno può coprire l'ombra* e, alla fine dello spettacolo, entusiasta, ci disse che dovevamo portare quel lavoro in tutta l'Africa, per "insegnare agli africani a come restare africani, senza scopiazzare la Comédie Française". Fra la polvere e l'entusiasmo, a guardar bene, non c'è contraddizione.

2. L'avventura delle Albe afro-romagnole è nata alla fine degli anni '80. Si è accesa nel 1987 impugnando come verità patafisica un'affermazione scientifica a proposito del sottosuolo romagnolo: la Romagna è Africa. Conta ormai più di vent'anni di frequentazione e di lavoro insieme, attori italiani e griots senegalesi. In questi due decenni non siamo mai stati davvero interessati ad approfondire il campo di lavoro del nostro meticciato in termini di antropologia teatrale, come quelli attorno ai quali ha ruotato negli stessi decenni e prima ancora il rigoroso progetto di Barba. Forse perché la teatralità africana non presenta tradizioni scrupolosamente tramandate come in Oriente? Forse. Sta di fatto che da anni noi parliamo di Dioniso. Ci limitiamo a parlare di Dioniso. Evochiamo Dioniso. È il termine chiave della "lingua di lavoro" delle Albe, insieme all'altra definizione, strettamente connessa, della "messa in scena" come "messa in vita". Tale evocazione ha un valore intuitivo, e come tale si propone. Non solo come sguardo diretto all'energia, presenza, grazia dell'attore, ma anche, contemporaneamente, all'energia, presenza, grazia dello spettatore. Dioniso è infatti l'attore, ma Dioniso è anche lo spettatore e insieme il conte-

sto, lo spazio, la scena in cui avviene quell'incontro. Dioniso è l'aria che si fa scura, che trasfigura, che scaglia le figure ritagliandole dallo sfondo, che le fa "vedere". Dioniso è qualcosa che "accade", non dipende dalla volontà e dagli sforzi, è qualcosa che "arriva". Senza uno spazio capace di percepire e rivelare Dioniso, non si da teatro. Dioniso è un perenne punto interrogativo, sospeso, è quell'interrogare che fonda l'agire scenico. Dioniso è un nome "preso a prestito dai greci", come scrive il giovane Nietzsche in quel libro "temerario" che è *La nascita della tragedia*, in quelle pagine in cui Dioniso è il "vangelo dell'armonia universale" (e non ancora "l'anticristo" del Nietzsche successivo), pagine contraddittorie, insieme rivelatrici e macchiate da luoghi comuni (basti pensare al trattamento riservato a Euripide), pagine che forse non è azzardato mettere all'origine di tutte le rivoluzioni sceniche del secolo a venire. È quindi il dio che presiede le origini del teatro occidentale, non il "persecutore" dei riti più arcaici, ma il clown aristofanesco, il Santo Dioniso come poi venne ribattezzato nei villaggi della Grecia divenuta cristiana: noi lo chiamiamo così, continuiamo a chiamarlo così, sapendo che ha mille nomi, imprendibile. Di Dioniso ci ha sempre affascinato la sua qualità anarchica, il suo irrompere turbolento, selvatico, "straniero" rispetto alle norme della società. Lo incarnano con naturalezza i bambini e gli animali, gli adolescenti e gli ultimi. Siamo di fronte a qualcosa di indefinibile. Ogni spettacolo è un'avventura che si fa e si disfa e si ricostruisce sotto la sua insegna. In Africa e nel mondo gli danno altri nomi. In Brasile lo chiamano *axè*, a Bali *taksu* (letteralmente, "il posto che riceve la luce"), in Giappone *iki iki*, il "rilucente": l'attore può anche essere tecnicamente perfetto, ma se manca di iki iki non può "abbagliare" lo spettatore. A tutto questo inafferrabile divenire, a questo vibrare sul confine in cui nascono i colori stessi, idee primordiali generate dalla luce originaria e incolore e dal suo contrario, l'oscurità senza tinta, possiamo ben continuare a dare il nome di Dioniso, lo "sfalenante".

3. Quando abbiamo chiesto a Mandiaye come tradurre in wolof questa epifania della "vita" nello spazio scenico, il manifestarsi di un dio dalle caratteristiche dionisiache, la parola non l'abbiamo trovata. D'altronde anche la parola "teatro" non esiste in wolof. Eppure ci sono entrambi, ha sempre sostenuto Mandiaye. La nostra esperienza africana, in questi venti anni e passa, si riconduce fondamentalmente all'incontro con Mandiaye e la cultura senegalese, e non pretende di essere esaustiva rispetto all'Africa intera, continente quanto mai complesso e sfaccettato, basti pensare alla mitologia nigeriana degli yoruba, alla sua ricchezza rituale e epica, al suo grande interprete Wole Soynka, a come questo scrittore identifichi in Ogun, una divinità tra le cento che compongono la religiosità yoruba, colui che sprofonda nell'abisso, viene fatto a pezzi e poi si ricompone e ne riemerge, una sorta di Dioniso africano. Limitiamoci al Senegal: insieme a Mandiaye le Albe si sono nutrite di quel Dioniso che sta alla base di due vibranti "giochi" scenici, giochi da noi incontrati nei nostri ripetuti viaggi in Senegal ma che ci sembrano comuni, con varianti, a tutta l'Africa nera: il gioco della narrazione e il gioco del sabàr.

La narrazione è portata avanti da un griot, il narratore "professionista", o da un anziano membro della famiglia. Attorno a un albero, con gli spettatori in cerchio, il narratore racconta miti antichi e favole tradizionali, alle quali può apportare a suo piacimento variazioni pescate dal presente. Nel raccontare incarna diverse "persone", nel senso etimologico di "maschere", alternando la terza persona del narrante alla prima persona dei singoli protagonisti della storia. Di maschere si può parlare in modo proprio: nelle favole del ciclo della iena (bouki) e della lepre (leuk), i due eroi comico-grotteschi non sono personaggi dotati di psicologia, ma archetipi inchiodati all'anima. E per tratteggiarli il narratore non usa solo differenze di voce, ma anche un diverso modo di atteggiare il viso, le labbra, gli occhi. Maschere di carne per indicare quanto quelle due "polarità", la fame oscena e l'ingordigia stupida della iena, l'ascolto attento dei segni del mondo da parte della lepre, quanto quelle due visioni alberghino nell'animo del narratore come di tutti i presenti. *De te fabula narratur*! Il bravo narratore sa usare le sue tecniche, registri differenti, dal comico al lirico, dal sapienziale al drammatico, ma è anche in grado di saperle mettere a rischio: non si chiude dietro una parete, ma accetta il combattimento in campo aperto. Il campo aperto è lo spazio gremito, dove gli spettatori non fanno *solo* gli spettatori. Il campo aperto è il cerchio di coloro che non si limitano ad ascoltare il racconto, ma intervengono, dialogano con il narratore, lo provocano, criticano la sua esposizione delle vicende. Chi tra il pubblico prende la parola lo fa perché ritiene di poter far meglio, lo fa per "aggiungere il suo pugno di sale nella marmitta". E il griot-narratore, maestro della parola, deve essere capace di inventare risposte e controprovocazioni nei confronti del suo pubblico. A rigor di logica (occidentale), non ci sono spettatori: tutti i presenti *agiscono* il racconto, il narratore è la miccia che accende il fuoco ma il fuoco è alimentato da tutti. Il narratore mantiene

vibrante e vivo il filo sul quale si infilano le perle di tutti. Al di là della sapienza del narratore, della sua arte capace di accendere la vitalità dei presenti, è la regola stessa del gioco che è dionisiaca: che permette, evoca l'irregolare, il non previsto, l'inatteso. Il narratore in Africa ha davanti un popolo: bambini, donne, uomini, anziani. I molti. E i molti sono la scena, costruiscono lo spazio dell'accadere, i molti aprono all'anarchia, al gioco festoso, allo scarto. Non si può prescindere da questa dimensione popolare: se Dioniso è un dio epidemico, occorre andare all'etimo rivelante della parola: epidemia significa "l'arrivo (del dio) nel paese". Ci vuole un dio che arriva, certo, ma se non c'è un paese che l'accoglie?

Anche il sabàr si svolge nella forma cerchio. È una manifestazione festosa delle donne, animata in genere da alcuni percussionisti uomini. Le donne, comprese le bambine e le anziane, stanno tutte in cerchio e una alla volta entrano nel mezzo e danzano per un po', alcuni secondi, un minuto, il tempo di creare una figura, di stimolare o sedurre o provocare, e poi ritornano nel gruppo. Ma anche da lì battiti di mani, grida, risate, chiamate a far entrare questa o quella. La polvere rossa che si alza. Una forte corrente erotica che non ha nulla di banale e volgare, pur nei suoi scherzi salaci, magari dovuti a qualche maschio che beffato e sbeffeggiante entra a sua volta a danzare in mezzo al cerchio. Anche lì un popolo che festeggia tumultuoso, un coro in cui tutti sono protagonisti, in cui i molti si fanno uno alla volta canali di un'energia collettiva. È un linguaggio del corpo che sfiora la possessione. I piedi nudi e il loro saltello incessante, la testa che inizia a volteggiare furiosa, sembra quasi che debba staccarsi e volarsene via. Estasi di una danza radicata e in volo.

Entrambi i giochi hanno un linguaggio insieme energico e interattivo: se il narratore e i musicisti non creano un'energia capace di coinvolgere emotivamente gli spettatori, questi non interagiranno con loro, non solo non entreranno nel cerchio del sabàr, ma anche non risponderanno, non provocheranno. Ma questo in Africa è pressoché impossibile. Per entrambe le forme-giochi vale il proverbio senegalese, e quanto mai dionisiaco: io sono noi. In entrambi i giochi scenici la distinzione tra il professionista, il sapiente (narratore o musicista) e lo spettatore non è mai una separazione, un muro, pena il fallimento del gioco. In entrambe le forme il popolo è esemplificato dalla forma cerchio. Un cerchio mobile, fluido, per niente rigido, in movimento come l'acqua: un coro che danza, corpi e parole

che si inseguono a formare unità. È evidente che in primis sono gli artisti che devono essere capaci, devono essere in grado di accendere la fiammella, di saper suscitare con la loro arte la vitalità dello spettatore, ma è il contesto stesso che a sua volta li mette in condizione. Non solo gli artisti devono essere pieni di Dioniso, ma il cerchio in cui sono inscritti insieme agli spettatori deve permettere, evocare Dioniso con la sua forma di reciprocità. E quel cerchio è teatro perché rende sacra la *presenza* di cui ogni corpo è in quanto corpo portatore, in quanto corpo che si affaccia ogni giorno alla scena del mondo, nel teatro-mondo. La teatralità coincide col nascere, col "venire al mondo" come un "entrare in scena", un esporsi del nostro unico corpo, presente e fanciullo e vivo. La teatralità è un viaggiare dentro il corpo-materia, e la materia è visione. Ed è quel cerchio che noi ritroviamo come matrice invisibile nel teatro greco delle origini, nel patto sfrenato che Aristofane e i comici antichi stipulavano con il loro pubblico, nel turbamento provocato dai tragici. Il teatro greco delle origini è il montaggio stupefacente dell'epos narrativo (Omero) e della danza corale capace di provocare manìa (misteri dionisiaci che precedono il teatro). È la composizione magica e ardita, l'architettura di segni che cattura il dio, lo trasforma in "linguaggio" e lo fa "vedere". Il tutto *in musica*, perché senza musica siamo ciechi. Il teatro greco delle origini è con tutta evidenza *africano*.

(Apriamo una parentesi, sotto la spinta di essere chiari fino in fondo. Quando ci riferiamo a Dioniso quindi non intendiamo il fondamento violento dei riti più arcaici, colui che incita al sacrificio umano, così come lo ha svelato con illuminante rigore l'antropologia di René Girard, il cui pensiero sul "desiderio mimetico" nutre le Albe da sempre. Intendiamo il Dioniso del teatro, colui che comincia a prendere le distanze dal suo omonimo, comincia a criticarne e a svelarne la violenza, basti pensare alle *Baccanti* di Euripide. In questo senso ci è parso decisivo un libro di Giuseppe Fornari, *Fra Dioniso e Cristo*, che sulla pista dell'analisi condotta da Girard, mette a fuoco con sapienza il ruolo del teatro nella lunga vicenda del dionisiaco. Se il cerchio arcaico è il luogo del massacro, al cui centro c'è la vittima sacrificale, il capro espiatorio, il cerchio del teatro allude però anche al suo possibile rovesciamento, a una possibile comunione, è il cerchio nel quale l'esaltazione febbrile e violenta si fa canto e danza e riflessione sapienziale sul destino dell'uomo. E se il ruolo dei tragici è in questo senso fondamentale, forse non è ancora stata a sufficienza raccontata la carica eversiva della

commedia antica, di Aristofane implacabile nemico della guerra e della violenza, capace di ridere e de-mitizzare l'orrore sanguinario.)

4. Le tracce più antiche si rivelano sorprendentemente le più nuove. Scherzi della Storia, e del suo non viaggiare in linea retta e neanche circolare, ma per spirali, ritorni improvvisi, accensioni perentorie quando tutto sembra morto. Sepolto nella psiche della persona e in quella dell'immaginario collettivo, Dioniso può sembrar materia per filologi. Ma la definizione che alle origini i greci davano degli attori, "tecnici di Dioniso", è sempre più avanti: "tecnici", ovvero capaci come idraulici e falegnami, attenti e consapevoli come sacerdoti, custodi scrupolosi di un dio dell'ebbrezza, dell'estasi data dai tamburi, dal vino, dalla tensione erotica. Un dio fuori di testa (fuori di testo). Tale definizione esprime in modo paradossale quella polarità degli opposti, ghiaccio e fuoco, tecnica e estasi, padronanza e "presenza", come la si ritrova variamente enunciata e perseguita in quel movimento di cultura teatrale che dall'affermazione della regia a fine ottocento arriva ai nostri giorni, nel movimento dei riformatori del teatro novecentesco: Appia, Craig, Copeau, Stanislavskij, Mejerchol'd, fino a Grotowski e Barba, ma anche i Carmelo, i Leo, gli attori-autori italiani così importanti per quei riformatori europei, se è vero che Stanislavskij partiva dall'osservazione commossa della Duse, così come Mejerchol'd confessava di "aver scoperto parecchie leggi della biomeccanica vedendo recitare l'attore siciliano Giovanni Grasso". Anche l'Occidente non ha tradizioni teatrali codificate, anche l'Occidente si tramanda sprofondando e riemergendo dalla polvere che tutto ricopre. Come la teatralità africana, l'Occidente non può ricorrere che ai fantasmi: la stessa commedia dell'arte, il grande mito "inventato", riemerge per vie misteriose là dove nessuno ci pensa, e in Totò o Karl Valentin o i Fratelli Marx rinasce come un primo mattino. Come questi maestri del comico possono aver continuato con evidenza lampante quella tradizione, se non per via dionisiaca?

Non sappiamo mai bene cosa succede con i molti. Nella *non-scuola* (nelle sue varianti epidemiche, *Arrevuoto* a Napoli e Scampia, *Capusutta* a Lamezia Terme, l'arena siculo-tunisina a Mazara del Vallo etc.) ci confrontiamo da sempre con i molti. Bambini e adolescenti. I molti sono una particolare forma di ebbrezza, una libertà che raramente il teatro oggi si concede. I molti sono l'anarchia possibile, imprevista, la sorpresa che rompe il disegno registico. I molti sono i molti colori possibili, perché il colore è vita,

e un mondo senza colori sarebbe un mondo triste e senza vita. Anche e soprattutto lì, in quei corpi pieni di grazia, oppure sbilenchi e commoventi, troviamo lo sfolgorare gioioso di Dioniso. I bambini e gli adolescenti non si presentano certo al mondo come "tecnici di Dioniso", ignorano che cosa sia il teatro e la tecnica e Dioniso, ma di Dioniso sono portatori nel loro non essere *addomesticati*. La vita scorre e ribolle dentro i loro gesti e sogni e desideri e voci impensabili. *La non-scuola* è una sorta di sabàr teatrale itinerante, di cerchio delle origini reinventato nel cuore delle città moderne. La *non-scuola* presta attenzione, non può fare altrimenti, ai sabàr della modernità, ai luoghi del dionisiaco possibile, alla musica rap e hip hop, agli sport, il calcio e non solo, alle tane in cui gli adolescenti si ritagliano spicchi di vita e linguaggio. Nel lavorare nella *non-scuola* ci siamo portati dietro l'Africa.

5. Nel suo capolavoro *L'uomo che fu Giovedì*, Gilbert Keith Chesterton fa di conto e scrive: "Non ci sono parole per esprimere l'abisso che corre fra l'essere soli e l'avere un alleato. Si può concedere ai matematici che quattro è due volte due: ma due non è due volte uno: due è duemila volte uno". Il mal d'Africa delle Albe si è nutrito di narrazioni e sabàr, ma ha il volto e il nome, appunto, di un "alleato": Mandiaye. Mandiaye N'Diaye è da più di vent'anni la colonna nera delle Albe. Non lo abbiamo conosciuto al Conservatoire di Dakar, ma in spiaggia, giovane ventenne immigrato. Mandiaye non è di famiglia di griot, e visto che in Senegal il griot è tale per discendenza familiare, questo spiega l'imbarazzo di Mandiaye quando cominciò a lavorare con noi, nel 1989. Ma anche Stanislavskij e Molière erano figli di mercanti e di padri non ben disposti al teatro, e sono stati (e sono) tanti in Occidente che han dato la vita all'arte della scena pur non essendovi destinati per discendenza familiare. Mandiaye nelle Albe è diventato un attore, ha scelto di esserlo, contro tutto e contro tutti, contro il destino che lo voleva sarto in patria e venditore in Italia sulle spiagge romagnole. Tanti spettacoli delle Albe non ci sarebbero stati senza il suo apporto, il giacimento della sua memoria, la sua Africa come infanzia: *Lunga vita all'albero*, *Nessuno può coprire l'ombra*, *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, fino al Padre Ubu riscritto da Alfred Jarry. Oggi è anche il direttore di Takku Ligey Théâtre, uno spazio-teatro che ha fatto nascere nel cuore del Senegal, quindi Mandiaye è diventato griot perfino nel suo paese, a dispetto del mondo. Continua ad essere un pilastro delle Albe, anche se la maggior parte del tempo la passa a Diol Kadd.

6. Da più di venti anni, attraverso gli spettacoli, i "drammetti edificanti" nati a corto circuito con il presente e le riscritture degli antichi, le Albe hanno creato un album di "figure". All'interno di questo album c'è una coppia patafisica per eccellenza: sua eccellenza Padre e Madre Ubu, il cannibale e la streghetta. Ermanna e Mandiaye hanno recitato tante maschere insieme (ne *I Refrattari*, nel *Sogno* shakespeariano, in *Siamo asini o pedanti?*), ma quella coppia sulfurea che scaglia il suo "Merdraza!" in faccia agli spettatori di tutto il mondo, dall'Iran agli Stati Uniti, litigando, usando ognuno la propria lingua come un'arma contundente (il romagnolo, il wolof, lingue di ferro e di terra), comprendendosi senza comprendersi davanti a spettatori che non capivano eppure capivano tutto, quella coppia ha valore, per me, di icona stagliata sul fondo della coscienza. Due orchi usciti dal lato più buio delle fiabe, dal mondo sotterraneo dove si aggrumano le paure e gli spettri, quel "doppio" che "se lo vedi muori". Fantasmi assurdamente ridicoli e feroci e pure affascinanti, come spiegare se no che il mondo continui a partorire dittatori-barzellettieri?
Dopo il Mor Arlecchino degli anni '90, è stata la coppia ubuesca a girare il pianeta nel primo decennio del terzo millennio. Maschere e sogni, ecco cosa si sono scambiati, ecco cosa ha nutrito quella schermaglia scenica. Tutta la mitologia dell'infanzia contadina di Ermanna, una Romagna molto più cruda e aspra che nell'immaginario di un Fellini, tutta l'importanza del sogno nella cultura serere di Mandiaye. E gli asini: l'asinella bianca dell'infanzia di Ermanna, le asine parlanti e sapienti delle fiabe senegalesi. È come se il mondo continuasse a scambiarsi muti alfabeti in quella vita che ancora possiamo chiamare mitica, appesa al mito, se togliamo la crosta della pubblicità, l'opaco di una vita di plastica. Riaffiorano i tecnici di Dioniso come portatori di un sostrato profondo, di una densità dell'esperienza in cui continuano a parlarsi l'umano e la natura, la componente animale, la componente "anima": i molti che li abitano, perché come ha sempre detto (e praticato) Ermanna, "l'io è un condominio". Così come con Mandiaye ci siamo scambiati Cristianesimo e Islam, la follia dei nostri santi "giullari" (San Francesco, San Filippo Neri, Rosvita che santa non è ma nel nostro canone meno ortodosso lo è diventata) e quella di Cheik Ibra Fall, "pazzo di Dio", pazzo del canto e della danza. Anche qui, Santo Dioniso.

7. Nel 1996 realizzammo *All'inferno!*, un mio "affresco da Aristofane", insieme al Kismet di Bari e al Tam di Padova. È lì che Mandiaye si è innamorato di Aristofane, è lì che per la prima volta ha pensato di utilizzare

quelle antiche favole occidentali per "fondare" il teatro in Senegal. In *All'inferno!* Mandiaye interpretava il ruolo di Cremilo, il contadino ateniese che nel *Pluto* si chiede perché la ricchezza continui a premiare i ladri e i corrotti, mentre per chi vuole vivere e lavorare onestamente non ci sono che povertà e miseria. Cremilo era diventato Moussa, il suo servo Carione aveva preso il nome di Dara, erano nella nostra riscrittura due contadini senegalesi di oggi che, facendosi le stesse domande dei loro antenati greci, si chiedono nel prologo dove stia di casa il "dio dell'oro". Accanto hanno Farì (Ermanna), un'asina sapiente, cui chiedono lumi: all'inizio Farì non vuole rivelare loro dove si nasconda il dio della ricchezza, ma poi indica la "porta dell'inferno", con tanto di maledizioni, e li abbandona. È una porta girevole, metallica. Ci passano dentro, e come in uno sprofondamento onirico, si ritrovano all'autogrill In-Fer-Nord. Una signorina svizzera, Ohne Pausen, li assume per farli lavorare 24 ore su 24. Nel frattempo li ha raggiunti Farì, che sembra non potersi distaccare dal suo amato padrone. E siccome mancano alcune ore all'inizio dell'infernale turno di lavoro, i due assisteranno a una serie di storie raccontate all'interno dell'autogrill da ombre e fantasmi: prima Strepsiade e il suo figlio bulletto mandato a scuola dai "nuovi" filosofi della comunicazione ("Etere o non Etere, questo è il problema!"), intellettuali ricavati dalle *Nuvole*, poi i politici corrotti e corruttori, volgari e impuniti dei *Cavalieri*, infine la storia in cui si troveranno a recitare gli stessi Moussa e Dara, la "loro" storia, di loro scesi sottoterra per trovare il dio dell'oro. Vengono a scoprire che il dio dell'oro è un pulisci gabinetti cieco dell'autogrill: "per questo i soldi non arrivano mai a noi, è cieco!", prorompe Moussa, desideroso di portare il cieco dio dell'oro nel suo villaggio natale, Diol Kadd, da un guaritore, per fargli riacquistare la vista. Ma mentre sta per attuare il suo progetto, Farì si rivela per quel che è, ovvero Povertà, decisa a combattere pur di non lasciare il suo amato padrone nelle mani della Ricchezza. È lo scontro finale, quanto mai contraddittorio: già nel testo di Aristofane, Povertà (là una donna dallo sguardo livido, turbato, vestita miseramente), porta avanti ragioni in apparenza paradossali che spiazzano Cremilo e il suo progetto. Non sono da confondere con la Miseria, dice Farì, io sono il simbolo di una vita che bada all'essenziale, che non vi corrompe come quel dio disonesto a cui vi volete concedere, con me la vostra vita avrà un vero valore, basato sull'onestà e sul lavoro, mentre dove c'è Ricchezza c'è sempre spreco e corruzione. Nel suo discorso anticonsumistico e profetico, Farì mette in scacco le ragioni addotte da Moussa, che alla fine la manda al diavolo gridando:

"Basta! Non mi persuadi… neanche se mi persuadi!". E si allontana con il dio dell'oro per portarlo a Diol Kadd, mentre Farì volteggia su un'altalena da circo, là in alto sulla scena, ridente e irridente.

Dopo le turbolenze di Guediawaye a metà anni '90, il primo tentativo (fallito) di Mandiaye e delle Albe di aprire una casa del teatro nella banlieu di Dakar, Mandiaye è approdato nei primi del millennio a Diol Kadd, il suo villaggio natale, nel cuore del Senegal. Come il Moussa-Cremilo di *All'inferno!*, è ritornato al suo villaggio natale, ma non con il dio dell'oro, consumismo e desideri piccolo-borghesi: vi ha portato Aristofane e la passione per il teatro nata e alimentata in Italia. Ha seguito i suoi sogni, ha seguito il suo senso di responsabilità, la sua caparbietà da "intellettuale organico", si sarebbe detto qualche decennio fa, gramsciano. Mandiaye e il suo popolo, che è sì il Senegal, che è sì l'Africa strangolata dal neo-colonialismo delle banche e delle multinazionali, ma prima di tutto è il luogo oggi del suo teatro, Diol Kadd, 400 anime nella savana. Dove i suoi giovani attori sono anche contadini, la mattina lavorano la terra e la sera provano gli spettacoli, dove con Takku Ligey, "lavoriamo insieme", ha portato acqua, pannelli solari e teatro. Il teatro a Diol Kadd non è fatto di mattoni. I mattoni di un teatro vivente sono le persone. I vivi e i morti, ovvero gli antenati, e coloro che nasceranno.

Polis. Pianeta. La polis è oggi *anche* il pianeta. È anche il mondo, il mondo reso piccolo piccolo dalle comunicazioni. Dioniso evoca la città, evoca un popolo: senza quello, non sa dove mostrarsi, dove arrivare. Ha bisogno di un luogo: Ravenna o Diol Kadd, o qualsiasi altro grumo di sangue e umani presente sulla terra. E la capacità del teatro di "farsi luogo". Aristofane ce l'aveva il luogo, Atene, che era al tempo stesso Stato, popolo, e "quasi" mondo. Noi dobbiamo inventarcelo, il luogo, nell'epoca dei nonluoghi: sta lì la differenza. Allora il luogo era la polis e la polis dava vita al teatro, che ne costituiva uno dei fulcri vitali, parallelo all'agorà dove l'intera comunità praticava la politica, oggi il teatro si carica sulle spalle anche la responsabilità gioiosa, in tempi così tragici, e politica, in tempi così segnati dalla nausea per la politica, di "farsi luogo". Di dare visibilità ai molti, visibilità carnale, politicamente efficace. Farsi luogo significa anche farsi largo, allargare lo spazio perché i molti vi possano abitare. Lo slargo della savana senegalese, dove il tempo scorre diverso che nelle grandi città. Quello slargo che può farsi anche tra quattro mura, al chiuso, negli scantinati delle periferie urbane come nelle basiliche paleocristiane di Ravenna, teatri visionari e scintillanti di mosaici ancora oggi. Quello slargo in cui l'Altro mi diventa visibile, il tu che mi affronta, che mi crea ingombro, che mi è misura di libertà, di quella sorprendente "trascendenza orizzontale" teorizzata da Jean Soldini. Sono questioni etiche? Politiche? Fumose? Eh no, fumose non son di certo. Sono le uniche questioni che contano, perché da lì, dalla possibilità di *stare insieme*, di riuscire a stare insieme, senza affogare il tuo prossimo, senza accoltellarlo, discende tutto. E un'estetica che non si confronti e si scontri con l'etica è solo un'e-stitica, indesiderabile e vuota e *nullafacente* come il tempo di plastica in cui siamo immersi, un tempo atroce, immobile e atroce.

"Val la pena di andare a teatro per vedere che accade qualcosa. Capite! Che accade per davvero!", scriveva Paul Claudel ne *L'échange*, 1947. Ne vale ancora la pena.