

Nelly Diop, “Una società in scena: teatro e *fiction* televisive in Senegal dall’indipendenza a oggi”, in «Africa e Mediterraneo», vol. 26, n. 87, 2017, pp. 22-29

DOI: 10.53249/aem.2017.87.04

<http://www.africaemediterraneo.it/en/journal/>



Africa e Mediterraneo

C U L T U R A E S O C I E T À

Sauti ya Kisonge: Images and Imaginaries Debated on the Cyberbaraza

Money Can Buy Friends: Wealth and Relationships in Senegalese TV Series

Una società in scena: teatro e fiction televisive in Senegal dall'indipendenza a oggi

n. 87 | L'Africa si racconta. Dal griot all'influencer digitale



Direttrice responsabile
Sandra Federici

Segreteria di redazione
Elisabetta Degli Esposti Merli, Maria Scrivo

Comitato di redazione
Simona Cella, Fabrizio Corsi, Silvia Festi, Claudia Marà, Andrea Marchesini Reggiani, Iolanda Pensa, Pietro Pinto, Massimo Repetti, Mary Angela Schroth

Comitato scientifico
Stefano Allievi, Mohammed Arkoun †, Ivan Bargna, Giovanni Bersani †, Jean-Godefroy Bidima, Salvatore Bono, Carlo Carbone, Giuseppe Castorina †, Giancarla Codrignani, Vincenzo Fano, Khaled Fouad Allam †, Marie-José Hoyet, Justo Lacunza, Lorenzo Luatti, Dismas A. Masolo, Pierluigi Musarò, Francesca Romana Paci, Paola Parmiggiani, Giovanna Parodi da Passano, Irma Taddia, Jean-Léonard Touadi, Alessandro Triulzi, Itala Vivan, Franco Volpi

Collaboratori
Luciano Ardesi, Joseph Ballong, G. Marco Cavallarin, Aldo Cera, Antonio Dalla Libera, Tatiana Di Federico, Fabio Federici, Mario Giro, Rossana Mamberto, Umberto Marin, Marta Meloni, Gianluigi Negroni, Beatrice Orlandini, Giulia Paoletti, Blaise Patrix, Sara Saleri, Edgar Serrano, Daniel Sotiaux, Flore Thoreau La Salle, Elena Zaccherini, George A. Zogo †

Africa e Mediterraneo
Semestrale di Lai-momo cooperativa sociale
Registrazione al Tribunale di Bologna
n. 6448 del 6/6/1995

Direzione e redazione
Via Gamberi 4 - 40037
Sasso Marconi - Bologna
tel. +39 051 840166 fax +39 051 6790117
redazione@africaemediterraneo.it
www.africaemediterraneo.it

**Progetto grafico
e impaginazione**
Giovanni Zati

Editore
Edizioni Lai-momo
Via Gamberi 4, 40037
Sasso Marconi - Bologna
www.laimomo.it

Finito di stampare
il 15 febbraio 2018 presso
MIG - Modena Industrie Grafiche
Rastignano - Bologna

La direzione non si assume alcuna
responsabilità per quanto espresso dagli
autori nei loro interventi

Africa e Mediterraneo è una pubblicazione
che fa uso di *peer review*

In copertina
Dawit L. Petros, *Untitled (Prologue II)*, *The Stranger's Notebook*, 2016 © Courtesy of the artist and Tiwani Contemporary, London

Indice

n.87

Editoriale

- 1 Nuovi canali per nuove narrazioni**
di Sandra Federici

Dossier: L'Africa si racconta. Dal griot all'influencer digitale

- 7 Sauti ya Kisonge: Images and Imaginaries Debated on the Cyberbaraza**
by Irene Brunotti

- 16 Money Can Buy Friends: Wealth and Relationships in Senegalese TV Series**
by Dieynaba Gabrielle Ndiaye

- 22 Una società in scena: teatro e fiction televisive in Senegal dall'indipendenza a oggi**
by Nelly Diop

- 30 FOCUS/** a cura di Rossana Mamberto

- *Le Journal Rappé*: la notizia si fa rap
- Félix Fokoua, raccontare il Camerun con lo *smartphone*
- Il tuo matrimonio da sogno con *Kenya Weddings*
- *Africa on the rise - Changing the African conversation*. Un vento nuovo soffia sul web

- *Circumspecte.com*: informare, interagire e ispirarsi

Fumetto

- 38 Manufacturing Image: Nigerian Tribune and the Making of Political Heroes and Villains in Nigeria, 1960-1965**
by Shina Alimi

Immigrazione

- 46 Deconstructing Europe's Permanent Migrants Crisis: a Critical Look at the EU Governance of the Border in the Mediterranean and North Africa**
by Giacomo Orsini
- 54 Barriers or Bridges? Una studentessa al Palazzo di Vetro a New York**
by Marwa Hagi





© LeBasané



© Collection de la Fondation Louis Vuitton

68 *13.11*, la web serie di ElenFant Film
a cura della redazione

Eventi

70 *Afrotopia*. La biennale di Bamako
2 dicembre 2017-31 gennaio 2018
di Roberta Sireno

72 *Food, fashion, design: imprese creative tra Italia e Africa*
di Luca Colombo

74 *7 Tavole: un connubio tra alta cucina e sociale*
di Elisabetta Degli Esposti Merli

78 *Under the Sea and Far out to Space. Afro Tech and the Future of Re-Invention*
di Rossana Mamberto

Libri

82 *S. Rizzello, Favola agrodolce di Riso Fuorisede*
di Roberta Sireno

82 *F. Pistocchi, Sierra Leone. Scenari globali e percorsi locali: geografie del cambiamento*
di Ruggiero Montenegro

83 *L. Simonato, Con i loro occhi, con la loro voce*
di Maria Scrivo

Arte

58 *2017 à Paris : une année africaine ?*
par Marie-José Hoyet

Cinema

64 *Hotel Splendid*. Rappresentare le migrazioni tramite il cinema etnografico
di Mauro Bucci



© François-Xavier Gbré

Una società in scena: teatro e fiction televisive in Senegal dall'indipendenza a oggi

La narrazione di storie attraverso forme espressive e modalità di fruizione di derivazione occidentale è un elemento importante della vita del Senegal moderno, con una varietà di produzione in cui la dimensione letteraria si collega concretamente a una narrazione/fruizione popolare.

di Nelly Diop

Douta Seck, “L'attore dalla Voce Potente”, originario di Saint Louis e allievo della famosa “École Normale William Ponty” di quella città, Awa Sène Sarr “La Bella Nera”, Serigne Ndiaye Gonzales “Il Divergente”, Joséphine Zambo “Dalla Pronuncia Perfetta”, Pape Faye “L'uomo Tutto di un Pezzo”, Isseu Niang “La Grande Ballerina”, questi erano i nomi e gli epiteti popolari con i quali erano conosciuti gli attori del Théâtre National Daniel Sorano. Nato nel 1965, qualche anno dopo l'indipendenza del Senegal e un anno prima del primo Festival Mondial des Arts Nègres di Dakar, il Théâtre National Daniel Sorano è stato per i decenni successivi il fulcro della produzione culturale, non solo teatrale, della capitale senegalese,

con un'impronta di rivalse e di recupero della cultura autoctona rispetto a quella importata dai colonizzatori francesi.

Recitare una nazione che si sta costruendo

Gli attori del Sorano calcavano il palcoscenico dopo aver studiato il repertorio del teatro all'occidentale, dagli atteggiamenti del corpo e movimenti scenici alla dizione. Nel mettere in scena le storie degli eroi che avevano lottato contro i coloni, i registi e attori dovevano fronteggiare due non piccole contraddizioni di fondo: la lingua, il francese, in cui venivano redatti i manoscritti, e le tecniche di recitazione, che facevano riferimento al cosiddetto “*théâtre à l'europeenne*” - con l'enfasi sul tono e con una struttura delle frasi che le rendeva di comprensione non immediata per il pubblico africano.

In questa pagina e nella seguente: immagini dal set della serie *Tundu Wundu*. © LeBasané





Il Théâtre National Daniel Sorano, che dopo aver attraversato alterne vicende di successi e difficoltà è tuttora pienamente attivo, prende, appunto, il nome dall'attore franco-senegalese Daniel Sorano. La fondazione del teatro è stata voluta e resa possibile dal presidente Léopold Sédar Senghor. Diretto da Maurice Sonar Senghor, nipote del presidente, il teatro era composto da tre corpi: la Troupe Nationale Drammatique, il corpo di ballo tradizionale, le Ballet National "La Linguère" e un gruppo musicale chiamato l'Ensemble Lyrique Traditionnel; tutti e tre i gruppi avevano seguito una formazione professionale presso l'École des Arts. Il teatro fu inaugurato nel 1965, con una *pièce* intitolata *La fille des Dieux* di Abdou Anta Ka, *pièce* che era già stata presentata al Théâtre du Palais, a Dakar, tra il 1954 e il 1955. Sia nella compagnia sia nel pubblico, non entrava al Daniel Sorano chi voleva. L'accesso al teatro era elitario, per ragioni economiche (il costo dei biglietti, che pure era mantenuto a un livello accettabile grazie ai finanziamenti dello Stato), ma anche per la modalità di comunicazione recitativa. Nel teatro tradizionale senegalese (e in quello dei Paesi limitrofi), di solito, non c'è un testo scritto, una sceneggiatura, una messa in scena o un luogo dedicato soltanto a questo scopo. I testi tramandati oralmente sollecitavano le capacità di improvvisazione dell'attore, con il risultato che una rappresentazione poteva essere leggermente diversa dalla precedente senza che questo suscitasse stupore. Nei suoi primi anni di attività il Théâtre Daniel Sorano, con i suoi *dramaturge* che scrivevano appositamente delle *pièces* teatrali mirate alle finalità culturali e politiche del suo creatore e dei collaboratori (attori, scenografi, musicisti e tecnici) era diretto a un ceto medio alto e di intellettuali, una *élite* che programmava l'uscita del sabato sera in centro città, preparata, ben vestita, per assistere alla *pièce de théâtre* del momento - e, qualche volta, commentarla favorevolmente o meno

in modo autorevole. Possiamo citare, nella categoria di teatro epico, *L'Exil d'Albouri* di Cheik Aliou Ndao, *pièce* che, presentata nel 1968 al Théâtre National Daniel Sorano, nel 1969 vinse il primo premio al Festival Culturel Panafricain d'Alger; *Nder an flammes*, di Alioune Badara Bèye, opera che mette in scena il sacrificio delle donne di Nder, che all'inizio del XIX secolo preferirono immolarsi con il fuoco piuttosto che sottomettersi agli oppressori e schiavisti mori; e ancora, *La tragédie du roi Christophe* di Aimé Césaire, scritta e pubblicata nel 1963, messa in scena nel 1964 in Francia; infine, ma già negli anni Novanta, *Chaka ou le roi visionnaire* di Marouba Fall, uno degli scrittori di teatro più prolifici e amati in Sénégal. Ma il Sorano proponeva anche rivisitazioni di Molière, per esempio *Le malade imaginaire*, messo in scena da Raymond Hermantier, intellettuale francese e nel 1967 consigliere del Ministero della Cultura senegalese. Il romanzo *Les bouts de bois de Dieu* di Sembène Ousmane fu adattato per il teatro nella stagione 1982-1983. Adattata per il teatro è anche *Los de Mor Lam*, una fiaba comica e tragica, filosoficamente crudele, di Birago Diop, nella quale è descritta l'ingordigia e l'egoismo di Mor Lam, che dalle sue passioni negative sarà condotto alla tomba. La *pièce* fu messa in scena da Maurice Sonar Senghor all'Odeon Théâtre de l'Europe a Parigi, nel 1969, con gli attori del Théâtre National Daniel Sorano. Il teatro Sorano proponeva anche spettacoli satirici con una funzione sociale più diretta di educazione della società, come, per esempio, *La grève des Mbattu* di Aminata Sow Fall, dove si pone il problema controverso e moralmente difficile della mendicizia nelle strade della capitale senegalese.

Nelle rivisitazioni storiche del Sorano, eroi ed eroine sono in lotta contro il colonizzatore però, paradossalmente, i testi sono scritti e recitati, come già accennato, nella lingua del colonizzatore, e inoltre usando delle modalità di comunicazione che non avevano nulla a che fare con la tradizione e le

radici orali africane, che pure autori, registi e attori in tutta buona fede dicevano di difendere.

Il carattere eccessivamente elitista, la difficoltà dei temi proposti e l'avvento della televisione nelle case praticamente di tutti i senegalesi hanno pian piano eroso le capacità di rinnovamento e di proposta del Théâtre National Daniel Sorano (che però, lo ripetiamo, è tuttora in attività), così come hanno anche sancito la chiusura di tutte le sale cinematografiche di Dakar - erano trentacinque nel 1974 - le famose Le Paris, Allah Akbar, Liberté, e molte altre. Si chiudeva così l'epoca del divertimento a pagamento. Va segnalato, però, per inciso, che nel maggio dello scorso 2017, Canal Plus, il canale televisivo francese, ha aperto una sala cinematografica con trecento posti a Dakar, sala che in questo momento è l'unica della città.

Il teatro per tutti

L'arrivo della televisione nelle case dei Senegalesi ha permesso di amplificare un fenomeno culturale teatrale vivace, che aveva luogo nei quartieri di Dakar negli anni Settanta, specialmente in quello della Medina, un fenomeno nell'ambito del quale si formerà una *troupe* teatrale non professionista (che poi lo diventerà) di grande successo, che aprirà così la via agli spettacoli *made in Senegal*, fatti su misura per il consumo locale. Durante le vacanze estive (che corrispondevano alla stagione delle piogge) i giovani per divertirsi si organizzavano in modo spontaneo e autogestito, tra *navetanes* (*match* di calcio tra diverse squadre di quartieri differenti), serate da ballo e teatro. Tra questi giovani si trovava Cheikh Tidiane Diop (deceduto nel 2003) che ha lasciato un'impronta indelebile nel mondo del teatro e della cultura senegalese, ma non solo. La *troupe* Daaray Kocc nasce nel 1972 in modo spontaneo dalla passione di Cheikh Tidiane Diop e di un gruppo di suoi amici. Durante la settimana del Festival, *la Semaine de la Jeunesse*, orga-

nizzata nel 1973, il gruppo di Diop si prepara ad affrontare le *troupe* arrivate da altre regioni. C'è entusiasmo, ma la *troupe* non vince lo sperato primo posto nelle gare regionali. Delusi, i membri del gruppo si disperdono, ma Cheikh Tidiane Diop non desiste, raduna altri amici e porta avanti il lavoro. Il destino della *troupe*, tutta composta di giovani, si incrocia con quello di un gruppo preesistente, denominato Diamoney tey, di attori più anziani, che facevano teatro radiofonico all'inizio e faranno teatro televisivo dopo, lavorando anche in trasmissioni di utilità sociale. A quelle trasmissioni, infatti, prestavano la loro voce famosi attori della *troupe* Diamoney tey, interpretando diversi personaggi emblematici. Erano attori come Makhouredia Gueye (che ha avuto anche diversi ruoli nel cinema, per esempio nei film di Sembène Ousmane, come *Le mandat-Mandabi*, del 1968, e *Xala* del 1975), Baye Peul, Abou Camara e altri, praticamente tutti specializzati nell'interpretazione della vita del senegalese medio. Le due *troupe* rimarranno unite per un brevissimo periodo, ma finiranno poi per dividersi.

Nel 1981, per la celebrazione dell'anno internazionale del di-

sabile, Daraay Kocc propone alla televisione nazionale la *pièce* *Xalima Mame Yalla*, che parla della vita tribolata dei disabili e delle difficoltà che incontrano nei rapporti con la società. Il successo è immediato: i giovani di Daraay Kocc mettono in ombra così i più anziani di Diamoney tey che li avevano preceduti. Ma nel corso di pochi anni alcuni attori di Diamoney tey si uniscono a Daaray Kocc. Cheikh Tidiane Diop sa arrivare al cuore dei Senegalesi proprio perché parla di temi di vita quotidiana, come la prostituzione, i disabili, la corruzione dei potenti, la vita coniugale e le sue difficoltà. Indubbiamente porta la *troupe* a un livello mai raggiunto prima.

Nel 1995, Cheikh Tidiane Diop con la sua penna irreverente disturba l'ordine stabilito dagli anziani con una *pièce* satirica molto realista, *Quatre vieillards dans le vent*. La diffusione provoca l'ira di una parte del pubblico anziano, per il tema che sviluppava: l'uso della religione da parte di alcuni anziani per raggiungere i propri fini. Piace ai giovani, ma non a un certo numero di imam anziani nelle moschee, che vedono i loro comportamenti scorretti esposti in pubblico senza mezze misure. L'attore che interpretava Baye Ily (che tutti ormai chiamano così, anche se il suo vero nome è Habib Diop), un imam corrotto che, insieme ai suoi amici di una certa età approfittava della sua posizione di guida religiosa per imbrogliare e fare la corte a donne giovani e avvenenti, lasciando mogli e figli a casa, ricevette addirittura minacce, tanto che la televisione nazionale fu costretta dalle proteste a non mandare più in onda la *pièce* televisiva. Baye Ily, però, con il suo

accento e la sua parlantina tipica dell'etnia lébou, divenne, malgrado la protesta degli anziani, un'icona dello *humour* e della commedia alla senegalese. A questo punto è importante notare ancora una volta che il teatro non rinnega certo la storia, ma si occupa soprattutto di rappresentare la contemporaneità.

Nei primi anni Ottanta, adattando in tre episodi e in wo-

lof *Une si longue lettre* di Mariama Ba (in wolof *Bataxal*), la *troupe* Daaray Kocc riuscì a far leggere il libro a chi non solo non lo aveva mai letto, ma anche a chi non ne conosceva neppure l'esistenza. La trama, già molto lineare nel testo di Mariama Ba, venne resa ulteriormente lineare nei tre episodi opportunamente divisi. Si decise, inoltre, di usare la lingua locale più diffusa, il wolof, per portare più facilmente al pubblico il messaggio della scrittrice (anche se una voce fuori campo leggeva il testo in francese, gli attori recitavano in wolof). Da consumato regista creativo, Cheikh Tidiane Diop manipolava, senza però alterarli, i temi di fondo, come il bene e il male nei rapporti umani, l'amore, la famiglia, e il giusto e lo sbagliato nel valutare agi, denaro, prestigio, per renderli più immediatamente comprensibili agli spettatori. Il pubblico si immedesimò subito nella storia del personaggio principale, Ramatoulaye: moglie, madre e donna capace di pensiero, essere umano che alla fine riscatta la sua vita e la sua dignità, facendo così trionfare il bene.

Con una narrativa diretta, e un linguaggio facilmente compren-

—————

Rispetto allo stile lento e solenne della compagnia del Sorano, in questi anni il ritmo della recitazione cambia man mano che i nuovi gruppi di artisti propongono *fiction* seriali che parlano di personaggi ispirati alla vita quotidiana di persone comuni, con le loro speranze, desideri e disavventure.

—————

sibile e molto spesso improvvisato, la *pièce* tratta dal romanzo di Mariama Ba esercitava un forte potere identificativo sul pubblico, anche perché i temi sviluppati, come la poligamia, l'invecchiare, le crisi di mezza età degli uomini, la povertà, l'uguaglianza di diritti tra uomo e donna, la ricerca quasi disperata di un marito ricco da parte di ragazze e genitori riguardavano la maggioranza delle famiglie senegalesi di quegli anni - e non sono certo fuori moda oggi! Il successo fu enorme, malgrado la mancanza palese di mezzi finanziari e tecnici della compagnia. Gli episodi erano girati in ambientazioni essenziali e semplici: arredamenti molto rudimentali, fatti di compensati di legno, fissi sia per un episodio sia per un altro, senza che ci fossero connessioni di alcun genere tra l'uno e l'altro episodio; e tutto era registrato quasi solo all'interno di queste ambientazioni. Abbigliamento, costumi e trucco degli attori erano parimenti semplici e popolari, talvolta enfatici in dettagli che favorivano il gusto popolare. I produttori avevano capito che per incollare il pubblico allo schermo televisivo, quello stesso pubblico si doveva ritrovare nei temi trattati e che quelle *fiction* seriali dovevano parlare il linguaggio popolare senza filtri. Non parlavano di Storia ma di storie - storie di vita e di valori - usando ben studiate forme di *humour* come mezzo per poter affrontare temi che, in circostanze diverse, sarebbero stati impossibili o troppo dolorosi da trattare. Proprio perché non avevano ricevuto nessuna formazione che avesse impostato la loro recitazione, il linguaggio degli attori risultava più diretto e spontaneo e attecchiva di più nella percezione della realtà locale. Nel corso degli anni, molti attori dilettanti sono poi diventati attori affermati e personaggi pubblici conosciuti e rispettati. Sembra opportuno aggiungere, inoltre, che realtà apparentemente marginali rispetto al teatro e alle *fiction* di quel periodo, come il centro culturale Blaise Senghor, che proponeva attività ludiche ai bambini durante le vacanze estive, e la trasmissione domenicale della RTS (Radio Télévision Sénégalaise) *Jotayou Khaley* (L'Assemblea dei Bambini) hanno aiutato non poco a diffondere e a preparare una giovane generazione alle tecniche teatrali.

In quegli anni Ottanta, con il suo unico canale, la RTS, (Radio Télévision Sénégalaise), televisione di Stato, mandava in onda, alle 20.30 di ogni martedì sera, dopo il telegiornale, la commedia o il dramma del momento, registrato nei suoi studi. Le strade si svuotavano, e si creava così una consuetudine che andrà man mano rafforzandosi, portando a una democratizzazione dello spettacolo, soprattutto tramite un uso generoso della tradizione orale, che esigeva spontaneità, velocità e spirito di improvvisazione.

La divisione del lavoro era molto netta: gli uomini si occupavano della parte tecnica e la presenza delle donne si concentrava dall'altra parte della telecamera. Il mondo ritratto era, infatti, in maggioranza femminile, anche se il messaggio inviato alle famiglie rimaneva molto conservatore: l'uomo tutto di un pezzo è l'indiscusso capo della famiglia, accanto a un modello di donna remissiva, dolce, che non alza quasi mai la voce. Comparivano, tuttavia, accenni molto leggeri e controllati alla condizione della donna. Stranamente, le donne che facevano il mestiere di attrice non erano malviste, anzi costituivano degli esempi da imitare o da evitare a seconda del ruolo che ricoprivano nella commedia o dramma.

A differenza della situazione odierna degli attori televisivi

nel mondo, fin dai tempi del Théâtre National Daniel Sorano, gli attori di teatro in Senegal hanno sempre avuto problemi economici. Celebrità non rimava (qualche volta è così anche oggi) con ricchezza: i compensi ridicoli che gli attori ricevevano per ogni apparizione li hanno spinti a cercarsi un secondo mestiere letteralmente per vivere, il che ha costituito un ostacolo considerevole alla professionalizzazione del mestiere del teatro. Vivendo e lavorando in un mondo fatto di improvvisazioni e di imprevisti, gli attori, e con loro autori, registi e tecnici, si affidavano a sponsor di ogni genere per ottenere un finanziamento di uno *script* che permettesse di dare un minimo compenso a tutti quelli che vi lavoravano.

Le serie arrivate dall'estero

L'arrivo di *Dallas* in alcuni Paesi africani, negli anni Novanta, ha segnato una svolta anche nell'ambito audiovisivo senegalese. Per anni, Bobby il Buono e JR il Cattivo hanno accompagnato l'immaginario collettivo senegalese. Per un effetto di training del successo di *Dallas*, a suon di milioni, la RTS comprava una vasta gamma di *soap opera*, doppiate in francese, dall'America del Nord, dal Brasile, dall'Argentina, dal Messico. Man mano che si allungavano le ore di programmazione della televisione di Stato, la gamma di *soap opera* o *telenovela* si allargava sempre di più. Gli orari di diffusione dei programmi passarono da orari esclusivamente serali a fasce sia serali sia trasmesse intorno al mezzogiorno fino a raggiungere ventiquattro ore su ventiquattro di diffusione. A mezzogiorno di ogni giorno si mandava in onda una replica dell'episodio della *soap* della sera precedente per quelli che non avevano potuto vederla. Rispetto a *Dallas*, le culture e modi di vivere senegalesi (e non solo senegalesi) non potevano essere più lontani, ma le aspirazioni e i sogni di riscatto e di successo nella propria vita erano riassunte benissimo nelle storie e nella fenomenologia delle *soap*. Il potere identificativo e quindi transculturale delle *soap* non era né nella lingua né nei modi di recitare vicini o meno alla cultura locale, ma nella promessa di potere e di libertà che potevano dare la ricchezza e il successo - e quindi erano accattivanti, molto più degli intrighi all'interno della famiglia Ewing.

La capitale Dakar, che aveva il monopolio della produzione di prodotti teatrali di successo, cedette lo scettro a regioni come Saint Louis (Ndar Guedj), con la *troupe* Baara Yego, dal nome della produzione che li ha portati al successo (con attori come Marie Madeleine, Golbert Diagne e Mame Sèye); e come Thiès, con il popolare personaggio di Sanekh e la *Troupe du Soleil Levant*. L'attore Cheikhou Gueye viene alla ribalta proprio con il personaggio di Sanekh, e prosegue poi con un'altra *fiction*, *Mor Todjangué*. L'attore è molto alto e magro, quasi sgraziato; il personaggio, Sanekh, si esprime con una lingua sferzante e dialoghi che sfiorano la volgarità (qui il linguaggio contenuto ed educato delle compagnie precedenti letteralmente scompare), ma Sanekh riesce a distinguersi. Le doti di attore e la versatilità di Cheikhou Gueye emergono maggiormente con il ruolo molto austero di *Buur Gewel* (2013). Il personaggio di Buur rappresenta un uomo con le difficoltà quotidiane dovute alla gestione delle sue due mogli. La *Troupe du Soleil Levant* ha ora circa diciassette anni di vita e dodici anni di successi a livello nazionale. Rispetto allo stile lento e solenne della compagnia del Sorano, in questi anni il ritmo della recitazione cambia man mano che i

nuovi gruppi di artisti propongono *fiction* seriali che parlano di personaggi ispirati alla vita quotidiana di persone comuni, con le loro speranze, desideri e disavventure. La collaborazione tra gli intellettuali e il mondo della recitazione, che era, come già accennato, una caratteristica del teatro elitario di Sorano, riappare con *Une si longue lettre* e la compagnia Daaray Kocc, ma anche con *Goorgoorlou* di T.T. Fons (*nom de plume* dello scrittore, disegnatore e caricaturista Alphonse Mendy). Le avventure quotidiane di Goor, protagonista di *Goorgoorlou*, nascono come fumetto, una *bande dessinée* pubblicata inizialmente a puntate, alla fine degli anni '80, sul settimanale *Le Cafard Libéré*, prima di passare ad album veri e propri usciti nel corso degli anni '90 e alla trasposizione nella forma di una serie di *sketch* alla televisione. Non si tratta più di *pièce de théâtre* vere e proprie ma, appunto, di brevi *sketch* di dieci minuti, che sono trasmessi ogni giorno prima del telegiornale. Con l'avvento e il successo dei piccoli *sketch*, la narrativa ovviamente cambia: il personaggio principale, il protagonista è sempre lo stesso, ma, da una storia unica della quale lo *scénariste* creava un inizio, uno sviluppo di episodi concatenati e alla fine una conclusione coerente, si passa a episodi brevi, ognuno con una sua propria trama, opportunamente pensata per essere contenuta in una quindicina di minuti. Ogni giorno un episodio con sviluppi diversi che possono non essere collegati con l'episodio precedente e con quello successivo. Goor è un padre di famiglia disoccupato, di una certa età, che ogni giorno quando si alza deve trovare un sistema per sfamare la sua famiglia con la *débrouille*, l'arte di sbrigarsela in qualche modo per sopravvivere. È un personaggio costruito con ironia abbastanza graffiante, con coscienza sociale amarognola da parte del suo creatore, ma anche con una certa intelligente leggerezza che lo rende amato e ne fa alla fine uno strumento sottilmente didattico attraverso il divertimento. Baye Ily, l'attore centrale di *Quatre vieillards dans le vent*, ritorna qui nei panni di Goor con la moglie Diek, l'attrice Seune Sène, quasi comicamente paziente e comprensiva nei confronti del marito. Dopo un'interruzione di sei anni, la serie è tornata nel 2011, con una evoluzione nei ruoli: Goor è autista di *clando*, i taxi clandestini che pullulano a Dakar e nella *banlieue*, e Diek vende pesce al mercato.

Dello stesso genere e tenore è la *fiction* *Mayacine ak Dial*, che racconta di una coppia modesta, con quattro figli e un nipote soprannominato *Niokhit* (Mollica di Pane, per via del suo fisico morbido) a carico. Mayacine è il nome del personaggio protagonista, recitato dall'attore El Hadj Moda Tounkara. Ogni puntata narra un episodio della loro vita quotidiana, fatta di difficoltà, di momentanee vittorie e di speranza. La maggior parte degli *script* sono di Pape Diene Ndiaye, mentre la regia è Ibrahima Mbaye Sopè, che nella *fiction* è uno dei figli della coppia - il gioco del personaggio che è anche regista e del regista che è anche personaggio è particolarmente interessante e, forse, ricorda, o strizza l'occhio alle celebri pagine di Michel Foucault sulle *Meninas* di Velázquez in *Les mots et les choses* (l'artista - pittore, scrittore - inserisce se stesso come personaggio nella propria opera); oppure c'è un ricordo di Alfred Hitchcock e delle sue personali *cameo appearances* nei suoi film. Il tema del quotidiano, anche se non fa certo ridere in sé, diventa proprio quello che attrae il pubblico, perché per la maggior parte degli spettatori si tratta in qualche modo di vita vissuta, di vicissitudini se non dello stesso genere, comunque simili. Il tono derisorio, ma

non troppo, è usato come strumento per lanciare messaggi alla politica, come per dire a chi prende decisioni che influiscono sulla vita della società, soprattutto sulla vita delle classi medie e medio-basse e decisamente povere: "Svegliatevi, questa è la realtà quotidiana della maggior parte dei Senegalesi!"

Un'industria locale delle soap opera

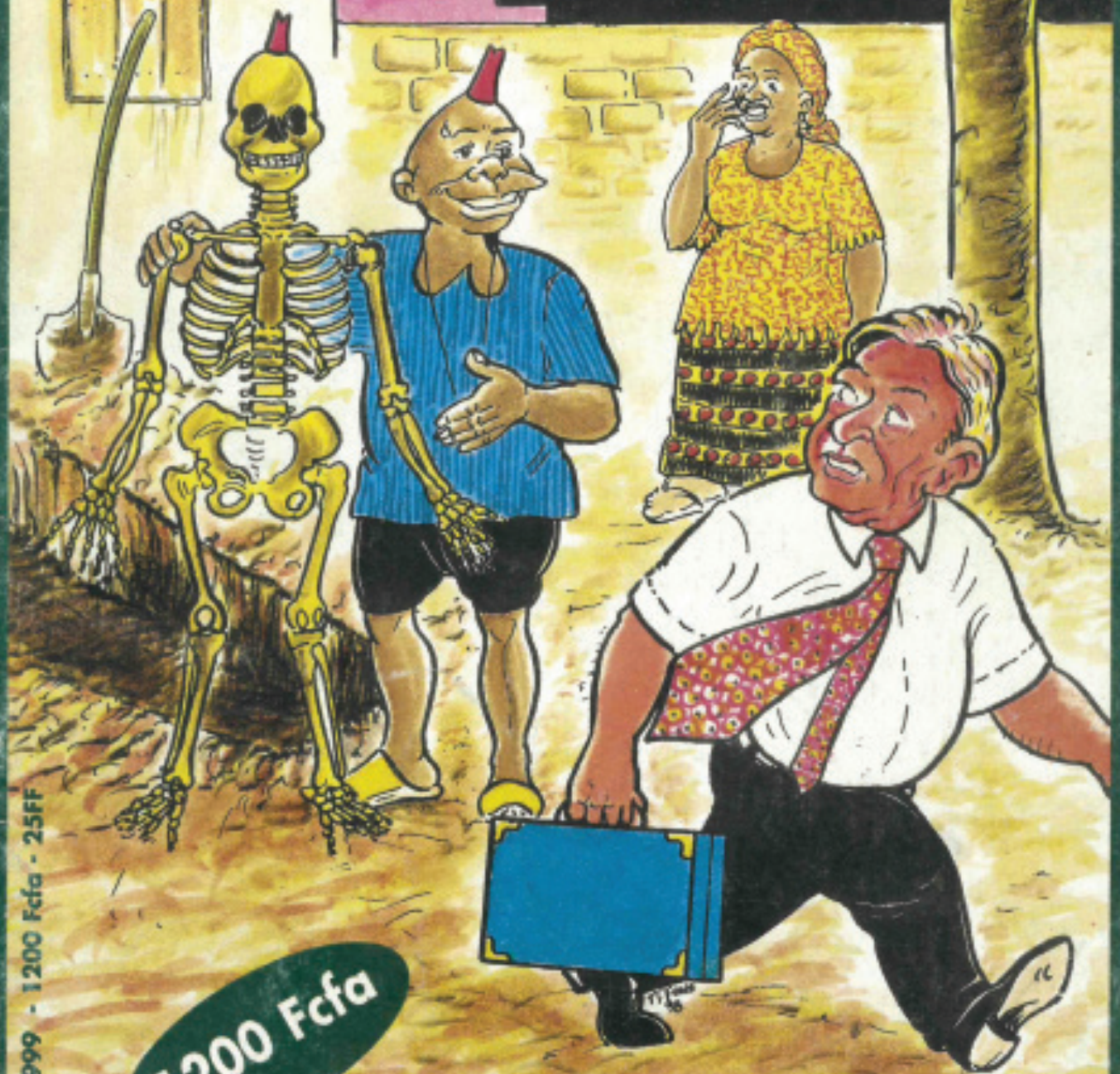
La moltiplicazione dei canali televisivi, la digitalizzazione e l'accesso agli *smartphone* hanno portato alla conoscenza del pubblico senegalese l'esistenza delle *soap* della Nollywood nigeriana, il cui nome è un conio tra Nigeria e Hollywood (conio che chiaramente imita il più famoso e precedente nome indiano di Bollywood, fusione di Bombay e Hollywood). Il successo enorme delle produzioni di Bollywood, i cui inizi risalgono addirittura ai primi del Novecento per esplodere nella fioritura degli anni Sessanta, è ormai noto in tutto il mondo; meno, invece, si sa di Nollywood, che, iniziata negli anni Sessanta, grazie alla diffusione della televisione e all'aumento dei canali televisivi, è diventata una vera e propria vasta industria cinematografica che muove considerevoli capitali e continua a espandersi. Da non molti anni, meno di una decina, le *soap* seriali nigeriane arrivano con grande successo in diversi Paesi africani (doppiate o con sottotitoli), aiutate dal fatto che ora le televisioni trasmettono ventiquattro ore su ventiquattro. È stato allora che si è innescata l'esplosione delle *fiction* seriali senegalesi, con la nascita di Jollywood (o Dakarwood - la forma del conio si ripete), che imitavano comunque le serie nigeriane, anche se i *film maker* si sono subito preoccupati di fare in modo che l'impronta culturale fosse senegalese.

Tra le serie che hanno riscosso più successo si deve ricordare *Dinama Nekh*, diffusa per la prima volta nel 2013, una satira sociale *osée* e insieme moderata, che indaga il tema delle relazioni uomo-donna, trattandolo in modo disinibito. La storia racconta di Mounass - diminutivo di Maimouna Hanne Diatta, nella vita sposata con uno dei produttori della serie, Metzou Diatta, e consacrata migliore attrice di serie africane dal *Los Angeles Nollywood Film Award*, - e Daro - nella vita Daro Thiam - ovvero i nomi delle attrici sono anche i nomi dei personaggi. Amiche con personalità opposte. Daro è molto aggressiva nella sua ricerca di denaro; ne è quasi ossessionata; si trucca pesantemente e veste anche in modo aggressivo. Mounass è elegante e sobria, quieta ma efficientissima. Le due giovani donne hanno creato una società fittizia di *mbarane*, parola wolof che significa "avere più fidanzati allo stesso momento". È interessante notare che la maggior parte degli attori che recitano nella *fiction*, inclusi, come si è già accennato, i due personaggi principali, hanno mantenuto il loro nome nella vita reale. La serie è a suo modo rivoluzionaria, perché presenta un'immagine di ragazze non sposate, emancipate, che non vivono sotto il tetto paterno e prendono le proprie decisioni senza l'avallo di un uomo. Le ragazze hanno affittato un appartamento, nel quale ricevono uomini che, siano essi più o meno facoltosi, devono aver perso la testa per loro due abbastanza da spendere totalmente i loro risparmi pur di accaparrar-

Copertina di T.T. Fons, *Goorgoorlou survivant de la Dévaluation*, Atelier Fons 1999. Goorgoorlou è stato protagonista di una serie televisiva andata in onda in Senegal negli anni Duemila.

T.T. FONS

GOORGOORLOU SURVIVANT de la Dévaluation



Mars 1999 - 1200 Fcfa - 25FF

1200 Fcfa

Atelier. FONS

si il loro cuore. Le giovani donne li spennano senza pietà, anche se a volte falliscono miseramente, per le bugie inimmaginabili che raccontano o gli imbrogli che mettono in scena (dalla zia o la madre che sta morendo per una grave malattia, a Mounass che è posseduta da spiriti maligni e che ha bisogno di una somma consistente per curarsi, e così via...). Si potrebbe pensare che alla fine si prostituiscono, e in effetti, nella parola *mbarane* non si capisce bene dove inizi la prostituzione e dove finisca il gioco di furberia. Resta la loro intelligenza, provata dal fatto che la maggior parte delle volte riescono a ottenere quello che vogliono. La serie non fa mai capire al telespettatore fin dove si spingono le due eroine. Le due, senza ipocrisia, e senza pregiudizi e giudizi morali, usano il maschilismo degli uomini contro loro stessi: i fidanzati sono uomini senza scrupoli, che lasciano la moglie, a volte più mogli, a casa per correre dietro a ragazze giovani e *sexy*, che hanno per lo più l'età delle loro figlie. Nella serie, in modo ammiccante e scanzonato, la morale, che sembra essere contro le due ragazze, è in realtà una rappresentazione ironica della società senegalese tale quale è nei rapporti tra i generi. I due personaggi femminili suscitano molta simpatia, mentre il pubblico maschile le giudica negativamente, anche se guardano *Dinama Nekh* per, dicono, "essere al corrente delle tecniche che le donne mettono in atto per spennarli". Nella serie gli uomini sono "infantilizzati", le ragazze li chiamano *bébé*, e gli sono affibbiati vari nomignoli ironici, quasi ridicoli, come, per esempio, "Aladji Rafete: El Hadj Il Bello".

In quello che sembra soltanto un gioco, però, Mounass si innamorerà realmente di un ragazzo, e, purtroppo per lei, la sua vita precedente, piena di fidanzati raggirati, la punirà, anche se non sappiamo se in maniera irrimediabile - si saprà forse nella prossima stagione. La lingua parlata nella serie, un wolof comprensibile praticamente a tutti i livelli sociali, e insieme originale e di una certa creatività, ha contribuito a rendere la *soap* così popolare che alcune delle espressioni usate dai personaggi nello svolgimento degli episodi sono diventate di uso comune nel linguaggio di tutti i giorni. Per esempio il titolo, *Dinama Nekh*, che significa "mi farebbe piacere", è usato molto dalle ragazze senegalesi, spesso a sproposito, di qualsiasi cosa parlino. E ancora: per dire ho fatto le cose per bene, è usata spesso l'espressione "tabakh ba mou kawé" o "defar ba mou bakh", che significa letteralmente "ho costruito fino in alto", un'espressione che nel wolof normale (cioè in quello che segue le norme) non significa molto, ma che nell'accezione usata nella *fiction* significa "fare le cose con cura".

Nella serie *Wiri Wiri* (dal titolo della canzone di Youssou Ndour *Wiri Wiri*, che in wolof è un detto, traducibile come "Gira, gira, ma i nodi vengono al pettine"), durata per due anni dal 2015 a oggi e appena conclusa, gli autori hanno avuto più coraggio nella scelta del tema. In un contesto che molte famiglie senegalesi conoscono - marito immigrato all'estero e moglie che vive le pene dell'inferno con la suocera che la maltratta - ritroviamo l'eroina che è bigama a sua insaputa. Gli attori recitano in un misto di lingua francese e wolof e lo spettacolo che prende vita sullo schermo diventa un luogo neutro nel quale si può affrontare una trasgressione, in questo caso inconsapevole, cogliendone gli aspetti sociali e la funzione alla fine didattica. Ma il coraggio degli autori non è arrivato fino alla conclusione; al centocinquantesimo episodio, il loro coraggio si è arreso alla morale della società: l'eroina, che nell'intreccio ha appena

partorito, colpevole o no, muore alla fine della storia, quando scopre che i suoi due mariti sono per giunta fratelli. Tutto, allora, rientra nell'ordine sociale stabilito, accettabile e condiviso - rimane un residuo amaro, certamente non nuovo al secolare trattamento letterario di molte figure femminili, in Africa tanto quanto nel resto del mondo. Diffusa ogni lunedì e venerdì sera alle 20.45, per circa trenta minuti per ogni episodio, la serie *Wiri wiri* parla al senegalese medio, non c'è, in effetti, il lusso sfacciato di *Un café avec...*, ma rimane il *kitsch*. Ritroviamo Cheikhou Gueye, l'attore che interpretava Sanekh, nel ruolo del patrigno dell'eroina, Soumboulou. Qui Cheikhou Gueye è molto lontano dagli *sketch* del suo debutto, fatti di *gag* e di travestimenti. Cheikh Ndiaye interpreta il personaggio di Jojo, il secondo marito dell'eroina. Soumboulou Bathily, l'attrice che interpreta la protagonista, presta al personaggio il suo nome vero nella vita - una procedura strana, ma indubbiamente molto efficace per il successo della *fiction* e degli attori.

Materialismo all'africana

Con le nuove serie, *Un café avec...* (la quarta stagione inizierà nel febbraio 2018) e con *Tundu Wundu* (alla sua seconda stagione), il salto che gli autori e i registi tentano, con più o meno successo, è quello di costruire storie unitarie o tese a un risultato unitario, come se girassero, in sostanza, dei veri film. Non si tratta più di episodi più o meno collegati (più meno che più) o addirittura di *sketch*, ma c'è un vero *script* e le riprese sono professionali, sia esterne sia interne. Un interessante ibrido è la serie *Tundu Wundu*, diffusa sul canale A+, che non è propriamente una *soap opera*, ma un'inchiesta di polizia narrativizzata. Nella seconda stagione, il personaggio principale, Badara, esce di prigione dopo aver scontato una pena per l'omicidio del fidanzato della sua ex-fidanzata, un omicidio che non ha commesso. La serie è stata accolta molto bene sia dal pubblico sia dalla critica, tanto che nel 2017 ha vinto il Premio al FESPACO (il Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou) nella categoria "miglior serie televisiva africana".

Tanto nella serie *Tundu Wundu* quanto nell'altra serie, *Un café avec...*, gli uomini sono rappresentati come esseri irresponsabili e infedeli, bambini immaturi da coccolare e perdonare o, all'opposto, come tiranni tutti d'un pezzo da temere e, se possibile, fuggire. Con una non piccola differenza rispetto al passato (non del tutto passato, in realtà!), negli intrecci di queste storie le donne non stanno più solo a guardare e subire - è quasi come se l'uguaglianza di diritti tra uomo e donna fosse passata (anche) dalla presa di coscienza dei tradimenti. Le donne non sono più rappresentate solo come donne di casa, ma sono, invece, donne in carriera, donne che comunque lavorano e guadagnano. Devono, però, affrontare altre difficoltà, perché anche nel lavoro possono essere usate da uomini senza scrupoli, che vogliono raggiungere i propri fini a loro danno.

L'arredamento scenico, quello che prima era fatto di compensati di legno o case modeste, cambia enormemente e in modo significativo: si gira in set che rappresentano case sempre più lussuose e che spesso possiamo definire decisamente *kitsch* - un elemento sociale e culturale che porta a riflettere su molti problemi, incluso quello dell'identità storica del Paese, tenendo anche conto a margine del discorso che il *kitsch* non è trattato con ironia. Anche l'abbigliamento degli attori è cambiato, da una parte perché le sceneggiature raccontano storie contem-

poranee, da un'altra perché anche il gusto è stato magnetizzato dalle *fiction* importate dalle Americhe del Nord e del Sud (grande successo ebbe in Senegal la telenovela brasiliana *Escrava Isaura*, doppiata in francese) ma anche da Paesi africani come la Nigeria, a sua volta influenzata dalle *fiction* statunitensi. La magnetizzazione avviene, in effetti, anche per quanto riguarda l'abbigliamento dei personaggi, abbigliamento che non manca di influenzare parte dell'*audience*, soprattutto quella femminile. Stranamente, con la serie *Un café avec...*, ma anche con *Tundu Wundu*, succede quello che possiamo chiamare un viaggio a ritroso nell'epoca di *Dallas* e *Dinasty*: la ricchezza e la potenza all'americana, cioè il denaro abbinato all'arroganza e agli intrighi per dominare e arricchirsi sono dipinti come normali. Il povero Goor di *Goorgoorlou* è un ricordo ormai del passato. Queste nuove compagnie sono un misto di attori anziani, che hanno lavorato al Théâtre National Daniel Sorano, e di attori più giovani che sono diventati famosi come personaggi della televisione, come DJ e, spesso, come fotomodelle. Per le donne la bellezza diventa fondamentale per lavorare in questo ambito - saper recitare rimane in secondo piano.

Le trame si ispirano, o spesso copiano le serie e/o i film europei, operazioni che tolgono realismo alle produzioni africane in quanto africane, ma mandano anche messaggi che hanno un impatto non sempre positivo sul pubblico. Queste serie sono seguite da una *audience* allargata praticamente in ogni momento della giornata, in televisione e sui cellulari. Un aspetto da notare è l'effetto definibile come "sociale" che queste *fiction* hanno sui comportamenti: qualunque sia il ceto al quale si appartiene, dalle donne istruite alle donne meno scolarizzate, tutte (si deve aggiungere che le serie sono un prodotto consumato innanzitutto dal genere femminile), soprattutto le ragazze, in un modo o nell'altro scimmiettano comportamenti e linguaggio dei personaggi. Un semplificato materialismo e soprattutto il denaro diventano i nuovi valori e il metro per misurare quanto una persona vale nella società. La ricchezza è la prima cosa che si nota e apprezza nell'uomo, ma oggi non solo nell'uomo. Nella società contemporanea senegalese, in tutte le classi sociali, anche le ragazze devono avere un valore economico: essere di buona famiglia non basta più, devono avere un lavoro ben remunerato - stare a casa ad aspettare l'uomo ricco è fuori moda, anzi sono gli uomini che ora scelgono soltanto le donne abbienti. Gli abiti che si indossano, il quartiere in cui si vive, la macchina che si guida sono i nuovi valori che queste *fiction* propagano e con i quali attraggono e influenzano il pubblico. Nelle storie che sono raccontate la ragione non è sempre di chi ha ragione, ma è di chi è più forte. La casa povera di Goor in *Goorgoorlou* non è più di moda. La casa modesta di *Mayacine ak Dial*, che adesso è diventato *Mère Dial* perché il personaggio del marito, quello una volta interpretato dall'attore El Hadj Moda Tounkara, non c'è più e la *fiction* non offre più sogni. A Goor si potevano perdonare gli imbrogli che a volte metteva in opera per raggiungere i suoi fini di sopravvivenza. Nelle nuove serie gli intrighi non si giustificano in un contesto, esistono per mandare avanti trame molto contorte, creare una *suspense* lenta e allungata, tanto prolungata e prolissa che spesso uccide l'azione e la storia stessa: lo scopo evidente è quello di girare ancora un nuovo episodio.

Quest'analisi degli elementi narrativi e delle influenze dovute alla circolazione globalizzata dei prodotti culturali ci porta a

constatare che le *fiction* seriali sono diventate un *business* lucroso e un mezzo potente di educazione e insieme di diseducazione delle masse, se non in alcuni casi di lavaggio del cervello. La televisione francese Canal Plus, per il suo dipartimento dedicato alle serie africane A+, sta comprando *fiction*, e relativi diritti d'autore, in tutta l'Africa occidentale (Senegal, Mali, Burkina Faso, Costa d'Avorio), offrendo la sua potenza economica, la sua rete audiovisiva per il doppiaggio, e soprattutto la sua capacità di diffusione, per prodotti come *Dinama Nekh*, *Un café avec...*, *Tundu Wundu*, in altri Paesi dell'Africa Occidentale. C'è, ovviamente, il rischio di snaturare ancora di più l'autenticità culturale e il senso dei messaggi, e insieme di propagare anche i pericoli di diseducazione (per esempio recentemente, nelle *soap*, si vede sempre più spesso un disinvolto uso delle armi). Bisogna tuttavia ammettere che nello stesso momento tutto questo offre un'opportunità di professionalizzazione dei mestieri che creano il mondo della televisione, dal settore primario a quello terziario. La nascita e affermazione di case di produzione, che curano tutta la filiera dallo *script* alla produzione delle colonne sonore, offrono, a vari livelli intellettuali, professionali e artigianali, uno sbocco lavorativo a centinaia di giovani, che altrimenti non avrebbero una occupazione.

Abbiamo visto passando in rassegna queste variegate espressioni come il successo sia arrivato e arrivi grazie alla capacità degli autori e *performer* di far scattare nel pubblico il meccanismo dell'identificazione, sia che si narri di vita quotidiana sia di situazioni di successo.

Sono evidentemente in corso nuovi sviluppi culturali in queste produzioni teatrali televisive (è comunque teatro!), che nei loro temi, messaggi e immaginario hanno assorbito entro il proprio locale potenti influenze dall'esterno e che cercano costantemente di adeguarsi ai gusti e alle aspettative di un pubblico in movimento.

ABSTRACT | EN



In this article Nelly Diop introduces the new Senegalese cultural phenomenon from the local production of television series – telenovelas, soap operas. Moving from an analysis of the theatrical tradition (in particular, the Sorano Theatre), she analyses how nowadays television series contribute to shaping a new identity and aspirations of a whole generation. What makes these narratives, characters and their language so popular? And how are social issues, including gender, developed and perceived through soap operas?

Nelly Diop

è nata in Senegal dove ha studiato e ottenuto il "Certificat de Maîtrise" in Civilizzazione e letteratura americana all'Università Cheikh Anta Diop di Dakar. Vive in Italia dal 1995 dove si è diplomata in traduzione alla Civica Scuola Interpreti e Traduttori di Milano. Attualmente lavora come interprete e traduttrice con la Croce Rossa e presso il Tribunale.