

ARTICOLO

Athol Fugard. Un ritratto

di Franco Arato

La biografia

“Sono nato l’11 giugno 1932 a Middelburg, una cittadina del Karoo, area semidesertica del Sudafrica. Mia madre è afrikaner, mio padre sudafricano di lingua inglese, probabilmente d’ascendenza irlandese. Ho un fratello più grande e una sorella più piccola. I miei genitori possedevano in paese un piccolo supermercato, ma lo vendettero quando io avevo più o meno tre anni e la famiglia si stabilì a Port Elizabeth, che ho sempre considerato come casa mia. Port Elizabeth è uno scalo industriale sull’Oceano Indiano dall’aspetto abbastanza anonimo, battuto tutto l’anno da forti venti provenienti da sud-ovest e da est. Ci vive quasi mezzo milione di persone, neri, bianchi, cinesi, indiani, ‘colorati’ (mulatti). La città rappresenta molto bene la stratificazione sociale del Sudafrica, dall’enorme ricchezza tra i bianchi all’estrema povertà dei non bianchi. Non posso immaginarmi separato da quell’ambiente” (Fugard, 1974a: VII)¹.

Così nel 1974 Athol Fugard raccontava di sé introducendo la raccolta di tre drammi, definiti appunto *Port Elizabeth Plays* (o ‘trilogia della famiglia’), scritti tra il 1961 e il 1969: allora poco più che quarantenne, Fugard stava guadagnando una notorietà internazionale alimentata anche dalla sua battaglia, condivisa da molti altri, letterati e no, contro il feroce, complicato, assurdo – ma sino allora tutto sommato efficace – sistema di segregazione razziale chiamato apartheid, vocabolo afrikaans (boero) divenuto presto ecumenico. Come si sa, quel crudele ingranaggio ha resistito

¹ “I was born in Middelburg, a small village in the semi-desert Karoo region of South-Africa, on 11 June 1932. My mother is an Afrikaner, my father an English-speaking South African, possibly of Irish descent. I have an elder brother and a younger sister. At the time of my birth my parents owned a small general dealer’s store in the village, but we sold this when I was about three years old and moved to Port Elizabeth, which has been my home ever since. Port Elizabeth is an almost featureless industrial port on the Indian Ocean. It is assaulted throughout the year by strong south-westerly and easterly winds. Close on half a million people live here – black, white, Indian, Chinese and Coloured (mixed-race). It is also very representative of South Africa in the range of its social strata, from total affluence on the white side to the extremest poverty on the non-white. I cannot conceive of myself as separate from it»” (Fugard, 1974a: VII). Quando non diversamente indicato le traduzioni sono di chi scrive. Un lavoro d’insieme su Fugard, cui si può fare affidamento per una bibliografia particolareggiata, è quello di Shelley, 2009.



nell’Africa australe – non solo in Sudafrica – sino all’inizio degli anni Novanta del secolo scorso. Tutta la vasta produzione drammatica di Fugard (e narrativa: il caso del fortunato *Tsotsi*) nasce da occasioni autobiografiche. Alle proprie origini provinciali, a un’infanzia e adolescenza certo non dorate lo scrittore amò tornare spesso: in particolare in *Cousins*, un libretto del 1994 corredato di molte fotografie tratte dall’album di famiglia, singolare mescolanza di sincerità e reticenza (“I remember my childhood – recita l’apertura – as a time of secrets”); là il Sudafrica bianco degli anni Trenta e Quaranta del Novecento è rievocato attraverso il ricordo di due cugini dello scrittore, Johnnie e Garth, diversissimi tra loro ma ugualmente vitali (il fortunato e lo sfortunato, il musicale e il ‘dissonante’, anche in quanto omosessuale). Vi domina la figura della madre Elizabeth, forte e insieme discreta, affettuosa e intransigente, che approvò sempre le scelte anticonformistiche del figlio (sostituendosi di fatto alla figura del padre, malato sin da quando Athol era bambino): anticonformistica fu innanzi tutto la repentina rinuncia, a ventidue anni, a proseguire una brillante carriera di studente universitario intrapresa a Città del Capo (nei dipartimenti di filosofia e poi di antropologia). Decise allora, quello studente fortunatamente mancato, di compiere un lungo viaggio da *bohémien* per l’Africa e l’Asia, esperienza giudicata “essenziale per uno scrittore” (Fugard, 2001²: 7).

A partire dal 1956, Fugard si dedicò al giornalismo e al teatro, grazie anche alla conoscenza che fece con l’attrice Sheila Meirin, ben presto diventata sua moglie (avranno una figlia, Lisa, anche lei poi scrittrice). La giovane famiglia visse tra Cape Town e Johannesburg dando vita a compagnie teatrali amatoriali, mentre Athol trovava impieghi occasionali. Un lavoro a Johannesburg presso la Commissione incaricata di controllare i movimenti dei neri dentro e fuori le città (ognuno doveva esibire un “pass-book”, o “book of life”, non potendo essere sorpreso fuori dalla propria *township* all’imbrunire) aprì gli occhi dell’aspirante drammaturgo sull’insensatezza dell’apartheid, ispirandogli più tardi uno dei pezzi più efficaci, *Sizwe Bansi is Dead*: “durante i sei mesi di lavoro in quella Commissione – ebbe a scrivere – ho visto più sofferenza di quanta fossi capace di sopportare; cominciai a capire come funzionava il mio paese” (Fugard, 1974a: VIII)². Alla fine degli anni Cinquanta risalgono i primi drammi originali, pensati per un cast di attori prevalentemente

² Fugard, 1974a: VIII: “During my six months in that Court Room I saw more suffering than I could cope with. I began to understand how my country functioned”.



neri, *No-Good Friday* e *Nongogo*. Fugard s'impiegò quindi per un po' come assistente regista presso la «National Theatre Organisation».

Un soggiorno in Europa nel 1960 (fu in Belgio, in Olanda e infine in Inghilterra) gli diede l'occasione d'entrare in contatto con il mondo delle avanguardie teatrali; dopo il massacro di Sharpeville (nel marzo di quell'anno la polizia uccise una settantina di cittadini inermi che protestavano contro le regole del "pass-book": avvenimento spartiacque nella storia moderna del Sudafrica), Fugard decide di tornare a casa. È da quei mesi che cominciò a tenere regolarmente un diario di lavoro, parzialmente pubblicato nel corso degli anni in forma di prefazione ai drammi via via stampati: si tratta di un'originale autobiografia trasposta e, per così dire, centellinata. Nei primi anni Sessanta, mentre è impegnato nella redazione della trilogia di Port Elizabeth (presto bersagliata dalla censura), incontra un gruppo di attori neri provenienti dalla limitrofa *township* di New Brighton, i "Serpent Players" (pare che il nome derivasse dal fatto che le prime prove s'erano svolte nel vecchio zoo dove era stata la fossa dei serpenti): con loro mette in scena alcuni classici della tradizione, dall'*Antigone* di Sofocle alla *Mandragola* di Machiavelli, dal *Woyzeck* di Büchner sino al *Cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht³. Nel 1965 si unisce ai "Serpent Players" il giovanissimo John Kani, ben presto uno degli attori prediletti da Fugard, in seguito anche drammaturgo di successo in prima persona, principalmente con il pluripremiato *Nothing but the Truth* (*Nient'altro che la verità*, 2002), dolorosa autoanalisi della generazione post-apartheid al tempo della "Truth and Reconciliation Commission" (il tribunale voluto dall'arcivescovo Desmond Tutu per sanare, con giustizia ma anche con spirito di perdono, le tragedie del passato). Egualmente importante per Fugard, all'inizio degli anni Settanta, l'incontro con il regista inglese Barney Simon (1932-1995) e con l'impresario capetoniano Mannie Manim (classe 1941), entrambi uomini di esperienze teatrali internazionali: con loro nel 1976 Fugard fondò a Johannesburg il Market Theatre nel vecchio edificio del mercato ortofrutticolo, una splendida architettura Art Nouveau, debitamente adattata, che la vince sui cubi senz'anima costruiti in seguito tutt'attorno. Quel teatro, tutt'oggi in esercizio, fu un luogo di sperimentazioni formali oltreché di pubbliche proteste: appariva infatti a molti ancora scandaloso mettere sopra un palco attori bianchi e attori neri insieme, di fronte a un pubblico egualmente misto (capitò che la polizia tentasse, ma di solito con scarso successo, di

³ Un'eco di queste sperimentazioni nell'"acting exercise" del 1996 *The Coat*, in Fugard, 2000: 121-145.



interrompere tali adunanze giudicate sediziose)⁴. La fine dell'apartheid coincise con un periodo di febbrile attività internazionale di Fugard, cui in precedenza era stato ritirato il passaporto (punizione per il suo attivismo politico); benché profondamente legato al proprio paese, da allora è vissuto prevalentemente in Europa e in America, dove i suoi drammi hanno fatto spesso la loro prima prova.

Oggi Fugard in Sudafrica è considerato, come si dice con vocabolo forse un po' logoro, un' *icona* nazionale, anche se risiede in California. Nel 2010 gli è stato intitolato a Cape Town un grande teatro proprio in quel District Six luogo tra il 1968 e il 1972 della violenta deportazione di migliaia di neri e *coloured*⁵; nel 2011 ha ricevuto in America il prestigioso «Tony Award» alla carriera (l'equivalente teatrale dell'Oscar) e il suo nome spesso compare tra i candidati al premio Nobel: premio già toccato a due grandi campioni della letteratura sudafricana anti-apartheid, Nadine Gordimer e John Maxwell Coetzee.

Gli esordi

In principio fu la *township*, borgata, baraccopoli o *bidonville* che dir si voglia, tipico elemento del paesaggio urbano del Sudafrica: ieri, ma purtroppo anche oggi che tutto è cambiato. Erano (sono) le città – perché spesso di enormi città si tratta, come Soweto, in parte risanata – di chi viveva senza mezzi e senza diritti, luoghi dove il bianco metteva piede rarissimamente, e a suo rischio. In realtà, qualche tentativo di felice contaminazione (in senso fisico e culturale) c'era stato, a Città del Capo, a Johannesburg, e anche a Port Elizabeth, da dove l'esperienza teatrale di Fugard è partita. *No-Good Friday* e *Nongogo* sono due drammi che ci portano a Sophiatown, "Johannesburg's black bohemia", come lo scrittore la definì (Fugard, 2000: V), grande quartiere poi distrutto dal governo nazionalista per timore che neri e bianchi poveri si mescolassero troppo facilmente, per esempio nelle celebri *shebeens*, gli spacci clandestini dove si beveva cattivo alcol e

⁴ Si veda, in italiano, la vivace cronaca teatrale di quegli anni in Meda, 1987.

⁵ Un intelligente film di fantascienza e fantapolitica, *District 9*, del regista Neill Blomkamp (2009), ha riecheggiato quei lontani eventi trasportandoli in una futura città da incubo in cui a essere *relocated* sono giganteschi gamberoni dal cuore buono, provenienti da un altro mondo: efficace metafora delle vicissitudini dei nuovi disperati, i migranti dallo Zimbabwe e dal Mozambico che approdano, spesso respinti, nel Sudafrica di oggi. Giova avvertire che il termine "coloured", che nel resto del mondo anglosassone è di solito sinonimo di "black", in Sudafrica vale 'sangue misto', 'mulatto' (traduzione dell'afrikaans *kleurling*).



si faceva buona musica: è del 1959 il clamoroso successo a Sophiatown di *King Kong*, “musical jazz” scritto da Todd Matshikiza e interpretato (tra gli altri) da una giovane e ancora sconosciuta Miriam Makeba (l’opera fu esportata in tutto il Sudafrica, nonostante i divieti del regime). In *No-Good Friday (Un non venerdì santo: gioco di parole intraducibile, 1958)*, pensato per un folto cast di attori neri, c’è un solo bianco, padre Higgins, che corrisponde alla figura di Trevor Huddleston (1913-1998), un prete anglicano britannico che visse nella *township* e ne denunciò le precarie condizioni di vita nel coraggioso libro *Naught for your Comfort, 1956 (Niente per confortarvi)*⁶. È da notare che in occasione di una prima rappresentazione del dramma fuori dalla *township*, in un teatro di Johannesburg per un pubblico di soli bianchi, sul palco ci furono soltanto attori neri, compresa la parte del prete anglicano, che evidentemente nero non poteva essere: a tali ridicole assurdità costringevano, persino in teatro, le regole dell’apartheid, alle quali Fugard rifiutò in seguito di piegarsi. La costruzione del dramma è semplice: intorno alla figura del trentenne Willie, che studia duramente per conseguire un diploma superiore col dichiarato proposito di sfuggire alla miseria, ruotano Rebecca, la sua donna (che attende impazientemente di convolare a nozze), il giovane musicista jazz Guy, il cieco-preveggente Moses e altri personaggi minori (tra cui un inconcludente e parolaio politicante, Watson). Quando padre Higgins chiede a Willie di aiutare Tobias, un “blanket-boy”, un poveraccio che viene dalla campagna e ha un disperato bisogno di lavorare, inizialmente l’uomo rilutta, consigliato da un individualismo apparentemente cinico. Accade però che il gangster Shark (nome parlante: ‘squalo’, più o meno come il famoso personaggio brechtiano), finisca col far ammazzare proprio il ragazzo di campagna, che in un misto di ingenuità e fierezza aveva rifiutato la sua protezione (“Protection! I’m not a baby”, aveva esclamato ridendo, Fugard, 2000: 26). Quell’orribile venerdì del delitto (venerdì è giorno di paga: quando ci si ammazza più facilmente nella *township*) rimane come uno spartiacque nella vita di Willie. Che decide di denunciare alla locale stazione di polizia la violenza del nero sul nero, pur sapendo che lo attende la vendetta inesorabile di Shark e dei suoi:

“Bene, ho trovato una cosa che cercavo da molto tempo. Pace, Guy, pace. Pace nella mente... pace nel cuore. Lo sai, quei due vecchi nemici... non combattono più tra loro adesso... È la

⁶ Su Huddleston a Sophiatown si veda Mandela, 2007³: 154-157.



prima volta dopo tanto tempo. Ma non pensare che non ho paura... ho paura sino a farmela sotto, come direbbe Shark. Ho paura, ragazzo mio. Ci sono tante cose che potrei pensare... però ce la metto tutta a dimenticarle..." (Fugard, 2000: 53)⁷.

Raggiunta questa razionale e sentimentale 'conversione', Willie incarna alla perfezione l'eroe destinato a soccombere di fronte alla perversione dello spirito e della storia: la polizia dei bianchi che malamente sorveglia Sophiatown gli ha addirittura riso in faccia quando lui ha presentato denuncia. L'amarezza di fondo è mitigata dalla promessa di un possibile riscatto: che è essenzialmente individuale (la dice lunga il tono con cui è liquidato il politicante che finge di ignorare quanto la mafia regni tra le baracche).

In *Nongogo* (pressappoco, in lingua zulu, *La puttana da dieci centesimi*, 1959) protagonista è una donna, Queeny, eroina anche lei, a suo modo. Queeny è, alla lettera, una 'regina', cioè la proprietaria di una *shebeen* (lo spaccio semilegale di cui s'è detto): ha una quarantina d'anni, è stata, dice la didascalia, "a tremendous beauty" (Fugard, 2000: 57)⁸, è ancora attraente e soprattutto accorta negli affari e nel giostrarsi tra servi, ammiratori, avventori. Ma le sue difese crollano all'arrivo di un giovane e brillante venditore di stoffe e affini, Johnny, il quale le propone di mettersi in affari con lui, dimenticando alcolici e alcolisti molesti. Queeny si innamora dell'uomo e dell'idea, ma naturalmente le cose non andranno per il verso giusto: perché in una vita precedente la "puttana da dieci centesimi" (come da titolo) era lei, quel che la donna ricorda con rancore (siamo verso la fine del dramma) a uno degli avventori abituali, Sam, già suo protettore: "I took this whole Goddamn city to bed with me so that you could get fat and rich" (Fugard, 2000: 99). Johnny non dovrebbe saperlo, ma ovviamente qualcuno gli mette la pulce nell'orecchio: dopo un estenuante duello verbale con Queeny, il venditore infine respinge la bella locandiera e fugge via. Lei, col ciglio apparentemente asciutto ma la morte nel cuore, riapre immediatamente la *shebeen*, come se nulla fosse accaduto: "Dove sono tutti? Questo maledetto posto sembra un mortorio! Ho un armadio pieno di liquori, e stavolta non ci ho messo dentro neanche un goccio

⁷ "Well, I've found something I been looking for, for a long time. Peace, Guy, peace. Peace of mind... peace of heart. You know, the two old enemies... they're not fighting any more... This is the first time in a long time. But don't think I'm not scared... shit-scared as Shark would say. I'm scared, boy. But there are lots of things to think about and if I try hard enough I can forget..." (Fugard, 2000: 53).

⁸ Fugard, 2000: 57. In generale, sulla drammaturgia legata alle regine delle *shebeens*: Piciucchio, 2002.



d'acqua" (Fugard, 2000: 119)⁹. In fondo, preferisce restare col suo passato e coi suoi vecchi amici-clienti piuttosto che dover rendere conto della sua vita allo schizzinoso estraneo. A chi le chiede dove è finito il venditore, "that salemán", risponde con amaro gioco di parole: "Man? There was no man here". Una specie di brechtiana Jenny dei Pirati ma senza ardori rivoluzionari, una Palla di Segò da romanzo di Maupassant però con un pubblico di squattrinati non di borghesi, Queeny è un personaggio 'sentimentale' che resta nella memoria. È curioso che in seguito il drammaturgo abbia di fatto rinnegato la sua produzione degli anni Cinquanta, relegata al livello di "inflated verse dramas" (Vandenbroucke, 1985: 25)¹⁰: in realtà, molti dei tratti di quei personaggi ritorneranno nella produzione successiva.

Un romanzo nel cassetto

La storia editoriale di *Tsotsi*, unico romanzo a tutt'oggi pubblicato da Fugard, è certamente singolare. Fu abbozzato nel 1960 sulla nave che riportava lo scrittore e sua moglie, reduci dal viaggio in Europa, a Città del Capo; concluso nel 1962, venne abbandonato per un intimo sentimento di insoddisfazione dell'autore, che si considera soprattutto, non a torto, un drammaturgo. Quasi vent'anni dopo quel testo fu ritrovato per caso, secondo circostanze molto bizzarre, nel fondo manoscritti cui l'autore l'aveva affidato, dimenticandosene, del «National English Documentation Center of South Africa»: *Tsotsi* vide così la luce nel 1980. Il successo locale del libro fu amplificato internazionalmente dal film omonimo realizzato venticinque anni dopo da Gavin Hood, film che ebbe l'Oscar come migliore pellicola straniera (e si annuncia per il 2018 un musical presso l'Artscape Theatre di Città del Capo, per le note scritte del popolare cantante Zwai Bala). È una storia che ci conduce, una volta di più, a Sophiatown: ma il punto di vista qui adottato non è più quello di chi consapevolmente lotta contro il sopruso bianco, o che comunque mostra un embrione di coscienza politica. Nel romanzo ci si abbassa alla brutalità del delinquente senza coscienza e senza scrupoli, del giovanissimo assassino che pure, alla lunga, rivelerà un'indole altruistica. *Tsotsi*, parola d'origine controversa, indicava nel vecchio Sudafrica il piccolo

⁹ Fugard, 2000: 119 ("Where's everybody? This damn place is a grave yard! I've got a locker full of booze and it's not diluted").

¹⁰ Fugard parlava di "gonfi drammi in versi" in senso autodenigratorio, perché va da sé che si trattava di opere in prosa (ci fu una fortunata ripresa di *Nongogo* nel cruciale anno 1994 al Civic Theatre di Johannesburg.)



delinquente che goffamente imitava nell'aspetto e nelle pratiche i gangster dei film americani¹¹. Per il lettore italiano un equivalente si potrebbe trovare nei quasi contemporanei romanzi romani di Pasolini, fatto salvo il diverso tasso di letterarietà: il protagonista senza nome (Tsotsi – che poi diventerà David – è sineddoche, segno identificativo del branco) somiglia un po' al sottoproletario "pipelletto" Tommaso di *Una vita violenta*. In entrambi i casi la spietatezza si alterna alla tenerezza, e infine la redenzione coincide con la morte, accidentale, sì, ma occasionata da un moto di generosità.

C'è indubbiamente qualcosa di elementarmente melodrammatico nella vicenda, soprattutto nell'incontro casuale che Tsotsi fa con la paternità: una donna, per evitare di essere violentata dal Tsotsi ancora malvagio, gli dona una scatola, da cui esce un pargolo piangente. Da qui l'anamnesi redentrice: Tsotsi ricorda d'essere stato lui stesso un figlio abbandonato. Anche questo aspetto della trama spiega il successo popolare della trasposizione sullo schermo: quando il protagonista muore insieme al figlio adottivo, mentre tenta di salvarlo dai bulldozer del governo bianco (che sta spianando le catapecchie), è difficile frenare un moto di commozione. Ma ci sono, nel romanzo, rappresentazioni artisticamente più vive. Rimane per esempio nella memoria la scena dell'assassinio, da parte del quartetto guidato da Tsotsi, di un lavoratore nero che sta rientrando a casa in treno con la sua modesta paga settimanale:

"Tsotsi sorrise nel vedere lo sconcerto salire sulla faccia di quel povero bastardo, attese e poi colse l'esplosione di buio nei suoi occhi non appena Butcher gli conficcò il raggio di bicicletta nel cuore. In quel momento Tsotsi si avvicinò al moribondo e gli bisbigliò all'orecchio un'oscenità su sua madre. Un lampo d'odio nel momento estremo, lo aveva imparato, deforma il volto nella morte. Die Ap continuava a cingergli la vita con le braccia. Appena il corpo fece per afflosciarsi gli altri tre si strinsero attorno e lo mantennero in piedi pressandolo in mezzo a loro: un movimento che nessuno notò nel vagone affollato. Boston era il più vicino e fu preso dalla nausea" (Fugard, 2007²: 33)¹².

¹¹ Basti qui una citazione da Mandela, 2007³: 81-82: "La vita valeva quattro soldi; di notte regnavano il coltello e la pistola. I banditi – conosciuti con il nome di *tsotsis* – armati di coltello a scatto o a serramanico spadroneggiavano in gran numero. A quel tempo imitavano i gangster dei film americani: portavano cappelli di feltro a larga tesa, completi a doppiopetto e cravatte dai colori vivaci".

¹² Cito dalla bella traduzione di Stefano Tettamanti e Patrizia Traverso: Fugard, 2007²: 33. Più di un testo teatrale di Fugard è diventato film, ma si tratta di pellicole che hanno avuto scarsa diffusione fuori dal Sudafrica. Uno dei più



Notevole è anche nel capitolo sesto il lungo inseguimento da parte di Tsotsi dello storpio Morris Tshabalala (storpio perché vittima di un incidente di lavoro in miniera): infine, con la rinuncia dell'inseguitore a picchiarlo e a derubarlo, primo indizio della sua 'conversione'. E la faccia del moribondo, anzi del morto Tsotsi avrà infine una sua deturpata, strana bellezza che suggerisce un pentimento e un riscatto (è il finale tragico ma edificante del romanzo: senza redenzione 'visiva' era stata invece la morte dell'anonimo sul treno):

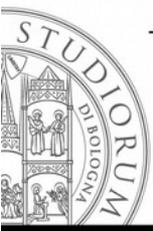
“Lo dissotterrarono qualche minuto più tardi. Furono tutti concordi: il suo sorriso era bellissimo, strano per un tsotsi; e nel vederlo lì, sdraiato sulla schiena, al sole, prima che qualcuno andasse a prendere una coperta, convennero tutti: guardandogli il sorriso era difficile immaginare che la nuca fosse ridotta in quello stato” (Fugard, 2007²: 221).

Con *Tsotsi*, prova quasi involontariamente pubblica, Fugard riesce a raggiungere un largo pubblico, scaraventando in faccia al lettore gli aspetti più clamorosamente repellenti della vita sudafricana, non senza il suggerimento di una via morale verso la liberazione dal Male storico, una fuga dalla violenza che richiama violenza. Si può dire che la storia delle gang sudafricane sia diventata da tempo un genere, che resiste anche nella letteratura del post-apartheid: tra i romanzi recenti ha avuto un certo successo internazionale *Young Blood*, del giovane scrittore Sifiso Mzobe (2011), che rievoca, in chiave autobiografica e con un lieto fine, il sottobosco criminale della Durban di oggi, in fondo non molto diversa dal contesto di tre o quattro decenni fa. Nulla è cambiato dunque?

In the struggle

I tre drammi di Port Elizabeth segnano la maturità di Fugard e la sua definitiva presa di coscienza politica: da allora fu parte attiva nello “struggle”, nella lotta nonviolenta contro il regime razzista (beninteso, ci fu anche chi ricorse alla violenza, dentro e fuori l'«African National Congress»). Tuttavia è giusto precisare che il drammaturgo volle sempre distinte le ragioni dell'arte e le

interessanti (in cui il drammaturgo firma la regia e recita) è *The Guest at Steenkamkpskraal* (1975), sulla vita del letterato e naturalista afrikaner Eugène Marais; si ricordi infine che Fugard ha recitato anche in film di grande successo, quali *Gandhi* (1982) e *The Killing Fields* (*Urla del silenzio*, 1984).



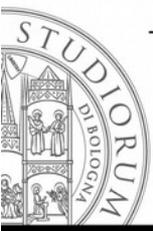
necessità della politica¹³. Rispetto alla produzione precedente, *Legame di sangue*, *Addio per sempre*, *Boesman* e *Lena* (questi i titoli della trilogia) contengono novità formali rilevanti: una drastica riduzione dei personaggi in scena (soltanto due, con l'occasionale evocazione o irruzione di un terzo), nessuna complicata peripezia, un dialogo fitto e aspro, lontano dai canoni del naturalismo. Alla comparsa della prima *pièce* molti fecero il nome di Samuel Beckett, esempio che Fugard (fresco del viaggio europeo) ovviamente non poteva ignorare; altri hanno parlato poi dell'influenza del teatro povero di Jerzy Grotowski (Piciucco, 2002: 96-100). Nei tre drammi i conflitti tra i personaggi sono strategicamente ridotti all'elementarità degli urti familiari: due fratelli, un fratello e una sorella, marito e moglie, secondo un principio di economia espressiva che Fugard sentiva essergli mancato prima¹⁴. In che misura i due fratelli *coloured* di *The Blood Knot* (1961) lo scuro Zachariah e il quasi bianco Morris¹⁵ (hanno la stessa madre ma padri diversi) sono simili ai beckettiani Vladimir ed Estragon? O quanto l'evocata (mai in scena) Ethel, la donna bianca oggetto di desiderio epistolare da parte dei fratelli, somiglia al finto *deus ex machina* Pozzo? Certamente Zachariah e Morris hanno tra loro un rapporto di odio/dipendenza paragonabile a quello della coppia di Beckett, ma molto diversa (rispetto al tritagonista di *Aspettando Godot*) è la funzione della donna evocata, in Fugard 'dea' storicamente connotata, che quando scoprirà che l'amico di penna non è bianco, farà rapidamente perdere le sue tracce. L'originalità del dramma rispetto alle precedenti prove di Fugard sta proprio nell'innesto di un nodo esistenziale sul mai dimenticato, mai taciuto, nodo razziale. Le parole, insieme irridenti e sconsolate, di Morris nella scena quarta sono eloquenti:

“Che cosa hai pensato Zach! Questo è il problema. Questo è il crimine. Mi sembra di ricordare che c'era uno che diceva: 'Mi piace il pensiero di questa ragazzina bianca'. E i tuoi sogni! Mi hanno tenuto sveglio tutte queste notti, Zach. Li ho sentiti, mentre mormoravano nell'oscurità.

¹³ Si vedano le singolari domande che in una pagina di diario, risalente al 1968, Fugard pone a se stesso intorno al cosiddetto “commitment”: “Do I want a commission? Have I got one? Must I function without one? Is my context as artist irremediably bourgeois? How do I align myself with a future, a possibility in which I believe but of which I have no clear image? A failure of imagination” (Fugard, 1974a: XXIV).

¹⁴ Vedi l'esplicita dichiarazione (da uno dei consueti appunti di lavoro): “Economy. To write the line which, coupled with the actor's gesture, will say the 'whole' and not one jot more... or better still which *needs* the actor's gesture to complete it” (Fugard, 1974a: XXIV).

¹⁵ Lo stesso Fugard impersonò Morris nella prima rappresentazione a Johannesburg: del resto il drammaturgo recitò, come deuteragonista, anche negli altri due pezzi della trilogia.



Anche loro li sentiranno presto. Quando avranno per le mani un nero che gioca con un pensiero bianco, pensi che non scopriranno che cosa sognava la notte? Sanno come fare, amico mio. E sono metodi cattivi. Come l'isolamento in cella, a pane e acqua, un giorno dopo l'altro" (Fugard, 1999: 72)¹⁶.

Se *Hello and Goodbye* (1965) ripropone, con qualche variante, lo schema di *Legame di sangue* (dei due fratelli, uno, Johnnie, rimane nella *township* col padre-padrone, mentre la sorella Hester fugge a Johannesburg in cerca di libertà, diventando però una prostituta), *Boesman and Lena* (1969) presenta una nuova guerra, quella tra i sessi (marito e moglie, ancora due mulatti), sullo sfondo degli spazi aperti della *township* dove incombe il solito bulldozer governativo, odiato ma alla fine persino agognato perché simbolo (per Lena almeno, doppiamente schiava: del marito e della minorità razziale) di una cesura col passato, di un'illusoria libertà. Nel secondo atto Boesman prova a tirare le somme, di fronte alla moglie e a un vecchio nero senza nome (che morirà in scena: somiglia un po' al Moses di *No-Good Friday*), sulla loro miserabile vita in cui il bianco è arbitro e signore:

"(Con violenza) Sì! Grazie, padrone. Dovevi dirlo anche tu, seduta là con la tua storia triste. Il bianco ci faceva un favore. Dovevi aiutarlo. Non è che bruciava solo baracche. Da sole quelle non possono avere un tale fetore. O bruciare a quel modo. C'era qualcos'altro in quel fuoco, qualcosa di marcio. Noi! Le nostre storie tristi, la nostra puzza, il nostro mondo! E bruciava, cara mia. Bruciava. E io vedevo anche quello. Alla fine c'era una pila di cenere. E la calma" (A. Fugard, 1999: 215)¹⁷.

¹⁶ Fugard, 1999: 72 (traduzione di P. Bertinetti): "What have you thought? That's the question. That's the crime. I seem to remember somebody saying: 'I like the thought of this little white girl'. And what about your dreams? They've kept me awake these past few nights, Zach. I've heard them, mumbling and moaning away in the darkness. They'll hear them quick enough. When they get their hands on a dark-born boy playing with a white idea, you think they don't find out what he's been dreaming at night? They have ways and means, my friend. Mean ways. Like confinement, in a cell, on bread and water, for days without end" (Fugard, 1974a, 58-59).

¹⁷ A. Fugard, 1999: 215 (trad. di A. Pajalich): "(Violently). Yes! Dankie, baas. You should have said it too, sitting there with you sad story. Whiteman was doing us a favour. You should have helped him. He wasn't just burning pondoks. They alone can't stink like that. Or burn like that. There was something else in that fire, something rotten. Us! Our sad stories, our smells, our world! And it burnt, boeta.. It burnt. I watched that too. The end was a pile of ashes. And quiet" (Fugard, 1974a: 203).



La consueta autodenigrazione dello schiavo si traduce in aggressività verso l'altro (l'altra). Ma le botte che Lena regolarmente riceve dal marito non valgono a piegarla. Alla fine niente idillio, si capisce, ma almeno una testarda, provocatoria resistenza da parte di Lena, costi quel che costi:

“Io sono viva, Boesman. Ho ancora un po' di luce del giorno dentro di me. Hai ancora una possibilità. Non spreca. La prossima volta che hai voglia di ammazzarmi, fallo davvero. Sul serio. Quando colpisci, fallo fino a spegnere quella luce. Non farlo quando è ormai troppo tardi. Fallo tu. Non lasciare che le vecchie ferite delle botte ti mettano la corda attorno al collo. Bene. Non così veloce, però. È buio” (A. Fugard, 1999: 235-236)¹⁸.

È significativo che Fugard, dopo la fase che definiremo, con molta approssimazione, beckettiana, scelga di abbandonare quelle maschere tragicamente disincarnate (in fondo Boesman e Lena potrebbero appartenere a qualunque periferia del mondo) e decida di immergersi di nuovo, con qualche concessione naturalistica ma aumentata consapevolezza mimetica, nella realtà più tipicamente sudafricana (provvisoriamente, tra l'altro, rinuncia a salire sul palco come attore). La messa in scena di *Sizwe Bansi is Dead* (*Sizwe Bansi è morto*)¹⁹, forse il suo capolavoro, ebbe uno smagliante John Kani nella parte principale: il dramma, concepito nel 1972 per lo Space Theatre di Città del Capo, fu ripreso con molto successo, dopo una lunga tournée inglese e americana, al Market Theatre nel 1979; Peter Brook lo riadattò in francese molto più tardi, nel 2007, per la compagnia del Théâtre des Bouffes du Nord (il bellissimo spettacolo di Brook ebbe anche un breve passaggio in Italia). Kani aveva partecipato alla stesura del testo insieme a un altro attore nero di talento, Winston Ntshona. Lo sbalestrato Bansi, *alias* Robert Zwelinzima, ha un problema, tipico della sua classe e della sua epoca, che è *l'identità*: non nel senso di un qualunque Mattia Pascal modernista, ma di un nero con famiglia a carico, privo di soldi e del “pass-book” necessario per poter viaggiare e lavorare. *Morire* per Bansi significa perdere la propria identità anagrafica e

¹⁸ A. Fugard, 1999: 235-236: “I'm alive, Boesman. There's daylight left in me. You still got a chance. Don't lose it. Next time you want to kill me, do it. Really do it. When you hit, hit those lights out. Don't be too late. Do it yourself. Don't let the old bruises put the rope around your neck. Okay. But not so fast. It's dark” (Fugard, 1974a: 221).

¹⁹ Anche con lo spelling, meno fedele alla pronuncia, “Banzi”.



trovarne un'altra: bruciando il passaporto ormai scaduto, prova a utilizzare quello rubato (grazie all'aiuto dell'amico Buntu) dalle tasche di un morto trovato nel vicolo della *township*. Tutto il dramma è giocato attraverso un sofisticato uso del *flash-back*: Bansi va a New Brighton dal fotografo Styles, e gli chiede, imbarazzato e imbambolato, una foto e un biglietto da visita dove ci sia la sua nuova identità di Robert Zwelinzima; immagina poi di scrivere una lettera alla moglie in cui le comunica di essere 'morto', e spiega la propria nuova vita legale. Quindi torna indietro con la memoria a quando si è recato nella *sheeben*, dove ha almanaccato su un mutamento di vita e ha discusso rabbiosamente con Buntu le assurde complicazioni della legge sui passaporti. Perché alla fine quella nuova vita sarà comunque impervia per Sizwe/Robert, come brutalmente Buntu gli ricorda, esortandolo (ed esortando se stesso) non più ai sotterfugi e alle dissimulazioni ma all'aperta ribellione:

“Riprenditi il tuo nome, Sizwe Bansi, se è così importante per te. Ma la prossima volta che un bianco ti dice 'John', non rispondergli 'Sì, padrone?'. E la prossima volta che quel bastardo di bianco dice a te, che sei un uomo fatto, 'Ragazzo, vieni qui', non correre a leccargli il culo, come tutti noi facciamo, ma affrontalo e digli: 'Uomo bianco, io sono un Uomo!' Ah, merda! Ci stiamo fregando con le nostre mani” (Fugard, 2000: 190)²⁰.

Il fascino della *pièce* consiste nell'irruzione del teatro colto nel mondo della *township*; o, per vederla al contrario, nell'emergere di una recitazione violentemente mimetica, figlia del teatro di strada e dell'improvvisazione, inusuale su palcoscenici abituati agli schemi del naturalismo. Qualche critico trovò il dramma troppo cervellotico e non abbastanza critico nei confronti del sistema: in fondo Sizwe “disobbedisce” a Buntu e accetta le regole imposte. Ma forse proprio per questo, esauriti gli astratti furori ideologici, *Sizwe Bansi è morto* funziona ancora perfettamente, parabola universale del povero diavolo *sans papiers* che lotta utilizzando tutti i mezzi possibili per uscire dalla sua trappola.

²⁰ “Take your name back, Sizwe Bansi, if it's so important to you. But next time you hear a white man say 'John' to you, don't say 'Ja, Baas?'. And next time the bloody white man says to you, a man, 'Boy, come here', don't run to him and lick his arse like we all do. Face him and tell him: 'White man. I'm a Man!'. Ag, kak!. We're bluffing ourselves” (Fugard, 2000: 190).



Due *pièces* del biennio 1973-1974 sono da considerarsi come contributo militante alla discussione politica contemporanea. In *The Island* il luogo portato sulla scena è la temutissima colonia penale di Robben Island, poche miglia marine al largo nella baia di Città del Capo: dove ormai da un decennio si trovava confinato Mandela, insieme a molti altri compagni di lotta. Oggi l'isola (luogo di confino sin dal diciottesimo secolo) è meta del turismo *engagé*. Qualche ex prigioniero ormai anziano accompagna i visitatori là dove ai condannati era ordinato di spaccare inutili pietre: la crudeltà della reclusione, lo squallore ancora trapela nei gesti e negli sguardi di chi ricorda un passato remoto. Sulla scena di *The Island* due prigionieri, John e Winston, impersonati ancora da John Kani e Winston Ntshona – quasi ad accorciare la distanza tra realtà e finzione, i nomi propri coincidono –, combattono contro l'abbruttimento cui sono costretti. Se alcuni prigionieri erano impegnati allora in agonismi calcistici e altri facevano pratica della danza di guerra zulu, in attesa di combattere per davvero, John convince il compagno di cella a mettere in scena l'*Antigone* di Sofocle. La storia trae origine da una circostanza vera: un attore dei "Serpent Players" nel 1965 era stato arrestato proprio alla vigilia della rappresentazione sofoclea dove avrebbe dovuto impersonare Emone²¹. Tra litigi, incomprensioni, delusioni (mentre John apprende che da lì a tre mesi sarà di nuovo libero, Winston riceve la conferma del suo ergastolo) alla fine la violenta scossa, la catarsi del teatro prende forma. Anche se non la morte ma la prigionia perpetua è prevista per Winston, la sfida della morente Antigone risuona verissima sulla sua bocca: "Fratelli e sorelle della mia terra! Sto partendo per il mio ultimo viaggio. Devo lasciare per sempre la luce del giorno per andare su un'isola fredda e sconosciuta ed essere abbandonata tra la vita e la morte. Andiamo quindi alla mia tomba, alla mia eterna prigionia, condannata viva ad una morte solitaria" (Fugard 1974b: 77)²².

Se *The Island* è un sapiente esercizio di riscrittura di un classico (esercizio cui l'autore torna alla fine di quel decennio)²³, il successivo *Statements after an Arrest under the Immorality Act*

²¹ Cfr. Bertinetti, 1985: 48-66 (l'antologia comprende vari testi sul teatro sudafricano e la traduzione del dramma di Fugard *L'isola* in occasione della messa in scena presso il Teatro dell'Elfo di Milano da parte di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani).

²² "Brothers and Sisters of the Land! I go now on my last journey. I must leave the light of the day forever, for the Island, strange and cold, to be lost between life and death. So to my grave, my everlasting prison, condemned alive to solitary death": Fugard 1974b: 77 (utilizzo la traduzione di F. Bruni, in Bertinetti 1985: 120).

²³ Mi riferisco all'*Orestes* del 1979, su cui si veda La Mantia, 2017, che contiene importanti riflessioni su Fugard e i classici.



(*Dichiarazioni dopo un arresto per violazione della legge sull'immoralità*), presentato per la prima volta al Royal Court Theatre di Londra nel gennaio 1974, ha il carattere di uno scarno oratorio: ricorda certi verbali teatralizzati di Peter Weiss (per Weiss si trattava di fare i conti, si sa, con l'eredità del nazismo). In Fugard le dichiarazioni rese a un sergente di polizia sono quelle di una donna bianca e di un giovane uomo *coloured* (gli attori Frieda Joubert e Errol Philander), accusati di avere una *liaison* sentimental-sessuale esplicitamente vietata da una legge sudafricana risalente al 1927 (lei dirige una biblioteca, lui è preside di una scuola, e per soprammercato è sposato con prole). Quel divieto legislativo aveva i suoi risvolti comici, se si pensa che il Sudafrica era (è) popolato da più di un milione di mulatti. Il dramma si apre con un lungo dialogo, tra l'impacciato e il romantico, dei due amanti e prosegue con l'interrogatorio in tribunale. Da una parte il linguaggio dell'ottusa burocrazia, dall'altro quello della ragionevolezza e del sentimento: che diventa via via, quasi insensibilmente, la lingua della passione. A verbale lo stolido sergente-detective du Preez dichiara:

“Testimonianza A. Siamo entrati nella stanza forzando la porta e abbiamo acceso la luce. A quel punto la Joubert si è coperta. *Testimonianza B.* Li ho immediatamente arrestati, chiedendo loro se volevano fare dichiarazioni, ammonendoli al contempo che qualunque parola sarebbe stata verbalizzata e poteva essere usata contro di loro. Punto. La Joubert così ha risposto (citazione): ‘Non provo nessuna vergogna’ (fine della citazione)” (Fugard 1974b: 104)²⁴.

Il monologo di Frieda Joubert è in apparenza soltanto quello di una donna che lamenta un abbandono: “Sono qui. Tu non ci sei. Lo so anche senza neppure tentare di trovarti, come ho fatto una volta, perché qui non c'è nessun altro al di fuori di me. Questo non significa che io non ti voglia. Ma tu te ne sei andato per altri luoghi. Verrà il dolore. Per ora lo tengo lontano. Ma non

²⁴ *“Exhibit A.* We gained entry to the room by forcing the door, and put on the light. By this time Joubert had covered herself with a blanket. *Exhibit B.* I immediately arrested them, and asked them whether they wished to make a statement warning them, at the same time, that anything they said would be taken down in writing and could be used in evidence against them. Full stop. Joubert's response to this was: quote ‘ I'm not ashamed of myself unquote” (Fugard 1974b: 104).



appena vorrò, arriverà”(Fugard 1974b: 104)²⁵. La via d’uscita è più lirica che drammatica, nelle parole della risposta differita di Errol: “Posso vedere. / Posso gustare. / Posso sentire col tatto. / Posso odorare. / Posso udire. / Non posso amare” (Fugard 1974b: 105)²⁶. Ma la fuga di Errol si carica di significati politici: “Colpevole. Questa sentenza m’impaurisce. Mi alzo e comincio a correre. E non capisco perché lei non mi richiami indietro, perché sto solo andando verso casa” (Fugard 1974b: 107)²⁷. La diabolica intromissione dello Stato nella vita privata (con le sue calvinistiche motivazioni: “They can’t interfere with God any more” (Fugard 1974b: 108)²⁸, è l’ultima battuta del dramma, patetica contro-protesta pronunciata da Errol) è il più vistoso sintomo di una vita trascorsa mentalmente sotto assedio. Queste pagine sono tra le più taglienti e insieme tra le più inattuali, cioè storicamente connotate, almeno si spera, tra quelle scritte da Fugard: ora che pochi si ricordano dell’esistenza di quelle assurde leggi, riesce difficile entrare in sintonia con simile linguaggio, così esposto all’impudica fragilità delle passioni. E tuttavia: il Sudafrica è ancora oggi un paese in cui i legami sentimentali/matrimoniali tra membri delle differenti etnie sono abbastanza rari²⁹.

Ebbe la prima in America nel 1982 *‘Master Harold’... and the Boys*, altro dramma poi ripreso in Sudafrica con Kani in scena: è la storia di un impossibile amicizia tra bianchi e neri, intreccio un po’ arcaico che ci riporta indietro sino agli anni Cinquanta. Il servitore Sam s’illude di trattare sullo stesso piano di confidenza, durante un fine settimana di pioggia, il giovane, scanzonato bianco Hally. Ma quando il padre di Hally, alcolista recidivo, rientra a casa dopo una lunga degenza in ospedale il rampollo torna a essere quello che è, cioè il figlio del padrone (ora è Harold, non più, familiarmente, Hally), e il servo, che ha già cinquant’anni, il servo: anzi, con paternalismo, il “boy”, il ragazzo (dove il titolo, amaramente ironico). E tuttavia nell’ultima scena Hally, seduto in

²⁵ “I am here. You are not here. I know that without even trying to find you, as I did once, because nothing can be here except me. That doesn’t mean I don’t want you. But you are gone from other places. The pain will come. I’m holding it far away. But just now I will have to let it go and it will come” (ivi: 105).

²⁶ “I can see. / I can taste. / I can feel. / I can smell. / I can hear / I can’t love” (ivi).

²⁷ “Guilty. That frightens me. I get up and I start running. And I can’t understand why she doesn’t call me back, because I’m only running home” (ivi, 107).

²⁸ Ivi: 108.

²⁹ Al 1978 risale *A Lesson from Aloes* (Una lezione dalla pianta di aloè: ‘prima’ al Market Theatre), sul dilemma, molto sentito tra gli oppositori, se abbandonare il paese o continuare a lottare dall’interno contro il regime. *Dimetos* (del 1975) era invece stato un ritorno alle esercitazioni sul mito greco (è una storia di incesto che ha qualche somiglianza con la vicenda di Mirra): occasionato dalla lettura di una pagina di Camus, è il primo dramma di Fugard non ambientato in Sudafrica.



giardino sopra una «white only bench» (una di quelle panchine che erano riservate solo ai bianchi), mostra i primi segni di una presa di coscienza: tra disperazione per la propria inettitudine e senso del ridicolo. Torna significativamente la spia linguistica che abbiamo già registrato in una delle battute finali di *Sizwe Bansi*: allora, come ora, al tempo del 'politicamente corretto' e dello *hate speech* (incitamento all'odio) sanzionato dalla legge, niente è neutrale nel linguaggio privato e pubblico in Sudafrica³⁰. Conviene menzionare ancora *The Road to Mecca* (1985)³¹, che ci conduce al Karoo e a una storia di solitudine che per una volta ha poco a che fare con la tematica razziale: protagonista è la bisbetica scultrice Helen Niemand (ispirata alla realmente esistita Helen Martins), che vive reclusa nella sua casetta di Nieu-Bethesda (proprio a poche miglia dalla cittadina dove Fugard è nato), respingendo sprezzantemente le visite di curiosi e molestatori, compreso il querulo, prepotente *dominee*, il pastore calvinista: cui alla fine dedicherà la scultura di un angelo, che però non punta il dito in alto, verso il cielo, ma ad est, cioè, come beffardamente Helen rivela, "verso la Mecca". Efficace dramma 'claustrofobico', *The Road to Mecca* colpisce uno dei bersagli preferiti dal Fugard maturo: l'ipocrisia e il perbenismo della Chiesa calvinista. Non meno importante l'elogio della solitudine dell'artista, forzatamente vocato alla misantropia: Helen Niemand in fondo è proprio Athol Fugard (i due nomi del resto vagamente si somigliano), se lei lotta con la depressione, lui in quegli anni – come ebbe a confessare – combatteva contro l'alcolismo³².

Un nuovo Sudafrica?

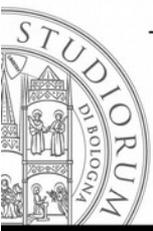
Con gli anni Novanta il Sudafrica democratico è infine in marcia e Fugard si sforza di interpretarlo a suo modo. I drammi *My Life* e *Valley Song*, scritti e rappresentati durante il primo anno della comune libertà (Mandela, stravinte le elezioni nel maggio del 1994, aveva appena cominciato il suo quinquennio di presidenza)³³, costituiscono un dittico perfettamente bilanciato: da una parte

³⁰ Vedi Fugard, 1983: vi ricorre anche la parola, oggi ultra-proibita per legge, «kaffir», termine dispregiativo riferito ai neri (dall'arabo *kafir*, 'infedele', entrato in uso sin dal Cinquecento nelle lingue europee parlate in Africa).

³¹ Tradotto in italiano da Armando Pajalich: Fugard, 1993. Dal dramma è stato tratto un film col medesimo titolo (1991), diretto dallo stesso Fugard insieme a Peter Goldsmid.

³² L'ultimo dramma pienamente immerso nella tematica dell'apartheid è *My Children! My Africa!* (1989) ambientato in una scuola di neri dove entrano in rotta di collisione un insegnante che si batte per la lotta violenta contro il regime e un insegnante liberale e pacifista, che crede al dialogo (avrà la peggio).

³³ Precede di poco il dramma *Playland (Parco divertimenti)*, 1992, in cui compare il tema, poi ossessivo nella



la visione collettiva, euforica, vitalistica, dall'altra la riflessione intimistica, realistica se non proprio pessimistica intorno al lungo cammino da compiere. *My Life* nasce da un laboratorio teatrale organizzato da Fugard con cinque giovanissime non-attrici sotto lo sguardo complice e protettivo di Mannie Manim e l'attiva collaborazione dell'attrice Rebecca Waddel. La struttura è quella della confessione in pubblico: non religiosa, non psicanalitica ma socialmente catartica. Sivagamy, Govender, Riana, Heather, Shoki, Mardi, Busi – le cinque ragazze: nomi veri e non d'arte – sono state scelte non solo per capacità mimetiche ma per rappresentare le varie colorazioni della Nazione Arcobaleno (allora e ancora adesso uno dei mantra comportamentali e verbali del 'politicamente corretto'). Le ragazze sono lì a raccontare la loro banalissima eppure interessante infanzia-adolescenza, il loro sporgersi verso un imprecisato, ansiosamente desiderato futuro. Fugard è solo intervenuto parzialmente su quei flussi di coscienza che danno all'insieme un po' il sapore della *jam session*, dell'improvvisazione musical-teatrale (la 'prima' fu al Festival di Grahamstown nel luglio del '94). La metafora è sin troppo trasparente: una nazione giovane ha bisogno di menti giovani, prive di pregiudizi ('colour-blinds', indifferenti al colore della pelle), possibilmente dotate di ingenui entusiasmi. Chi c'era in quegli anni testimonia che tale era il clima generale del paese, capace, per poche settimane, o mesi, di dimenticare le vecchie ferite. Eppure accanto agli entusiasmi, al nuovo senso di comunità che quasi d'incanto provava a prendere forma, ogni ragazza si porta dentro i suoi giudizi e pregiudizi (chi credeva nelle streghe, chi solo nel dio denaro, chi ancora detesta il proprio quartiere o la propria famiglia). Alla ragazza indiana, Sivagamy, tocca la confessione finale. Lei lo sa: non è ancora capace di andarsene da sola per le vie di Hillbrow (il quartiere un tempo elegante ma oggi molto degradato di Johannesburg), oppure di prendere uno di quei pittoreschi taxi collettivi che viaggiano fuori da ogni controllo, di passeggiare nottetempo per la città; e però, ora crede d'averlo capito, ha il diritto-dovere d'essere più coraggiosa e più curiosa: "I think now I am more curious about other people. It is true, I'm not as scared as I used to be. With Riana, Shoki, Busi and Heather, how could I be?" (Fugard, 1996: 31)³⁴. Meno compiaciuto, e meno compiacente con lo spettatore, l'atto unico *Valley Song (Il canto della valle)*. La valle si trova ancora volta nel Karoo, tanto amato proprio per la sua meravigliosa

letteratura sudafricana del decennio seguente, della vendetta-perdono tra vittime-carnefici (il violentatore seriale di fronte al bianco già combattente nelle unità paramilitari di guerriglia).

³⁴ Fugard, 1996: 31.



remotezza: un'arcadia però povera, a tratti disperata. Due attori sulla scena: a rappresentare un vecchio contadino, Abraam Yonkers (anche Buks o Oupa, 'nonno'), e Veronica, sua nipote; due attori ma tre personaggi, perché chi impersona Abraam è anche, per brevi momenti (con l'adozione di un segnale convenzionale: un cappello o qualcosa di simile), un terzo personaggio, cioè l'"Autore", il vecchio bianco che vorrebbe comprare la terra in cui Abraam suda, è nato, morirà (nella prima rappresentazione dell'agosto 1995, al Market Theatre di Johannesburg, fu proprio Fugard a recitare le due parti: e gli elementi autobiografici del resto saltano agli occhi). Ancora una volta in scena due *coloured* in affettuoso conflitto: da una parte il nonno, che ha nostalgia del vecchio Sudafrica in cui, bene o male, poteva ricevere le briciole dalla tavola del padrone e non doveva temere per la propria sicurezza; dall'altra, la ribelle Veronica, che nutre un doloroso stupore di fronte alla pavidità del vecchio e vorrebbe fuggire da quel luogo per diventare cantante nella solita Johannesburg (non le basta più cantare in chiesa, dove il religiosissimo nonno vorrebbe confinarla). Ma c'è un non-detto che presto emerge: la figlia di Buks, e madre di Veronica, diciotto anni prima se n'era scappata proprio a Johannesburg, per morirvi poco dopo di parto. La nonna (nel frattempo morta) aveva riportato a casa in un fagottino lei, la miracolosamente sopravvissuta Veronica; non piangente ma (nella generosa fantasia di Buks) già cantante: "Quando la nonna scese dal bus e ce ne stavamo andando a casa – io portavo la valigia e la nonna aveva te in braccio – tu hai cominciato a gridare. E io ho pensato... Oh, santo cielo, questa sarà una bambina capricciosa. Si capisce subito. E l'ho detto a tua nonna. E lei mi ha risposto; 'No, non sta piangendo, sta cantando'" (Fugard, 1996: 47)³⁵. L'Autore sulla scena sta a rappresentare il diavolo benevolmente tentatore, altro *revenant* dal passato: è di nuovo nel paesello d'origine per comprare la casa diroccata dove nonno e nipote stentatamente vivono, appezzamento di terra compreso; Buks teme allora d'essere cacciato via dal ricco bianco, cosa che naturalmente non avverrà. Intanto l'alter ego di Fugard si diverte a stuzzicare Veronica: perché vuole scappare? perché abbandona il nonno? non sa che aver successo nel mondo dello spettacolo è difficilissimo,

³⁵ "After your Ouma got off the bus and we were walking home – I was carrying her suitcase and she was carrying you – you started to cry. And I thought ... Oh heavens, this child is going to be difficult, I can hear that right now. And I said so to your Ouma. But she said 'No Buks. She's not crying. She's singing'" (Fugard, 1996: 47). L'atto unico è stato rappresentato in Italia nel 2105 (traduzione di chi scrive) presso il Teatro della Corte di Genova per la regia di Matteo Alfonso e l'interpretazione di Nicola Pannelli e Elisabetta Mazzullo.



quasi impossibile? perché non si rassegna a rimanere nel Karoo, a partorire tre o quattro marmocchi, andando magari a servizio a casa dei bianchi? Il conformismo (neo)-coloniale è facilmente smascherato da Veronica, che con un misto di ingenuità e malizia sa però anche interrompere la discussione per mettersi a cantare di fronte a un pubblico immaginario (mescolando, come sempre accade nei momenti più concitati, inglese e afrikaans):

“Giuro sulla Bibbia, sulla tomba di mia nonna, che non mi vedrai camminare a piedi nudi con la legna sulla testa e un bambino sulla schiena; e non mi vedrai ginocchia a terra a lustrare i pavimenti di un bianco.

(Veronica abbandona la scena. Con un sorriso modesto avanza e parla all’uditorio)

Gentili signore e signori. Il mio nome è Veronica e vivo qui in paese. Avete voglia di ascoltare una bella canzoncina? L’ho inventata io. Sì, vi assicuro che è una canzone davvero bella. S’intitola: *La ruota del mulino gira e gira e gira*. Posso cantarvela?” (Fugard 1996: 67-68)³⁶.

Si capisce, alla fine vincerà lei: se ne andrà a cercare fortuna nella grande città dove un’amica l’aspetta, senza però scordarsi della Valle, cui dedica un’ultima canzone. Ai due vecchi, l’Autore e Buks, non resta che fraternizzare in nome della generosa Terra Madre e dell’età che avanza:

“Dimmi la verità ora, Buks. Pensa a quando eri giovane e dimmi... C’è mai stata una donna che avesse un odore più buono di questa terra del Karoo dopo una bella pioggia? O che fosse più morbida? *(Una risata maliziosa)*. Già... la terra è morbida e bagnata, ti aspetta. Guarda cos’ho preso per te! *(Mostra una manciata di semi di zucca, bianchi e scintillanti)*. Semi di zucca! Pensaci, Buks. Un campo pieno di scintillanti zucche boere bianche piatte, grandi come la ruota di un carro *(Il diavolo ride e fa per andarsene)*. Vieni... *(Si guarda indietro e continua a far cenni)*. Vieni... è così! Vieni!” (Fugard 1996: 86)³⁷.

³⁶ “I swear on the Bible, on my Ouma’s grave, that you will never see me walk barefoot with firewood on my head and a baby on my back – you will never see me on my knees scrubbing a white man’s floor. *(Veronica leaves the scene. With a demure smile she comes forward and talks to the audience)*. ‘More Meneer, ’More Mevrouw. My name is Veronica and I live here in the Village. Would you like to hear a very nice song? I made it myself. Yes, I promise you it’s a very, very nice song. It’s called: *The windmill is turning around and around*. Can I sing it for you?” (Fugard 1996: 67-68).

³⁷ “Tell me the truth now Buks. Think back to your young days and tell me... Did a woman ever smell as good as the



Valley Song è una miniatura drammaturgicamente funzionale che rappresenta in modo quasi profetico ciò che il nuovo Sudafrica sarebbe diventato nei vent'anni seguenti: luogo di grandi aspettative e di grandi frustrazioni, di conflitti a malapena domati e di ossessioni ricorrenti intorno alle ferite di un passato che non passa. Chi accusa Fugard d'essere alla ricerca dell'idillio (che il presunto modello Beckett rifiutò) non tiene conto del fatto che la Riconciliazione inseguita in quel paese cela dentro di sé un oblio forzatamente parente dell'idillio: anche il teatro ha laggiù la sua politica sentimentale. Però Fugard all'idillio stenta a credere. In una sorta di *sequel*, davvero non irresistibile, riportò sulla scena una Veronica ormai quasi trentenne e con un bambino a carico in *Coming Home (Ritorno a casa, 2009)*. Naturalmente non è diventata una stella della musica (avevano ragione i benpensanti-malpensanti!), in compenso ha contratto l'Aids, malattia purtroppo endemica in Sudafrica: incontrando i vecchi amici (in particolare un Alfred Witbooi a suo tempo sbeffeggiato) finge di credere a un futuro in cui si metterà a piantare «zucche boere bianche piatte» nel campo riscattato dal nonno.

Riserva forse meno sorprese la più recente carriera del drammaturgo. Del 1997 è l'autobiografico *The Captain's Tiger (1997)*, che rievoca l'avventuroso viaggio giovanile in Oriente sopra una nave mercantile. Al 2001 risale *Sorrows and Rejoicings (Tristezze e gioie, in prima rappresentazione a Princeton, negli Stati Uniti)*. Tre donne sulla scena, con gli interventi di un fantasma quanto mai reale, lo scrittore fallito Dawid Olivier, di cui si sono appena celebrati i funerali in un villaggio del solito Karoo. Si affrontano due donne quarantenni, già rivali: da una parte la bianca Allison, che di Dawid è stata innamorata e poi infelice moglie; dall'altra la mulatta Marta, intermittente, appassionata amante di Dawid, che le ha dato una figlia, Rebecca, da lui solo fuggacemente intravvista (Rebecca, a lungo muta sulla scena, erutta alla fine la propria rabbia verso la propria non-famiglia). Oltre al solito dualismo razziale, si propone qui quello, più sottile, tra i bianchi d'origine inglese (qual è Allison) e i boeri, che in fondo considerano i coloni britannici quasi dei nuovi arrivati, essendo approdati al Capo con due secoli di ritardo (ci sono anche risvolti linguistici: lei pronuncia ostentatamente il cognome Olivier alla maniera londinese, senza la 'r' finale). Dawid,

Karoo earth after a good rain? Or feel as good (*Another sly laugh*). Ja, the ground is soft and wet and waiting. And look what I've got for you! (*He produces a handful of pumpkin seeds*). Pumpkin seeds! Imagine it, Buks. An akker full of shiny, flat, white, Boer pumpkins as big as donkey-cart wheels! (*The Devil laughs and starts to leave*). Come... (*Looks back and beckons once more*). Come... that's it!... Come!" (Fugard, 1996: 86).

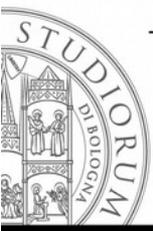


già affascinante *lecturer* all'Università di Wits (Johannesburg), attivista politico, poeta un po' convenzionale, nonostante le ambizioni (nel titolo del dramma c'è un'allusione ai *Tristia* dell'esule Ovidio, che Dawid traduceva e riscriveva), si autoimpose un esilio in Inghilterra, che lo precipitò nella solitudine e nell'alcolismo. La scelta di tornare a morire a casa, lontano dalle raffinatezze londinesi e dalla moglie, risulta etica ed estetica insieme: "ho girato senza meta per le strade di Londra – dice il letterato agonizzante – parlando da solo in afrikaans. Continuamente. La gente avrà pensato che fossi matto. Ma, capiscimi, stavo cercando di recuperare la mia anima. Ovidio lo sapeva benissimo. Quando sono atterrato a Johannesburg e ho parlato in afrikaans all'Ufficio Immigrazione è stato come baciare di nuovo mia nonna, o Marta, o Rebecca, il mio *passerotto*, quello era il nome che le davo" (Fugard, 2002: 44)³⁸. Dawid parla di nuovo la lingua *madre*, ma in realtà balbetta, perché tutta la sua vita è stata senza coraggio, verso gli amici e verso le compagne: le donne (Allison, madre mancata, Marta, madre abbandonata), finalmente non più nemiche, gli sono moralmente superiori. È inevitabile ricordare, a proposito di questo 'femminismo', la posizione dominante della madre boera di Fugard, figura spesso rievocata: per esempio in una tarda pagina di diario (del 2000), lei riappare nel ricordo, Athol essendo un bambino, mentre torna a casa, "dispirited and depressed", con il commento: "seeing her defeated meant that my whole world was in danger of collapsing" (Fugard, 2012: 209)³⁹. La volontà di tener testa a questo collasso – e insieme la coscienza dell'assurdità del proposito – la ricerca ossessiva della madre e della terra madre sono temi costanti in Fugard.

Il successivo *Exits and Entrances* (2004: ancora con 'prima' americana) propone un'originale riflessione sui mestieri paralleli di drammaturgo e di attore: Fugard è stato (è) l'uno e l'altro. Si tratta di un dialogo immaginato a due riprese (nel 1956 e poi nel 1961) tra il giovane drammaturgo, esordiente e già provetto, e il maturo attore boero André Huguenet (1906-1961: uno dei maggiori della sua generazione, eccellente in particolare nelle interpretazioni shakespeariane). André, che ha scelto un soprannome provocatorio (si sa che al Capo i primi coloni

³⁸ Fugard, 2002: 44: "I went out and just walked aimlessly around London streets speaking in Afrikaans to myself. Non stop! People must have thought me mad. But I was holding onto my soul you see. Ovid knew all about that as well. When I landed in Jo'burg and spoke Afrikaans to the Immigration Office it was like kissing my grandmother again, or Marta, or little *Suikerbekkie* – that was my nickname for her – my daughter Rebecca".

³⁹ Espressioni trascritte in appendice a Fugard, 2012: 209 (la madre vi è senz'altro definita "the central and most important presence in my life").



furono ugonotti olandesi e francesi: al secolo è un banale Borstlap), recita al suo giovane ammiratore pezzi dall'*Edipo re* di Sofocle e intanto racconta un po' della propria infanzia boera, che somiglia, a tre decenni di distanza, a quella di Fugard. Perché ha fatto l'attore, André? Perché sbagliare in scena è molto più confortevole che farlo nella vita, soprattutto in un paese, come il Sudafrica, che ha paura della verità e della libertà: "Caro ragazzo, per questo è così appagante essere qui sulla scena nei suoi panni [di Edipo]: fare tutti quei tremendi, fatali errori sapendo che una volta tanto colpa mia non è!" (Fugard, 2005: 16)⁴⁰. La precoce morte di Huguenet coincise – circostanza per Fugard simbolica – con la proclamazione, nel giugno del 1961, della nuova Repubblica del Sudafrica: separazione dal Commonwealth britannico, profondamente voluta dai nazionalisti, che diede inizio al tragico, trentennale isolamento del paese. Il drammaturgo ormai non più amatoriale – ha messo in scena già due corposi testi – immagina allora di rivolgersi all'attore morente in una specie di ideale passaggio di testimone; ma André lo ammonisce:

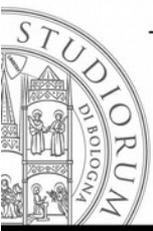
"Se vuoi scrivere, segui il mio consiglio, impara a scrivere buone farse da salotto. In questo modo farai un sacco di soldi e te la potrai godere dopo. Avrei dovuto fare anch'io così. Risvegliare gli afrikaner e farli pensare? Ho davvero detto così? Pazzo! Guardali. Oggi è persino peggio di quando ho cominciato io, trent'anni fa. I guardiani del popolo hanno sbarrato il paese e gettato la chiave" (Fugard, 2005: 16)⁴¹.

Appassionata requisitoria, ma troppo legata a una realtà circoscritta (quanti, almeno in Europa e in America, hanno oggi memoria delle *performances* di Huguenet?), *Exits and Entrances* riecheggia, sin dal celeberrimo *tópos* shakespeariano del titolo (da *Come vi piace*: "all the world's a stage, / and all the men and women merely players, / they have their exits and entrances"), gli eterni dilemmi intorno alla responsabilità morale e sociale della maschera.

Ma è il palcoscenico del mondo, più che il cosiddetto meta-teatro, a ispirare a Fugard il pezzo più

⁴⁰ Cfr. Fugard, 2005: 16: "And that, dear boy, is why it is so glorious to be up there as him, making all those terrible fatal mistakes and knowing that for once it isn't me".

⁴¹ Ivi, p. 28: "If you are going to write, take my advice and learn how to write good drawing room farces. That way you will make a lot of money and live happily ever afterwards. That is what I should done. Wake up the Afrikaner and make him think? Did I really say that? What a fool! Look at them. It's worse than when I started out thirty-five years ago. The guardians of the *volk* have locked up this country and thrown away the key".



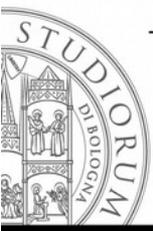
intenso degli ultimi anni (all'interno di una produzione sempre copiosa)⁴²: è *The Train Driver (Il macchinista del treno)*, che ha esordito a Cape Town nel marzo 2010 nel Fugard Theatre nuovo di zecca. La trama nasce da un orribile fatto di cronaca avvenuto nella regione del Capo: la vicenda di una giovane, miserabile donna suicida sotto un treno insieme ai suoi tre bambini. Ci viene mostrato di nuovo un duello, una partita a scacchi: Roelf, il giovane macchinista che ha involontariamente sterminato la famiglia di disperati; Simon, un vecchio becchino, molto shakespeariano nei tratti e nei modi del confessore-consolatore. Il fatto che l'uno abbia la pelle bianca, l'altro nera ha importanza e non ha importanza: è evidente che il macchinista che cerca inutilmente la tomba dei poveracci che ha investito non ha colpe ma è vittima (per usare il linguaggio algido dei medici) di uno 'stress post-traumatico'; altrettanto chiaro che il becchino del cimitero degli ultimi non odia il suo interlocutore, è solo infastidito da quell'inquietante, incongrua presenza. E tuttavia anche nei fattacci di cronaca, che di solito si leggono scuotendo la testa e poi si dimenticano, s'insinua un po' della vecchia, odiosa storia: forse il lutto (inutile?) del macchinista fa parte della cattiva coscienza di generazioni. Alla fine Roelf riesce a ottenere il permesso dal becchino Simon di poter scavare nottetempo una fossa per una qualunque morta senza nome, non essendo riuscito a identificare la tomba di quella "red doeck", di quella donna col foulard rosso intravista per un attimo dal treno. Le parole di Simon somigliano a quelle d'un pietoso medico dei matti:

"Proprio come dice lei, Roelfie. Scavi... scavi una buca profonda... poi metta dentro quel corpo... poi copra. Poi vada a cercare delle pietre e le metta là sopra, al modo che preferisce...e poi, Roelfie... poi penso che il suo lavoro sia finito... potrà andar via... tornare a casa" (Fugard, 2012: 44)⁴³.

Tutto molto semplice, ma andrà a finir male: una gang in agguato (portano il nome, in lingua

⁴² Basterà qui menzionare ancora *Have you Seen us? (Chi l'ha visto?, 2009)*, storia di un accademico sudafricano espatriato in California e del suo lento declino fisico-morale, appena mitigato dalla tempestosa amicizia con una cameriera messicana.

⁴³ Cfr. Fugard, 2012: 44: "Is just like you said, Roelfie. You dig... you dig deep hole... then you put her in... then you cover her up. Then you go get stones and put them like you like it on top... and then, Roelfie... I think then it is finished for you... and you can walk away... you can go home".



xhosa, di *amagintsa*, più o meno vocabolo equivalente a *tsotsi*) vede quel bianco nel cimitero dei neri che traffica tra le tombe e lo ammazza in men che non si dica. Il povero becchino (è l'ultima battuta tragicomica) lamenta di aver perso, per colpa del matto, la vanga e il lavoro. *The Train Driver* ha bisogno di un buon attore protagonista, che sappia recitare senza piagnistei i toccanti squarci lirici, e ha altrettanto bisogno di un'energica spalla comica, quasi quasi un comico dell'arte, che tenti di riportare il poveruomo alla realtà. Per l'intreccio Fugard ha confessato⁴⁴ d'essersi in parte ispirato al soldato Mizushima del film *L'arpa birmana*, il quale, fattosi monaco dopo la disfatta, vaga per la giungla a seppellire morti anonimi: è il suo modo di espiare. Per l'incolpevole macchinista (o forse colpevole, in quanto parte di un ingranaggio sociale) la catarsi è invece impossibile. Fugard, che si è sempre dichiarato, nonostante tutto, un ottimista, confessa di non esser riuscito a dar forma drammaturgica alla disperazione della madre suicida: "Tiene la mano dei bambini, canticchia piano al piccolo che ha sulla schiena, sperando che resti addormentato sino alla fine? No. Rifiuto la scena" (Fugard, 2012: 208)⁴⁵. Non si tratta solo di inverosimiglianza teatrale ma di rifiuto ideologico. La follia, la disperazione non può essere in una donna, deve abitare l'immaginazione dell'uomo, del macchinista che cerca di razionalizzare l'assurdo, mettendoci dentro, da buon calvinista, un bel po' di citazioni bibliche, convinto alla fine che la Grazia non faccia per lui: "God must send me off to Hell when I die" (Fugard, 2012: 40)⁴⁶. Nel vitale Fugard c'è pur sempre la cupa coscienza di una disfatta: che prende carne nel peccato originale del colono ma che, fuori dalla geografia e dalla storia, è comune a tutti.

⁴⁴ Ivi: 169.

⁴⁵ Ivi: 208 (dal *Notebook*): "Holding the hands of her small children, crooning softly to the baby on her back, hoping the infant would stay asleep until the end? No. I reject that scenario".

⁴⁶ Ivi: 40: "Dio quando muoio mi deve spedire all'inferno".



Bibliografia

BERTINETTI, PAOLO

1985 *Il teatro del Sudafrica*, in *L'isola. Reperti dal Sudafrica*, a cura di S. De Matteis, Clued, Milano.

FUGARD, ATHOL

1974a *Three Port Elizabeth Plays. The Blood Knot, Hello and Goodbye, Boesman and Lena*, Oxford University Press, London-Cape Town.

1974b *Statements. Two Workshop Productions devised by A. Fugard, J. Kani and W. Ntshona. Sizwe Bansi is Dead and The Island. And a New Play: Statements after an Arrest under the Immorality Act*, Oxford University Press, London-Cape Town.

1983 *"Master Harold"... and the boys*, Oxford University Press, Oxford.

1993 *Verso la Mecca* (trad. it. Armando Pajalich), Supernova, Venezia.

1996 *Life and Valley Song. Two Plays*, Hodder & Stoughton, Johannesburg.

1999 *Trilogia della famiglia*, a cura di A. Oboe, Supernova, Venezia.

2000 *Township Plays*, Oxford University Press, Oxford.

2001² *Cousins. A Memoir*, Witwatersrand University Press, Johannesburg.

2002 *Sorrows and Rejoicings*, Witwatersrand University Press, Johannesburg.

2005 *Exits and Entrances*, Dramatists Play Service, New York.

2007² *Tsotsi*, prefazione di J. Kaplan, Minimumfax, Roma.

2010 *Coming home*, Dramatists Play Service, New York.

2012 *The Train Driver and Other Plays*, Theatre Communications Group, New York.

LA MANTIA, FABIO

2017 *La violenza 'giustificata'. Per un'Orestea sudafricana*, in «Antropologia e teatro. Rivista di studi», VIII, 2017, pp. 142-168 (<http://antropologiaeteatro.unibo.it>)

MANDELA, NELSON

2007³ *Lungo cammino verso la libertà. Autobiografia* [1994], Feltrinelli, Milano.

MEDA, ANNA

1987 *Dalla Mecca del teatro sud-africano*, in «Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di studi pirandelliani e sul teatro contemporaneo», II, 1987, pp. 12-24

MZOBE, SIFISO

2011 *Young Blood*, Kwela, Cape Twon.

PICIUCCO, PIER PAOLO

2002 *The Two Souls. A Theory on Black South African Theatre*, Università degli Studi, Torino.

SHELLEY, ALAN

2009 *Athol Fugard: his Plays, People and Politics. A Critical Overview*, Oberon, London.

VANDENBROUCKE, RUSSEL

1985 *Truths the Hand Can Touch: the Theatre of A.F.*, Theatre Communication Group, New York.

WERTHEIM, ALBERT

2003 *The Dramatic Art of Athol Fugard. From South Africa to World*, Indiana University Press, Bloomington.



Abstract – IT

In questo ritratto del drammaturgo sudafricano Athol Fugard (nato nel 1932) è rievocata un'esperienza teatrale durata mezzo secolo, fortemente innestata nelle vicende politiche di quel paese, tra apartheid e post-apartheid, repressione e liberazione. Dagli esordi, ancora legati al naturalismo, ai drammi degli anni Sessanta e Settanta, che parzialmente risentono dell'influenza di Beckett (capolavoro è probabilmente *Sizwe Bansi è morto*, 1972), sino alla produzione più recente, dove affiora una vena cupamente pessimista, è ripercorsa la carriera di un drammaturgo (che è anche romanziere e attore) tra i più dotati della sua generazione e che risulta ancora relativamente malnoto in Italia.

Abstract – EN

In this portrait the author sketches the half-century career of the South African playwright Athol Fugard (born in 1932), whose experience is deeply rooted in the political history of that country, between apartheid and post-apartheid era, between repression and liberation. From Fugard's beginnings, still under the influence of Naturalism, to the plays of the Sixties and Seventies (the masterpiece is probably *Sizwe Bansi is Dead*, 1972), partly inspired to Beckett, until the late production, where a gloomy inspiration seems to emerge, the paper evokes life and work of one of the most talented playwrights (he is novelist and actor too) of his generation, who in Italy is perhaps still underestimated.

FRANCO ARATO

È professore associato di letteratura italiana all'Università di Torino. Tra le sue pubblicazioni: *La storiografia letteraria nel Settecento italiano* (Pisa, 2002); *Lettere in musica. Gli scrittori e l'opera del Novecento* (Novi Ligure, 2007); *Parola di avvocato. L'eloquenza forense in Italia tra Cinque e Ottocento* (Torino 2015). Tra il 2009 e il 2012 ha vissuto in Sudafrica, dove ha insegnato all'Università di Wits (Johannesburg).

FRANCO ARATO

Franco Arato is associate professor of Italian literature at the University of Turin; previously he lectured at Wits University (Johannesburg, South Africa). He is the author of: *La storiografia letteraria nel Settecento italiano* (2002); *Lettere in musica. Gli scrittori e l'opera del Novecento* (Novi Ligure, 2007); *Parola di avvocato. L'eloquenza forense in Italia tra Cinque e Ottocento* (Torino, 2015).