



M. TOSCANO, S. BALDI, E. BERTONCINI

PANORAMA DELLE LETTERATURE
DELL'AFRICA SUBSAHARIANA

Istituto Universitario Orientale
Napoli, anno accademico 1983-84

Ristampa 2008

C'è un momento in cui
si insegna quel che si sa;
ma subito dopo ne arriva un altro
in cui si insegna quello che non si sa:
questo si chiama *cercare*
(R. Barthes)

PANORAMA DELLE LETTERATURE
DELL'AFRICA SUBSAHARIANA

PREMESSA

Questo lavoro è sorto dalla collaborazione di tre docenti. La dott.ssa Maddalena Toscano ha curato le parti riguardanti la letteratura orale, la letteratura in lingue locali (tranne la parte riguardante la letteratura hausa e swahili), e la letteratura francofona e anglofona (tranne la parte riguardante la letteratura anglofona dell'Africa orientale). Il prof. Sergio Baldi ha curato la parte riguardante la letteratura hausa. La prof.ssa Elena Bertoncini ha curato la parte riguardante la letteratura swahili e la letteratura anglofona dell'Africa Orientale.

Il lavoro vuole fornire agli studenti del corso di swahili una panoramica generale delle letterature dell'Africa subsahariana. Il programma del corso di Lingua e Letteratura Swahili comprende, oltre alla parte dedicata all'apprendimento della lingua, una parte dedicata allo studio della letteratura swahili antica e moderna. Si è pensato dunque di fornire, con questa dispensa, uno strumento propedeutico che permetta agli studenti un adeguato inquadramento ed un migliore apprezzamento della letteratura swahili.

Si è cercato di non limitare l'esposizione ad una mera elencazione di autori ed opere. A questo scopo in ogni sezione si fa menzione delle caratteristiche prevalenti delle letterature delle aree considerate, dando maggiore spazio agli autori ed alle opere più rappresentative. Essendo questo un lavoro a carattere generale, non sono stati considerati argomenti specifici quali per esempio i diversi approcci critici che si sono avuti, verso le letterature africane, da parte degli studiosi occidentali ed africani; i problemi relativi alla scelta della lingua da parte degli autori; il ruolo degli scrittori nella società in cui operano; ecc. Questi argomenti sono stati solo vagamente accennati in quanto si è ritenuto che una esposizione degli stessi presupponga una conoscenza diretta di almeno alcune delle opere più significative della letteratura africana.

INDICE

INTRODUZIONE.....	11
LE LETTERATURE PRESENTI IN AFRICA.....	13
LA LETTERATURA ORALE AFRICANA.....	15
La classificazione.....	15
Caratteri specifici della letteratura orale.....	16
Prosa.....	19
Poesia.....	20
Epigrammi.....	22
Teatro.....	23
Letteratura orale shona.....	24
Izibongo - Una tipica composizione poetica degli Zulu.....	31
Bibliografia.....	39
SISTEMI DI SCRITTURE.....	41
Bibliografia.....	49
LE LETTERATURE IN LINGUE LOCALI.....	50
Le letterature dell'Africa occidentale.....	51
La letteratura yoruba.....	51
Breve profilo della letteratura hausa (a cura di S. Baldi).....	53
La lingua hausa.....	53
La letteratura hausa.....	56
Il proverbio.....	58
L'indovinello.....	59
B) La letteratura islamica.....	60
C) La letteratura moderna.....	64
Il teatro.....	68
Bibliografia.....	71
Le letterature in lingue locali dell'Africa centrale.....	73
La letteratura del Malawi.....	74
La letteratura dello Zambia.....	74
Le letterature in lingue locali dell'Africa orientale.....	74
La letteratura swahili (a cura di Elena Bertoncini).....	76
Bibliografia.....	81
Le letterature in lingue locali dell'Africa meridionale.....	82
La letteratura dello Zimbabwe (shona e ndebele).....	82
La letteratura sotho.....	83
Letterature in lingue locali del Sudafrica.....	84
La letteratura xhosa.....	85
La letteratura zulu.....	86
Bibliografia.....	97
LA LETTERATURA AFRICANA IN LINGUE EUROPEE.....	99
La letteratura francofona.....	102
Narrativa.....	109

Poesia	119
Teatro	122
La letteratura anglofona	124
La letteratura anglofona dell'Africa occidentale.....	125
Prosa.....	131
Poesia	133
Teatro	135
Autori di prosa.....	137
Poeti	148
Autori teatrali	150
La letteratura anglofona dell'Africa Orientale (a cura di E. Bertoncini)	152
La letteratura anglofona dell'Africa Meridionale	155
La letteratura anglofona sudafricana	156
Autori di prosa.....	157
Poeti	159
Bibliografia	160

INTRODUZIONE

Dovendo qui parlare di letteratura è bene per prima cosa operare un distinguo tra 'letteratura' e 'studio letterario', essendo la prima un'attività creativa e la seconda una forma di apprendimento. Per quanto vi siano stati dei tentativi di superare questa distinzione è ovvio che l'esperienza della creazione letteraria è cosa ben diversa dal compito dello studioso di letteratura. Tralascieremo la questione circa i metodi da applicare per lo studio dell'arte letteraria, se cioè basti trasferire alla letteratura i metodi delle scienze naturali o se si debbano applicare, per la ricerca letteraria, metodi di discipline umanistiche. La tendenza più corrente è quella che tende a mantenere distinti i metodi delle scienze naturali, che mirano a stabilire fatti generali, da quelli delle scienze storiche, che mirano a cogliere il fatto unico e non ricorrente¹. Recentemente vi sono stati dei tentativi di superare queste distinzioni tramite lo strutturalismo².

Il primo quesito che la scienza letteraria si pone è la definizione di 'letteratura'. Il termine è stato spesso osteggiato per la suggestione che ne deriva di qualcosa che è limitato alla letteratura scritta mentre è chiaro che esso deve includere anche la letteratura orale³. Qualcuno ha incluso nella letteratura tutto ciò che è stampato, altri l'hanno ristretta ai grandi libri; ma in generale il termine letteratura sembra più appropriato se limitato alle forme artistiche di attività letteraria⁴.

Il modo più idoneo di risolvere la questione è quello di distinguere il particolare uso che si fa della lingua nella letteratura. La lingua è il materiale della letteratura come la pietra e il bronzo lo sono per la scultura, il colore per la pittura, il suono per la musica. Occorre però fare una distinzione tra uso letterario, uso quotidiano e uso scientifico del linguaggio. Se è alquanto semplice distinguere tra uso scientifico e uso letterario del linguaggio, in quanto il linguaggio scientifico è più denotativo rispetto a quello letterario che è più connotativo, diventa già più difficile distinguere tra linguaggio comune e linguaggio letterario. Entrambi hanno funzione

¹ Wellek, R. e Warren, A., *Teoria della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 1956, pag. 16.

² Per una succinta esposizione dei fondamenti e dello sviluppo dello strutturalismo letterario vedi Coletti, V., *Il linguaggio letterario*, Zanichelli, 1978.

³ Wellek, R., Warren, A., *op. cit.*, pag. 26.

⁴ Gli articoli che appaiono sui giornali e gli slogan pubblicitari, tanto per citare alcuni esempi, non sono considerati letteratura, pur costituendo essi un uso particolare della lingua

espressiva, ma il linguaggio letterario attinge in maggior misura di quello comune alle risorse della lingua⁵. Tuttavia potrà sempre verificarsi il caso di una incerta distinzione tra arte e non arte; dovremo pur sempre riconoscere l'esistenza di forme di transizione come il saggio, la biografia, la letteratura retorica.

L'essenza della letteratura emerge con maggior chiarezza sul piano della rappresentazione. C'è una differenza fondamentale tra la narrazione in un romanzo e la stessa informazione fornita da un libro di storia. Un personaggio romanzesco è assai diverso da una figura storica o da una figura reale in quanto è fatto solo dalle parole che lo descrivono. Riconoscere questo carattere 'immaginario' alla letteratura significa esprimere un concetto descrittivo e non valutativo. D'altra parte la descrizione di un'opera d'arte va tenuta descritta dalla sua valutazione; un'opera letteraria difatti non è un oggetto semplice ma una complessa e stratificata organizzazione di rapporti e significati.

La letteratura si occupa di molti saperi; essa li fa circolare e dà loro un posto indiretto e questo indiretto è prezioso perché permette di indicare dei saperi possibili, insospettati, inadempiti; la letteratura lavora negli interstizi della scienza, sempre in ritardo o in anticipo su di essa. La letteratura non dice che sa qualcosa, ma che sa di qualcosa; o meglio, che ne sa qualcosa, che la sa lunga sugli uomini⁶.

⁵ Il termine 'lingua' è qui usato in senso generale; il termine 'linguaggio' è usato invece in senso tecnico per indicare i vari usi che si possono fare della lingua. A questo proposito vedi Coletti, V., *op. cit.*, cap. III.

⁶ Dal testo della lezione inaugurale tenuta da Roland Barthes il 7 maggio 1977 al Collège de France. trad. italiana riportata in Barthes, R., *Leçon*, Stampa Alternativa, Roma, 1979.

LE LETTERATURE PRESENTI IN AFRICA

L'Africa offre attualmente all'osservatore una panoramica letteraria abbastanza complessa, risultante dalla convivenza e dalla intersecazione di varie forme più o meno originarie e con caratteristiche divergenti. È difficile avere, per varie ragioni, un quadro preciso dei caratteri e della diffusione delle varie letterature. Innanzitutto la varietà di forme non permette di adottare un unico approccio, sia per quanto riguarda la classificazione dei materiali, sia per quanto riguarda i criteri di valutazione.

In Africa convivono attualmente varie letterature che possiamo tentare di raggruppare, a seconda della modalità di trasmissione, in letteratura orale, che usa solo le lingue autoctone, e letteratura scritta, con produzione in lingue autoctone e in lingue europee. Questa distinzione non ci fornisce alcuna informazione sulla natura delle letterature appartenenti ai due gruppi principali. L'unica informazione certa che ne ricaviamo è il dato che la trasmissione è basata in un caso su di un testo scritto e nell'altro caso su di una rappresentazione orale. Ma cosa succede se un brano di letteratura orale, per esempio una leggenda, viene trascritto? Come si vede può risultare problematico etichettare con esattezza certi fenomeni.

Si potrebbe tentare un'altra classificazione basata sulla distinzione tra letterature in lingue locali, distinguendo tra letteratura orale e scritta, e letteratura in lingue europee, solo scritta. Un tale criterio è però meramente linguistico e non letterario e risulta ancora una volta poco adatto ad indicare i caratteri delle letterature stesse.

La risposta al tentativo di classificazione sistematico delle letterature africane giace forse a monte del problema. La letteratura scritta africana trae origine dalla letteratura orale e ciò non va dimenticato quando ci si chiede se le letterature, orali o scritte, in lingue europee o in lingue locali, presentino caratteri comuni.

È logico a questo punto domandarsi se la letteratura africana possa essere considerata un corpo unico o debba invece essere vista come una varietà di risposte a stimoli culturali diversi, siano essi indigeni o importati. La terminologia in uso mostra i segni delle incertezze. Parlare di letterature dell'Africa subsahariana vuol dire assegnare ad un termine geografico una connotazione culturale. Perché si esclude, in questa denominazione, l'area

islamica nordafricana e vi si include l'area islamica swahili? Perché si esclude la produzione inglese e afrikaans degli scrittori sudafricani neri? Una risposta potrebbe essere questa: la base culturale di una letteratura non va cercata unicamente in unità geografiche o linguistiche, ma anche in unità tribali, nel concetto di gruppo. È il gruppo che influenza lo scrittore, ne fa il proprio portavoce e si costituisce in pubblico. Questo concetto di gruppo può essere considerato come il motivo unificatore di molte letterature africane scritte ed orali, in quanto tutta la produzione letteraria proviene da un gruppo di portavoce, gli scrittori, che operano su spinte e nell'interesse del gruppo⁷. Per dare un esempio dei diversi criteri usati nella denominazione delle letterature africane basti citare il caso della letteratura swahili e della letteratura sudafricana anglofona. La letteratura swahili non è riconducibile ad un gruppo etnico, ma ad una lingua comunemente parlata in una vasta area dell'Africa centro-orientale. La letteratura anglofona sudafricana è individuata su basi specificatamente razziali in quanto viene generalmente trattata separatamente dalla letteratura anglofona prodotta da scrittori sudafricani bianchi.

Significative a proposito di questo problema sono le dichiarazioni dello scrittore nigeriano Chinua Achebe:

You cannot cram African literature into a small, neat definition. I do not see African literature as one unit but as a group of associated units - in fact the sum total of all the national and ethnic literatures of Africa. Any attempt to define African literature in terms which overlook the complexities of the African scene is doomed to failure. After the elimination of white rule shall be completed, the single most important fact in Africa in the second half of the twentieth century will appear to be the rise of individual nation states. I believe that African literatures will follow the same pattern⁸.

Noi qui ci atterremo alla tendenza più comune che è quella di individuare tra le letterature africane tre grosse distinzioni: letteratura orale; letteratura scritta in lingue locali; letteratura scritta in lingue europee⁹.

⁷ Dathorne, R., *African literature in the twentieth century*, Heinemann, 1974, pag. X.

⁸ Chinua Achebe, *Morning yet on creation day*, Heinemann, 1975.

⁹ Jahn, J., *A history of neo-African literature*, Faber and Faber, 1966.

LA LETTERATURA ORALE AFRICANA

La letteratura orale, benché presente presso tutti i popoli, si presenta con una grande varietà di situazioni riconducibili grosso modo a tre condizioni:

1. comunità in cui la scrittura è sconosciuta;
2. comunità dove la scrittura è conosciuta ed usata solo per alcuni scopi (magici, religiosi, commerciali), ma non per scopi letterari;
3. comunità dove la scrittura è di uso corrente¹⁰.

Attualmente non conosciamo alcuna situazione dove la letteratura orale e quella scritta siano coltivate allo stesso modo. È però molto frequente il caso in cui la letteratura scritta sia conosciuta da una classe particolare (ufficiale o ecclesiastica), mentre il resto della popolazione sia più familiare con la letteratura orale. Questa condizione è stata molto diffusa, ed in alcuni casi lo è ancora, in Europa e nei paesi Arabi; era indubbiamente la situazione più diffusa nell'Europa medievale.

A volte viene usata per la scrittura una lingua diversa da quella comunemente parlata (il latino per l'Europa cattolica e l'arabo per alcuni paesi dell'Africa e dell'Asia). In questi casi, a fianco della letteratura ufficiale in lingua straniera, accade che si sviluppi una letteratura orale nella lingua locale. Ma quando la lingua locale comincia ad essere messa per iscritto, allora la letteratura orale sembra soffrirne: l'uso si restringe agli elementi più arretrati della popolazione e il suo potere creativo sembra diminuire, benché alcuni vecchi temi siano sempre coltivati. Quando poi si ha la diffusione rapida di testi scritti, la letteratura orale tende a scomparire ancora più velocemente anche se la sua influenza è rilevabile nella produzione scritta.

La classificazione

Nel tentativo di procedere ad uno studio scientifico della letteratura orale si è dovuto prima di tutto cercare un criterio di classificazione del materiale. A questo scopo una prima grossa suddivisione è stata fatta tra la letteratura

¹⁰ Chadwick, H. M. and Chadwick, N. K., *The growth of literature*, vol. III, C.U.P., 1940, pagg. 687-698.

personale (poesia eroica e non eroica) e la letteratura non personale (poesia descrittiva, profezia, ecc.). La categoria della letteratura personale, di gran lunga la più diffusa, è stata a sua volta suddivisa in:

- poesia narrativa o saga, a scopo di intrattenimento;
- poesia o prosa in forma di 'speeches in character';
- poesia o prosa a scopo didattico;
- poesia o prosa di celebrazione (elegie, inni, preghiere);
- poesia o prosa relativa all'autore stesso.

Sia che si adotti questa classificazione basata sull'individuazione del destinatario¹¹ e quindi più a carattere sociologico, sia che si adotti la distinzione classica europea tra poesia, prosa e teatro¹², basata sulla forma della composizione e quindi a carattere più tecnicamente letterario, ci si può trovare davanti a difficoltà di classificazione¹³. Dobbiamo perciò concludere che, a prescindere dal criterio di classificazione, qualsiasi descrizione generale, sia pure per singolo genere, della letteratura orale africana è necessariamente approssimativa. Si tratta pur sempre di un continente abitato da popoli dalle caratteristiche più diverse. Vi sono, è vero, dei tratti comuni a tutta la letteratura orale africana, ma la loro conoscenza, benché fondamentale per un esatto inquadramento della materia, non dice molto sui caratteri dei vari generi.

Caratteri specifici della letteratura orale

Gli elementi che differenziano la letteratura orale da quella scritta sono diversi: assenza di un autore riconosciuto, non fissità del testo, grado di partecipazione dell'uditorio, importanza della rappresentazione ai fini della vitalità dell'opera¹⁴. Questi elementi hanno dato adito a discussioni sull'opportunità o meno di considerare il materiale in oggetto come 'letteratura', ma la polemica sembra ormai esaurita. Gli studiosi occidentali, abituati a considerare come opere letterarie testi ben fissati in forma rigida

¹¹ Questa è la classificazione proposta da Chadwick, op.cit., pagg. 706-707.

¹² Finnegan, R., *Oral Literature in Africa*, OUP, 1976.

¹³ Finnegan, R., *Oral Literature in Africa*, OUP, 1976. Bruce King ed., *Introduction to Nigerian literature*, Evans Brothers, 1971, pagg. 23-24

¹⁴ Finnegan, op. cit., pag. 2.

dalla scrittura, collocati nel tempo e attribuiti ad un determinato autore, mal sopportavano l'idea di far assurgere al rango di letteratura testi tramandati oralmente di generazione in generazione, non attribuibili ad un autore o ad un'epoca precisa, spesso discordanti nell'esposizione di chi, di volta in volta, li esponeva¹⁵. Una volta caduta la barriera psicologica causata principalmente dalla mancanza di un testo scritto, si è cominciato a considerare questo materiale come una delle espressioni culturali più tipiche della società africana.

Come già accennato, la letteratura orale nasce e si sviluppa in un certo contesto sociale. Per ogni avvenimento esiste un commento previsto. L'udienza di un capo è un'occasione per raccontare la storia della sua famiglia, con riferimento alla storia del popolo su cui governa, una occasione per cantarne le lodi, in qualche caso per rimproverargli diplomaticamente una mancanza senza scatenarne le ire. Un contrasto tra oppositori può essere risolto in forma verbale, sistema molto meno cruento di uno scontro fisico. Una cerimonia di iniziazione è il giusto contesto in cui si cantano le lodi e le esortazioni che servono a rammentare quali sono i valori più apprezzati in quel determinato gruppo. Una cerimonia del raccolto può a volte coinvolgere l'intero pantheon e servire come educazione religiosa e come mezzo per rafforzare i legami del clan.

La rappresentazione ha una grande importanza nella letteratura orale. Mentre nella letteratura scritta l'opera può avere vita tangibile ed autonoma anche attraverso la sopravvivenza di una sola copia del testo, nell'arte orale trasmissione e rappresentazione sono intimamente connesse. La rappresentazione gioca anzi una parte vitale nell'esistenza dell'opera; la semplice trascrizione non è sufficiente a rendere gli elementi che intervengono nella rappresentazione e tralascia completamente di sottolineare il coinvolgimento dell'uditorio. Nessuna trascrizione può esprimere la varietà e la composizione delle tecniche applicate nei vari generi; dal tono teso ed eccitato con sottofondo corale del cantore dei versi dei Sotho¹⁶ a quello vivido ed umoristico del narratore di storie dei Lamba¹⁷. La rappresentazione finisce quindi con l'essere qualcosa di più di una

¹⁵ La discordanza dei testi può essere notevole in alcuni generi di prosa, quale per esempio il racconto, ma scompare del tutto in altri testi, quali per esempio i testi magici.

¹⁶ Finnegan, op. cit., pagg. 122-146.

¹⁷ Finnegan, op. cit., pag. 383.

semplice esposizione del testo, in quanto molto spesso si ha una manipolazione del testo stesso nel senso di aggiunte ed omissioni fatte da chi in quel momento lo produce. Queste innovazioni variano a seconda del genere in questione: in alcuni casi è data grande importanza all'accuratezza ed all'autenticità della sequenza delle parole (canti di incantesimo degli Yoruba della Nigeria), in altri casi è invece molto apprezzata la capacità di rinnovare il testo per adattarlo alle nuove circostanze o semplicemente per dimostrare fantasia (narratori di storie dei Thonga). In linea di massima la 'versione autentica' è richiesta nei testi religiosi o magici¹⁸, mentre nelle rappresentazioni a scopo di divertimento è lasciato più spazio alla capacità creativa dell'autore. Il requisito fondamentale per prendere parte ad una attività orale è la comprensione della lingua. Qualsiasi altra restrizione è imposta per ragioni di decoro, di religione, per gelosia professionale o difesa dell'integrità del testo. Queste restrizioni vengono comunemente accettate e non sono considerate limitazioni.

L'artista tradizionale è in genere una persona comune che dedica parte del suo tempo allo studio di una forma di arte orale. La pratica di questo tipo di arte è più una vocazione che una professione; tranne che in alcuni casi specifici, quale per esempio il 'griot' degli Hausa, il praticante non può sperare di vivere esclusivamente sugli introiti delle sue rappresentazioni. Molto apprezzata è la capacità di attingere al tesoro di conoscenze affidato alla memoria tribale; l'artista non sempre crea il suo materiale ma lo integra con aggiunte risultanti da nuove esperienze. Più precisamente è l'intera comunità del passato che partecipa alla creazione della letteratura orale. Poiché le società africane privilegiano il gruppo rispetto all'individuo, i personaggi dell'arte orale sono degli stereotipi. Si può obiettare che nel caso della poesia di lode è proprio l'individuo ad essere oggetto della composizione; bisogna però tenere presente che questi individui sono celebrati in quanto collegati al gruppo e come detentori di qualità apprezzate dalla comunità.

Qui di seguito sono introdotti i vari generi sotto i quali può presentarsi la letteratura orale. Occorre però sottolineare che si tratta di un metodo di classificazione sovraimposto e quindi non sempre perfettamente applicabile

¹⁸ In questo tipo di testi le parole stesse e l'ordine in cui sono recitate sono fondamentali al fine di conservare l'efficacia dei testi stessi. Ciò a causa dell'importanza e della forza attribuita alla parola.

al materiale cui viene adattato. Si possono includere nella produzione prosastica i miti, le leggende e i racconti e, nella produzione poetica, la poesia di lode, i canti funebri e di culto. Vi sono tuttavia alcune composizioni il cui genere non è di sicura identificazione. L'epica, per esempio, è un misto di canzoni, prosa e poesia; i proverbi e gli indovinelli sono un altro esempio di produzione letteraria di incerta identificazione in quanto sono composizioni di una certa complessità ottenute tramite l'intersecarsi dei vari piani linguistici coinvolti.

Prosa

Miti. Descrivono la creazione del mondo ed altri eventi primordiali ed hanno una grande importanza magica e religiosa. Non richiedono in genere occasioni particolari per essere raccontati e non hanno in genere forma rigida.

Leggende. Le leggende differiscono dai miti in quanto trattano di uomini e non di divinità e si riferiscono ad un passato meno remoto ma ugualmente indeterminato. Le leggende sono raccontate a scopo didattico in quanto contengono riferimenti alla storia delle comunità. In particolari occasioni, quali per esempio l'insediamento di un nuovo capo, le leggende vengono raccontate da specialisti.

Epica. L'epica è una forma di rappresentazione affidata a soli esperti ed in determinate occasioni. Si tratta di una elaborata forma di arte verbale che comprende poesie, canzoni, proverbi. Essa riguarda le imprese eroiche degli antenati, fornisce spiegazioni sulle origini delle istituzioni del gruppo e celebra sempre le qualità più stimate della comunità. Uno dei più accurati resoconti dell'epica africana è una pubblicazione sull'epica Mwindo; si tratta della storia della vita di un eroe nelle cui vicende si riflette la struttura socio-politica, la cosmologia e le credenze dei Nyanga¹⁹.

Racconti. I racconti hanno principalmente lo scopo di intrattenere e di divertire. Nei racconti le barriere tra uomini e antenati sono annullati e i personaggi agiscono tutti sullo stesso piano. I personaggi, siano essi uomini e animali, sono degli stereotipi: la moglie gelosa, il marito pigro, il bambino disobbediente, ecc. I personaggi animali simboleggiano le qualità che essi in

¹⁹ Byebuyck, D. and K. C. Mateene, eds. and trans., *The Mwindo epic from the Banyanga*, UCLA, 1969.

genere rappresentano; la scimmia è conosciuta per la sua stupidità, il coniglio e il ragno per l'astuzia, l'elefante e l'ippopotamo per la forza bruta.

I risultati dei conflitti espressi in questi racconti rispecchiano i valori più approvati dalla comunità. Queste storie vengono raccontate dagli adulti ai più giovani con lo scopo di insegnare loro un determinato comportamento. Non vi sono specialisti adibiti ai racconti, ma alcuni possono diventare molto famosi per l'abilità, la padronanza della lingua, la capacità di coinvolgere l'uditorio, ecc.

Poesia

La poesia è di solito impiegata in occasioni più solenni rispetto alla prosa e cioè come parte di un rituale, come aiuto nella pratica della medicina, come strumento divinatorio, ecc. L'organizzazione del materiale poetico in forme ritmiche tende ad imporre al testo una stabilità che è invece assente nella prosa, dove l'improvvisazione è essenziale. I canti di celebrazione o invocazione di forze della natura non possono essere testi improvvisati, ma formule fisse la cui efficacia dipende dall'esatta ripetizione; data l'importanza delle parole in determinate occasioni si tende a dare ai testi una forma più facilmente memorizzabile. Per queste ragioni la recitazione di certe composizioni poetiche è riservata a specialisti che hanno dedicato diversi anni allo studio ed alla pratica della recitazione.

Canti di culto. Sono recitati da sacerdoti e devoti di culti. Consistono principalmente nell'enumerare le qualità di una divinità e nell'invocarne la protezione.

Incantesimi. Per gli Africani le forze che controllano la natura possono a loro volta essere controllate dall'uomo attraverso la parola. L'incantesimo inizia con l'invocazione della forza, la elencazione delle sue qualità, l'elencazione dell'ordine delle cose che deve essere difeso e la richiesta specifica. È questo uno degli esempi di composizione in cui il testo è rigidamente fissato.

Canti funebri. Parte della cerimonia funebre è costituita dai canti di lamento per il defunto, di lode in sua memoria, per dargli consigli e chiedergli protezione.

Poesia di lode. Questa è una forma poetica molto diffusa tra le popolazioni bantu. È costituita principalmente da epiteti riferiti a persone, animali, città, oggetti, ecc., in celebrazione delle loro qualità e attività. L'unica base di questa composizione è il 'nome di lode', generalmente una frase che

descrive fatti riferentesi al soggetto; quando un soggetto colleziona molti nomi di lode si viene a formare una più o meno lunga composizione. In alcuni casi la composizione e la recitazione della lode è affidata a poeti di professione i quali sono addetti alla celebrazione delle lodi di un capo o altro personaggio eminente. In altri casi può essere molto informale, come la composizione di versi di lode rivolti alla famiglia da un suo componente o dal soggetto stesso. La funzione della poesia di lode è ancora una volta quella di evidenziare i valori approvati dalla società e di spingere i suoi membri a conformarvisi. Alcune di queste composizioni, in particolare quelle dedicate a capi famosi, hanno valore anche come materiale storico in quanto vengono tramandate di generazione in generazione. Particolarmente studiate sono state le composizioni di lode degli Tswana e dei Bahima, per le quali sono forniti dei cenni qui di seguito²⁰.

Il termine tswana per indicare la poesia di lode è **mabôkô**, da **-bôka** che significa 'lodare una persona, cantarne le lodi'. I versi sono composti non solo in onore di personaggi preminenti ma anche per persone comuni, per il clan, per animali domestici e non, alberi, coltivazioni, fiumi, colline, oggetti inanimati. In tempi recenti sono stati composti versi su scuole, treni, biciclette. Le persone comuni compongono versi per se stesse o anche per altri, mentre i capi hanno poeti personali i quali costituiscono a volte un vero archivio storico vivente della comunità²¹.

I Bahima, una popolazione dell'Uganda, hanno un tipo di recitazione standard che consiste in un poema composto per commemorare l'eroismo dell'autore o la bellezza del bestiame²². Benché il contenuto del poema sia basato su fatti reali, il resoconto non sempre è accurato. L'intenzione del poeta difatti non è la descrizione degli eventi; questi sono solo un pretesto per cantare le lodi. Vi sono due tipi di recitazione, distinguibili più per l'oggetto che per la forma. Il primo tipo, **ekyevugo**, è il più comune e tratta di episodi di valore in battaglia, non solo dell'autore ma anche dei suoi compagni. Questo tipo di composizione sopravvive ancora oggi attraverso la descrizione di scontri e baruffe trattati come se fossero episodi di battaglia. Il secondo tipo, **ekirahiro**, loda la bellezza del bestiame. Per

²⁰ Una presentazione più ampia è stata riservata alle composizioni di lode degli Shona e degli Zulu.

²¹ Schapera, I., *Praise poems of Tswana chiefs*, OUP, 1935.

²² Sull'importanza del bestiame tra le popolazioni pastorali vedi E. E. Evans-Pritchard, *I Nuer*, Franco Angeli ed., 1975.

quanto riguarda la forma della composizione, nella maggior parte dei casi ogni linea del poema è una entità grammaticale finita in quanto esprime un'idea compiuta. La lingua usata è il runyankore, lingua parlata sia dai Bahima che dai Bairu²³.

Canzoni. Anche le canzoni rivestono un ruolo importante nella vita sociale africana. Possono essere composte per qualsiasi occasione, da quelle più futili come un litigio tra donne, a quelle più importanti, come l'iniziazione dei giovani. La composizione e la recitazione di canzoni è sempre molto informale e non deve sottostare a regole particolari come invece accade spesso per la poesia di lode.

Epigrammi

Includiamo in questa sezione proverbi ed indovinelli, due forme parlate che tendono a suggerire similitudini tra oggetti e situazioni.

Proverbi. I proverbi costituiscono uno dei più diffusi elementi del folklore e la loro popolarità è legata al loro impiego. L'idea su cui si fonda il proverbio è che nessuna situazione è unica o nuova ma si è già presentata all'esperienza tribale²⁴; dal confronto delle situazioni scaturisce il proverbio. I proverbi sono molto usati per la loro efficacia come mezzo persuasivo e costituiscono un appello all'autorità tribale. Colui che è capace di scegliere i proverbi più adatti alle varie situazioni gode di un gran rispetto in quanto la sua abilità è indice di una buona conoscenza del codice di comportamento tribale e può quindi servire da guida agli altri. Un proverbio è anche una maniera diplomatica per criticare o dare consigli in quanto serve a ricordare a colui verso il quale è diretto qual è il comportamento che ci si aspetta in determinate occasioni. È uno strumento retorico per l'oratore ed è fonte di piacere per l'ascoltatore. L'utilità di questa figura del discorso è sottolineata dal proverbio yoruba: 'I proverbi sono i cavalli del discorso, quando la comunicazione è persa i proverbi la ritrovano'. La loro bellezza è sottolineata dal proverbio igbo: 'I proverbi sono l'olio di palma con cui le parole vengono mangiate'. Le qualità estetiche di un proverbio derivano dalla originalità del paragone e dall'armonia della sua struttura. Poiché essi

²³ Morris, H.F., *The heroic recitation of the Bahima of Ankole*, London, 1964.

²⁴ 'Orienté vers le passé, l'Africain ne trouve pas la justification et le sens de son action dans le futur mais dans le temps déjà écoulé', D. Zahan, *Religion, spiritualité et pensée africaines*, Paris, Payot, 1970.

indicano un riferimento alla saggezza degli antenati, il loro uso è riservato agli anziani²⁵. In genere condire la conversazione con proverbi è un fatto molto apprezzato ma il loro uso eccessivo è sconsigliato.

Indovinelli. Come i proverbi, gli indovinelli sono basati su paragoni, ma di oggetti non di situazioni. Essi sono descrizioni, in termini di altri oggetti, di oggetti non nominati; la sfida consiste nell'indovinare ciò che il proponente ha in mente. In alcuni indovinelli l'oggetto non è paragonato ad un altro ma ha un nome di lode. Ci sono molte formule per la costruzione di indovinelli; possono essere formati da una unica frase o da una composizione più lunga. Al contrario dei proverbi, che possono essere citati in qualsiasi situazione, gli indovinelli vengono detti in occasioni speciali. Essi difatti costituiscono la fase iniziale di una riunione serale durante la quale si raccontano favole o leggende; servono a catturare l'attenzione dell'uditorio e ad acuirne le facoltà percettive.

Teatro

Il teatro tradizionale africano trae spesso origine da una cerimonia religiosa che ha subito determinate trasformazioni. Al contrario del teatro europeo esso non è basato eminentemente sui dialoghi ma è costituito piuttosto da atti e movimenti simbolici costituenti un vero e proprio linguaggio teatrale. L'attore usa i movimenti del corpo, le modulazioni della voce, le maschere ecc., per trasmettere il contenuto di un evento drammatico. In genere non si tenta di fornire informazioni sul contenuto attraverso l'azione, lo sviluppo di un personaggio o una trama complessa in quanto si presuppone che molte informazioni siano parte del patrimonio culturale comune. I vari attori, siano essi danzatori, poeti o cantastorie, rappresentano i personaggi nella misura in cui questi sono di aiuto nello sviluppo del dramma; lo sviluppo psicologico dei personaggi non è curato in quanto il teatro africano tende a rappresentare delle idee e non delle persone²⁶.

A parte le varie rappresentazioni di cui si è parlato in precedenza vi sono anche esempi di vere e proprie attività teatrali. I Nagot del Dahomey mettono in scena il ciclo di morte e resurrezione, i Mandingo hanno una forma di spettacolo di marionette. Forme di arte guignolesca sono state

²⁵ Essendo i più vicini agli antenati essi sono considerati i depositari della saggezza tribale.

²⁶ Kunene, M., 'Sout African Oral Tradition' in: *Aspects of South African literature*, Heywood, C., ed., Heinemann, 1976.

segnalate anche tra i Lobi, gli Ibibio della Nigeria e i Basanga dello Zaire i quali utilizzano delle sagome articolate in uso anche tra i Luba.

Letteratura orale shona

Shona è il nome attualmente usato per indicare un gran numero di idiomi parlati in Zimbabwe, Botswana, Zambia e Mozambico. La maggior parte di questi idiomi sono parlati nello Zimbabwe dove abbiamo i dialetti Zezuru, Karanga, Manyika, Korekore, Ndau e Kalanga. Il totale dei parlanti shona nello Zimbabwe è di circa 2.500.000; la cifra raggiunge i 3.000.000 se si considerano i parlanti shona anche del Botswana, Zambia e Mozambico²⁷.

Nell'affrontare lo studio della letteratura orale shona uno dei primi problemi da fronteggiare è l'identificazione e la classificazione del materiale dal punto di vista formale e stilistico. L'esistenza di varie forme è facilmente riconoscibile grazie ai diversi aspetti che queste assumono; esse hanno nomi diversi e sono usate in occasioni diverse. Possiamo così distinguere:

- **ngano:** storie raccontate dopo la stagione del raccolto;
- **tsúmó:** proverbi usati nelle discussioni per risolvere controversie o per trasmettere la tradizionale attitudine morale verso la vita;
- **zviráhwe:** indovinelli scambiati in genere tra giovani.

Vi è poi la poesia, indicata con nomi diversi e di cui parleremo più diffusamente in seguito.

L'analisi della letteratura orale shona necessita di un supporto sociolinguistico. Lo shona non è caratterizzato solo da una grande varietà di dialetti ma anche, all'interno di ogni dialetto, da un gran numero di registri linguistici per diverse varietà di situazioni. Una descrizione dello shona richiede quindi non solo una esposizione dei vari dialetti, ma anche l'individuazione delle caratteristiche di ogni registro linguistico dal punto di vista fonetico, lessicale e semantico.

In shona vi è una ricca classe di elementi lessicali, cioè le radicali verbali, che costituiscono il nucleo di frasi verbali, a loro volta nuclei di enunciati più estesi. Queste radicali sono state divise in cinque gruppi a seconda del loro modo di comportarsi con un complemento: 1) radicali che

²⁷ Fortune, G., 'Variety in Shona Literature', *NADA*, X, 4, 1972.

non reggono il complemento oggetto; 2) e 3) radicali che reggono sia il complemento oggetto che il complemento indiretto, ma che non possono avere, nella frase verbale in cui si presentano, un prefisso oggettivo; 4) radicali che reggono due complementi oggetto; 5) radicali che reggono un complemento oggetto e un complemento indiretto.

Questo preciso schema grammaticale viene a volte sovvertito in quanto non sempre le radicali si comportano in modo previsto. La spiegazione a queste anomalie ci viene dal riconoscimento dell'esistenza, in shona, di vari registri linguistici; in altre parole la classificazione è valida per frasi di uso corrente, ma è inadeguata per quanto riguarda i mutamenti di registro. Poiché il comportamento anomalo delle radicali verbali si verifica spesso nelle composizioni poetiche ne consegue che un'analisi di questo genere di composizioni non può prescindere da considerazioni sociolinguistiche²⁸.

La cosiddetta poesia di lode è molto diffusa e diversificata tra gli Shona e riveste un ruolo sociale molto importante; essa serve principalmente a riconoscere ed a confermare un individuo nel suo stato sociale. La recitazione di **nhétémbo ndorudzi** (lodi del clan) è un rituale atto a regolare i rapporti tra i clan e dei membri all'interno del clan. In queste composizioni ritroviamo espressioni di lodi in onore di un clan diverso, per l'animale totem e per i membri del clan; le immagini usate si riferiscono all'animale totem, agli antenati e ai loro luoghi di sepoltura, alle qualità peculiari del clan.

Vi sono poi composizioni di lode circa le qualità personali e professionali di un individuo, che sono dette **medétémbédzo** e vengono recitate nel corso di un corteggiamento, tra coniugi, o per lodare l'abilità di un artigiano o il coraggio di un eroe. Una terza categoria di composizioni comprende le espressioni di vanto per le proprie gesta e le proprie qualità e sono dette **medétémbédzo okozvidumbidza**; di questa categoria fanno parte anche le espressioni di lode al proprio clan formulate da un capo in occasione di sfide o di offese al clan. Struttura più complessa hanno le composizioni di lode per spiriti di varia natura in quanto mescolano espressioni di ringraziamento, di lode e di supplica.

Sempre nel campo dei rapporti sociali, a fianco delle composizioni

²⁸ ibid.

laudatorie abbiamo componenti critici o satirici usati per sedare dispute, appianare controversie, in pratica per ristabilire un equilibrio turbato. Gli Shona sono fermamente convinti della necessità di dare voce a sentimenti malevoli che, se tenuti nascosti, potrebbero rivelarsi dannosi. Questi sentimenti trovano quindi sfogo in maniera indiretta attraverso componenti, **nhúna dzomúnwoyo**, nei quali il linguaggio metaforico o il riferimento ad un oggetto generico permette uno sfogo senza conseguenze gravi, in quanto, per convenzione sociale, ciò che è detto in questi versi non può essere ritenuto offensivo. Versi critici e satirici richiedono un linguaggio molto più complesso, ricco di proverbi e di metafore, a volte con più di un livello di significato. In alcuni casi però il linguaggio può anche essere molto esplicito, come nelle lamentele delle giovani spose per i maltrattamenti subiti da parte delle suocere o i versi recitati dai giovani durante il gioco detto **kusika nymo**.

Metafore e proverbi non sono usati solo nei componimenti poetici ma anche, in speciali occasioni, nel linguaggio parlato. Corteggiamento, condoglianze, riunioni del villaggio durante le quali vengono recitati i componimenti didattici, **nhango dzepádare**, sono tutte occasioni che richiedono l'uso di un linguaggio adatto. La narrativa di intrattenimento, detta **ndyaringo**, è particolarmente ricca di aspetti stilistici. Si tratta di storie di pura fantasia, o basate su fatti accaduti ma con molte aggiunte immaginarie, il cui scopo non è un messaggio morale o il riferimento del contenuto, ma il mostrare l'abilità del **nyanduri** (narratore). L'uso di ideofoni nella narrativa di intrattenimento, **ndyaringo**, e in quella prosaica, **nhoroondo**, è una caratteristica di queste due forme ed è un tratto stilistico che si ritrova anche nella letteratura scritta in cui sia il genere **ndyaringo** che il genere **nhango dzepádare** si sono particolarmente sviluppati²⁹.

Seguono ora alcuni esempi di composizione orale shona³⁰.

Praises for an ironsmith

1 *Today this place is full of noise and jollity.*

²⁹ *ibid.*

³⁰ Il testo originale shona, con relativa traduzione inglese e commento, di questa composizione e delle due seguenti, sono state fornite da G. Fortune, del Departemend of African Languages della University of Rhodesia. Non ho ritenuto opportuno riportare il testo shona, ho lasciato intatta la versione inglese della composizione ed ho fornito una traduzione riassuntiva del commento; dell'ultima composizione purtroppo ho smarrito il commento.

*The guiding spirit that enables my husband to forge makes him
do wanders.*

*All those who lack hoes for weeding, come and buy!
Hoes and choppers are here in plenty.*

- 2 *My husband is a craftman in iron,
Truly a wizard at forging hoes.
Ah, here they are! They have come eager to find hoes.
Ah, the iron itself is aglow, it is molten red with heat,
And the ore is ruddy and incandescent.*
- 3 *My husband is an expert in working iron,
A craftman who sticks like wax to his trade.
On the day when the urges to forge come upon him,
The bellows do everything but speak.
The pile of slag rises higher and higher.*
- 4 *Just look at what has been forged,
At the choppers, at the hoes, at the battle axes,
And here at the pile of hatchets, large and small.*
- 5 *Then look at the double-bladed knives and the adzes.
Merely to list them all seems like boasting.*
- 6 *As for fowls and goats, they cover my yard.
They all come from the sale of tools and weapons.
Here is where you see me eating at my ease with a spoon.*

Il poema è un abile componimento in sei stanze. Vi si riconosce una introduzione (1-4), due coppie di stanze collegate (5-9 e 10-14) ed una conclusione (20-22). Le prime due stanze (5-9 e 10-14) sono legate dal perfetto parallelismo dei primi due versi iniziali (5 e 10). Le altre due stanze, (15-17 e 18-19), sono collegate allo stesso modo. Il poema era recitato dalla moglie del fabbro, in un linguaggio che bene evoca il prestigio e l'orgoglio di un'arte, non mancando però di collocarla nella sua propria realtà spirituale.

Contrariamente a quanto accade in molte società africane, i fabbri

*So the elders have proverbs which run,
"If you want food from a nursing mother, you must help by holding
her baby."*

- 25 *"The way to the heart of a wife you have inherited
is to make more fuss of her children than of her".
"It is for the mother to reward, she gives the stirring
stich to the quick child to lick".
"In begging humble yourself, if you are arrogant no one
Will believe you are in need".
Do not chase the hare with salt in your hand crying,
"Die and let me season you".*
- 30 *Don't think the rights of your chieftainship remain yours
No matter where you are visiting.
A good character is a legacy which lies with you,
An upright character cannot be inheritd like something passing
from generation to generation.
A just man is singled out for special attention everyday,
Whereas an evil man can only expect the common lot.*
- 35 *An upright character is more precious than gold.*

Questa composizione è opera di Aaron Hodza ed è scritta nello stile **nhango** e secondo la lingua del **dare**, il luogo di riunione del villaggio e centro della vita del clan; è in sostanza la celebrazione di valori morali.

La composizione mostra molti esempi di parallelismi, assonanze ed allitterazioni. Nei versi 31-34, per esempio, il parallelismo dell'idea è espresso nei primi due versi con due costruzioni contrastanti, una negativa l'altra positiva. Nella seconda coppia di versi la stessa idea è espressa mettendo a confronto bontà e cattiveria.

In generale la lingua usata in questo tipo di composizioni è alquanto ricca di allusioni ed enigmi in modo da costringere l'ascoltatore a pensare e ad assimilare gradualmente la saggezza degli anziani. Il modo di illustrare un proverbio, per esempio, è quello di citarne un altro che lo convalidi; gli anziani hanno a disposizione tutto un intero stock di proverbi che essi adattano e utilizzano a secondo delle necessità e con grande responsabilità.

Does marriage bride-wealth still exist?

*In a certain country which shall be nameless, a country with
A father and a mother-in-law who will not be revealed,
A certain young man courted their daughter.
When the time came to send the first instalment, the messenger
Was astonished to see the money insufficient for the preliminary
Claims. The girl herself forebore to take more than eighteen*

*Pounds. Her father took ten as the fee for opening the mouth;
Another one for his presence on the chair he sat on;
Another for the opening of the purse; a further five disappeared
On the title: 'From whom did you hear I had a daughter'?
Her mother took five as well, the title: My daughter is pledged.
Her father's brother two on the score that she was his daughter
Too. Her father's sister took three, she was also her daughter.
Her two sisters a pound each: "Our elder sister is pledged'.*

*And now the purse to his shame, was empty,
And the father said: 'We acknowledge what has come so far.
Farther requirements, when you go back, are these,
Seventy pounds for the initial money payment;
One hundred an fifty for my herd of cattle;
Fifty pounds as a fee enabling you to marry;
Forty pounds on the grounds that I don't know you;
Twenty five pounds to get me a suit;
For my hat, two pounds ten shillings.
For coming into our home, sixteen pounds;
Further sums for the bride's conditions when he takes her away'.
Then he said, 'Now you mother of the girl,
Enter the stage and say your part'.
So she duly inclined herself and moistened her mouth
In order to be in good voice with ready lips.*

*When the moter of the girl spoke up,
You would have thought two were being married.
When she gave her list, one wandered from where she was rerading,
But in fact it was all inscribed in her heart;*

*For my blanket, two pounds and ten shillings;
For my tasselled shawl, another two pounds and ten shillings.
The mather-in-law's water can will be one pound, seven and six
Pence; my shoes, two pounds, five shillings;
And the head cloth for the mother-in-law, another ten shillings'.
Then she said, I'll stop here and list others later'.*

*The messenger took these words away to tell the suitor,
And the suitor said, 'The cloth is too big for me,
What is impossible is impossible, my mother cannot be lobola-ed,
The crocodile doesn't snatch a person's food,
Its food comes flowing along the channel.
My bride-wealth has failed me, I'll seek elsewhere'.
So he married elsewhere for a hundred and twenty in all.*

Izibongo - Una tipica composizione poetica degli Zulu

Il termine Zulu è generalmente usato per indicare sia il popolo che la lingua da essi parlata. Per essere più corretti occorre riferirsi al popolo col termine **AmaZulu**, alla loro lingua col termine IsiZulu ed alla loro terra col termine **KwaZulu**. Attualmente il KwaZulu è una delle Bantu Homelands della Repubblica del Sudafrica, con una popolazione di 4.000.000 di persone, di cui la metà risiede nel KwaZulu e l'altra metà nelle maggiori città sudafricane. La capitale è Nongoma, il leader è Gatsha Buthelezi.

La lingua zulu fa parte del gruppo Nguni delle lingue Bantu sud-orientali³¹. I dialetti zulu sono: lo zulu del KwaZulu, lo zulu del Natal, il qwabe, lo ndebele (Zimbabwe) e lo ngoni (Nyasaland e Tanzania). Lo standard zulu è basato sul dialetto Natal zulu. Lo zulu è parlato oltre che nel Kwazulu, anche nel Natal, nel Transvaal sud-orientale e nello Witwatersrand.

L'**izibongo** è, secondo una definizione di G. P. Lestrade, un tipo di composizione intermedia tra la poesia epica e l'ode, contenenti elementi

³¹ Lestrade, G. P., 'Traditional Literature' in: *The Bantu speaking tribes of South Africa*, Schapera, I. ed., 1937, pag. 295.

narrativi ed espressioni laudatorie³². Esso è considerato dagli Zulu come la più alta forma letteraria da essi prodotta ed è così radicato nella loro società da non renderne possibile una piena valutazione senza una approfondita conoscenza del contesto sociale e culturale in cui si è originato³³. Per la pluralità di contenuti e forme che lo caratterizzano può essere considerato come uno dei più complessi e specializzati esempi di letteratura orale.

La parola **izibongo** è la forma plurale di **isibongo**, nome derivante dal verbo **-bonga** che significa 'lodare, esaltare, ringraziare, esprimere rispetto e ammirazione per qualcuno'. L'**izibongo** di una persona è il nome del clan al quale questa persona appartiene, in un certo senso il suo cognome, in quanto spesso il clan prende il nome dal suo capostipite; l'**isibongo** sta quindi ad indicare l'appartenenza ad un certo clan ed il rapporto di parentela esistente tra il clan e i suoi membri³⁴.

Per la sua forma e contenuto l'**izibongo** non può essere classificato come un'ode, un'elegia o una poesia epica in quanto spesso presenta uniti tutti e tre i caratteri di queste composizioni³⁵, né si può paragonare l'**imbongi**, cioè il compositore di **izibongo**, alla figura dei bardi celti o dei poeti di corte medioevali³⁶. **Imbongi** e **izibongo** sono termini indicanti manifestazioni originatesi in una società con caratteri peculiari; voler tradurre questi termini con degli altri che indicano prodotti culturali di altre società può divenire fuorviante al fine di una loro esatta valutazione. Manterremo perciò i termini originali cercando di chiarirne il significato nel corso dell'esposizione.

Sebbene l' **izibongo** sia appannaggio di persone di un certo rango, esso

³² Questo tipo di composizione è presente con svariate caratteristiche presso tutti i popoli bantu meridionali, ma le forme più documentate sono quelle dei popoli del gruppo Nguni (Zulu, Xhosa, Swazi) e Sotho (South Sotho, north Sotho, Tswana). Forme simili si riscontrano anche presso altri popoli bantu.

³³ Per la letteratura orale africana vedi: Finnegan, R., *Oral literature in Africa*, OUP, 1970.

³⁴ I primi linguisti tradussero **isibongo** come 'tribal or clan name; name of praises given to a young man by his comrades', vedi Bryant, A.T., *Zulu-English Dictionary*, Marianhill, 1905; oggi giorno il termine è usato nel senso di 'cognome'.

³⁵ 'The word **izibongo** is a plural of IV class and is always used in this form when meaning any phrase or phrases, sentence or sentences, where the imaginative or emotional language is employed to describe something. **Izibongo** may be addressed to a person, animal or any object of emotional excitement', da: Vilakazi, B.W., 'The conception and development of poetry in Zulu', in: *Bantu Studies*, XII, 1938, pag. 106.

³⁶ Mafeje, A., 'The role of the bard in a contemporary African community', in: *Journal of African Languages*, VI, 3, 1967, pag. 193-223.

può essere rivolto ai soggetti più disparati quali persone, alcune specie di animali e vegetali, oggetti inanimati, i quali, oltre ad avere un loro nome proprio, ne hanno anche un secondo. Ogni clan difatti ha, oltre al nome proprio, un secondo nome; per cui ogni membro del clan ha, oltre al nome proprio del clan, ossia l'**isibongo**, anche un secondo nome, cioè l'**izibongo** del clan al quale appartiene. Le persone di un certo rango hanno, oltre all'**isibongo** e all'**izibongo** del loro clan, anche uno o più **izibongo** personali. Come gli individui, anche gli animali, vegetali e oggetti inanimati hanno il loro nome proprio e il loro **izibongo**³⁷. Questo secondo appellativo è da considerarsi come un vero e proprio nome, semplice o composto da più elementi, che però consiste di una sola parola; ma ci si può rivolgere al soggetto in questione anche con uno o più versi o addirittura con una lunga composizione. Tutto lo sviluppo da un singolo nome ad una lunga composizione non è accompagnato, nella lingua zulu, da uno sviluppo della nomenclatura per cui, se anche per chiarezza di esposizione parleremo di verso, stanza e poema, si tratterà pur sempre dello stesso genere di composizione **izibongo**, anche se con sviluppo diverso³⁸.

La composizione di **izibongo** è un fatto sociale piuttosto che un'attività riservata ai soli specialisti. Tranne che nel caso di personaggi importanti, per cui vi sono dei compositori di professione (ossia gli **izimbongi**), gli altri membri del clan compongono e si scambiano **izibongo** nelle occasioni più svariate. I genitori possono comporre per i propri figli, un uomo può riceverne dalla sua famiglia, i giovani li dedicano ai loro coetanei, persino il proprietario di una bella mucca può comporre dei versi in suo onore; addirittura, come nel caso dell'assolo di danza maschile **ukugiya**, il protagonista può vantare le sue qualità recitando per se stesso dei versi da lui composti. Altre occasioni, quali matrimonio, corteggiamento, riti di iniziazione, ecc. non mancano nella vita sociale degli Zulu per mostrare la propria abilità nella composizione e nella recitazione di **izibongo**.

L'**izibongo** contiene, generalmente ma non sempre, espressioni di lode ed adulazione per la persona alla quale è diretto. Essendo sempre recitato in

³⁷ Lestrade, G. P., 'Bantu Praise-poems', in: *The Critic*, IV, I, 1935, 1-10.

³⁸ La parola **izibongo** sta ad indicare tanto un singolo nome riferito ad una persona, quanto uno o più versi o una lunga composizione. In inglese il termine è stato tradotto rispettivamente con 'praise-name, praise-verse, praise-stanza e praise-poem', ma ognuno di questi termini può stare ad indicare un **izibongo** in quanto non è l'estensione della composizione ma il contenuto a determinare l'**izibongo**.

pubblico finisce con l'assolvere ad alcune funzioni molto importanti. Esso costituisce un riconoscimento ed un incentivo per un comportamento sociale corretto e fornisce anche un ideale modello comportamentale in quanto mette in evidenza le qualità socialmente apprezzabili in un individuo. Esso può senz'altro essere considerato come un efficace mezzo di controllo sull'attività dell'individuo da parte della pubblica opinione ed un importante strumento del sistema educativo Zulu³⁹.

In particolare per l'**izibongo** reale lo scopo immediato appare essere quello di lodare il re per le sue qualità ed il suo operato, ma il fine ultimo che si vuole raggiungere è lo stesso di tutte le espressioni di lode; cioè il far conformare il comportamento di una persona al comportamento approvato dalla società. L'**imbongi**, attraverso l'**izibongo**, vuole presentare il re al suo popolo come un oggetto di ammirazione; di conseguenza tende ad esagerarne i pregi ed a minimizzare i difetti. Non è detto che il criticismo sia completamente assente; l'**imbongi** può citare delle qualità negative che il soggetto è in grado di controllare, o può non citare certe qualità che il soggetto dovrebbe avere, il che equivale ad una critica.

La registrazione di eventi storici è, oltre alla funzione di mantenimento dell'unità e della solidarietà del clan al capo, un'altra importante funzione dell'**izibongo**. Tuttavia non si può giudicare questa composizione col metro dell'accuratezza con cui riporta i fatti storici, in quanto lo scopo fondamentale non è quello di tramandare degli eventi ma di elogiare ed innalzare la figura del re attraverso la descrizione dei suoi atti. Nonostante ciò esso è da considerarsi ugualmente valido, sia come espressione di arte linguistica e letteraria, sia come documentazione storica⁴⁰.

La funzione unificatrice dell'**izibongo** si estende anche nel campo religioso in quanto non solo unisce i membri viventi della tribù, ma li mette in contatto con gli spiriti degli antenati⁴¹. Quando un membro del clan o tutto il clan attraversa un periodo di cambiamento o di crisi, per es. riti di passaggio di età e di condizione, perdita del capo o di un membro della

³⁹ Krige, B. J., 'The educational pattern of the Bantu', *THEORIA*, University of Natal, 5, 1953

⁴⁰ Nyembezi, C. L. S., 'The historical background to the izibongo of the Zulu military age', in: *African Studies*, VII, 2-3, 1947 e VII, 4, 1948, pag. 110 e pag. 157.

⁴¹ Gli spiriti degli antenati sono considerati come dei viventi in quanto essi sono in grado di esercitare la loro influenza sui discendenti; vedi: Mbiti, J., *African Religions and Philosophy*, Heinemann, 1969, cap. 8.

famiglia, la solidarietà deve essere rafforzata ricorrendo agli antenati della famiglia.

Il solo modo di entrare in contatto con gli antenati è quello di recitare le loro lodi al momento di sacrificare loro un animale. Il capo e i suoi antenati proteggono gli interessi della tribù, così come gli antenati della famiglia proteggono i loro discendenti.

Una composizione in onore di un qualsiasi membro del clan è costituita da pochi versi rappresentanti uno spontaneo tributo da parte dei suoi amici. Ben altro invece, come sviluppo e complessità, è un componimento in onore di un capo o di un altro personaggio.

Quando un uomo di un certo rango riceve dal suo capo - come ricompensa dei servizi resi - terra, bestiame e una carica politica, egli fonda un kraal e nomina un suo poeta personale - **imbongi** - il quale raccoglierà le espressioni di lode composte in suo onore, le rifinirà, le perfezionerà fino a formare una specie di poemetto che costituirà l'**izibongo** del personaggio. Ma questo è ancora da considerarsi come una semplice collezione di versi, il tipo più primitivo di quello che possiamo chiamare una composizione di lode. La composizione in onore di un capo o di altro eminente personaggio politico richiede conoscenza della storia e delle tradizioni del clan e una vera abilità nell'uso di strumenti stilistici, assieme ad una eccellente memoria ed a specifiche qualità creative. Gli **izibongo** composti per i capi non sono importanti soltanto come fatto letterario, ma anche e soprattutto perché, attraverso l'analisi del contenuto, possiamo risalire alla storia ed alla cultura del periodo in cui sono stati prodotti.

Il modello comportamentale socialmente approvato cambia al mutare dei valori di una società. La cultura zulu subì un grosso mutamento quando gli Zulu, nel periodo di Shaka (1787-1828), da semplice clan giunsero a costituire una nazione.

Questo mutamento è riflesso in molti aspetti degli **izibongo** reali del periodo antecedente (1750-1800), contemporaneo (1800-1850) e successivo (1850-1900) al periodo di Shaka⁴².

Prima di Shaka gli Zulu erano una delle tante tribù della zona di Sud-est, originatesi intorno al XVIII secolo e legata al capo da vincoli di parentela;

⁴² Kunene, R. M., *The analytical survey of Zulu poetry, both traditional and modern*, University of Natal, 1962 (M. A. thesis).

le qualità più apprezzate nei capi erano la diplomazia, l'arguzia, la saggezza. Con la formazione di una nazione composta da molte unità tribali l'unità non era più affidata ai vincoli di sangue, ma alla sola lealtà verso il re di cui si cantava la forza ed il coraggio nelle battaglie.

Gli **izibongo** dei capi anteriori a Shaka hanno un carattere di ode più che di epica. Si dà più spazio alla personalità del capo, che viene paragonato a piccoli animali simboli di bellezza, di vivacità e di velocità. Shaka e i suoi successori vengono invece paragonati ai grossi animali simboli di audacia e forza bruta. Gli eventi storici vi sono riportati con maggior dettaglio rispetto agli **izibongo** del periodo anteriore a Shaka, anche se spesso la cronologia e la correttezza non sono rispettati.

Il testo di un **izibongo** non è sempre facilmente intellegibile a causa delle molte oscurità che vi sono contenute; spesso vi sono riferimenti ad eventi dimenticati o a luoghi e persone sconosciute, la lingua presenta forme lessicali e grammaticali arcaiche. Vi ritroviamo le caratteristiche che distinguono la poesia dalla prosa; la presenza di metrica, l'uso di metafore e parallelismi e soprattutto l'abbondanza di allitterazioni e assonanze che è favorita dalla struttura stessa della lingua.

Il sistema di accordi grammaticali dello zulu deriva dalla classificazione dei nomi a seconda del loro prefisso; ogni classe controlla una serie di prefissi per mezzo dei quali si realizza l'accordo grammaticale. È ovvio che questo sistema è fondamentalmente allitterativo e le sue possibilità poetiche sono ampiamente sfruttate nella poesia zulu. Ecco qui di seguito alcuni versi che illustrano l'allitterazione. Dai versi in onore i Mpane: *Ilanga limi lodwa ezulwini* (Il sole splende isolato nel cielo) vediamo l'allitterazione del prefisso *li-*; dai versi in onore di Dingane: *Isiziba esinzonzo sinzonzobele* (Il lago profondo è silenzioso e potente) vediamo l'allitterazione del prefisso *si-*.

La recitazione avviene ad alta velocità, con tono di voce molto acuto e con l'eliminazione dell'andamento tonale a causa del tono discendente che si accentua, con l'allungamento della penultima sillaba, alla fine della stanza⁴³. Durante la recitazione velocità, tono e volume della voce aumentano progressivamente, i movimenti si fanno via via più esagerati, gesto e parola si sostengono e si esaltano a vicenda fino a creare nell'uditorio uno stato di

⁴³ Per uno studio specifico sull'aspetto tonale della recitazione dell'izibongo vedi: Rycroft, D. K., 'Melodic features in Zulu eulogistic recitation', in: *African Language Studies*, I, 1960.

eccitazione; spesso l'uditorio, nelle pause tra una recitazione e l'altra, interviene con grida di approvazione e di incoraggiamento.

La composizione è articolata in sezioni o stanze. La suddivisione in sezione è tipica degli **izibongo** più antichi (XVIII sec.). Ogni sezione è costituita da una serie di espressioni laudatorie che non costituiscono una singola unità, ma sono estensioni di un enunciato base. I versi che seguono, presi dalla composizione in onore di Senzangakhona, sono un esempio della poesia del periodo anteriore a Shaka in cui ogni sezione è costituita da due versi e cioè un enunciato e un'estensione⁴⁴:

UMenzi kaNdaba!

*UBhid elimathetha ngezinyembezi.
Linjeng' elikaPhik' eBulawini.
Inyath' ehamb' isengam' amazibuko,
UnjengoMzingeli kwamaMfekana.*

Ozithebe zihle uMjokwane,

Ozithebe zihle zidel' amanasakazi.

Odl' umfazi umkaSukuzwayo,

*Wamudl' uSukuzwayo kanve
nendodana.*

Menzi son of Ndaba!

*Variagation like a multi-coloured animal,
Like that of Phiko at Bulawini.
Buffalo that goes overlooking the fords,
He is like Mzingeli of the
Mfekana people.*

*He whose eating-mats are
beautiful, Mjokwane,
Whose beautiful mats are eaten from
by womenfolk.*

*He captured a woman, the wife
of Sukuzwayo,*

And destroyed Sukuzwayo and his son.

Nella recitazione, ogni espressione può terminare con delle cadenze intermedie non finali; alla fine di ogni sezione vi è una cadenza finale.

Nelle composizioni del periodo di Shaka assistiamo allo sviluppo della stanza, nella quale si esprime un episodio compiuto. La struttura della stanza è più complessa di quella della sezione in quanto da un enunciato si passa, attraverso una estensione, ad uno sviluppo fino ad arrivare ad una conclusione. Queste due ultime fasi, sviluppo e conclusione, sono caratteristiche del periodo di Shaka; appunto dalla composizione in suo onore sono presi i seguenti versi:

*Uteku Iwabafazi bakwaNomgabhi,
Betekula behlez' emlovini,
Beth' uShaka kakubusa kakuba nkosi,*

*The joke of the women of Nomgabhi,
Joking as they sat in a sheltered spot,
Saying that Shaka would not rule, he
would not become chief.*

⁴⁴ Tutti i versi riportati nel testo sono presi da Cope, T., *Izibongo - Zulu praise poems*, OUP, 1970.

<i>Kant' unyakan' uShaka ezakunethezeka.</i>	<i>Whereas it was the year in which Shaka was about to prosper.</i>
<i>Inkom' ekhal' eMthonjaneni, Izizwe zonke ziyizwil' ukulila,</i>	<i>The beast that lowed ad Mthonjaneni, And all the tribes heard its wailing,</i>
<i>Izwiwe uDunjwa waseluYengweni,</i>	<i>It was heard by Dunjwa of the Yengweni kraal.</i>
<i>Yezwiwe uMangcengeza wakwaKhali.</i>	<i>It was heard by Mangeengeza of Khali's kraal.</i>
<i>UMlilo wothathe kaMjokwane; UMlilo wothathe ubuhanguhangu, Oshis' izikhova eziseDlebe, Kwaya kwasha neziseMabedlana.</i>	<i>Fire of the long dry grass, son of Mjokwane; Fire of the long grass of scorching force, That burned the owls on the Dlebe hill, And eventually those on Mabedlana also burned.</i>

Anche la stanza è recitata con cadenza finale intercalata da cadenze non finali; l'ordine delle stanze non è fisso come non è fisso il numero in quanto l'**imbongi** può, ad ogni rappresentazione, togliere delle stanze, comporne delle altre, mutare l'ordine di recitazione.

Nel periodo successivo a Shaka assistiamo allo sviluppo del parallelismo, dal parallelismo dei versi, delle coppie e delle triplete dei versi, fino al parallelismo delle stanze, che costituiscono il più alto sviluppo poetico della poesia zulu. I versi che seguono, in onore di Mzilikazi, mostrano lo sviluppo del parallelismo:

<i>UMkhatshwa wawoZimangele, Okhatshwe ngezind' izinyawo, Nangezimfushanyana; UMkhatshwa wawoZimangele, UMzilikazi kaMashobana; Inkubele abayihlabe ngamanxeba,</i>	<i>The expelled one of Zimangele, Who was kicked out by long feet And by short ones; The expelled one of Zimangele, Mzilikazi son of Mashobana; The wounded one whom they stabbed with wounds,</i>
<i>Abamkhule ngezinyawo ezimfushanyana, Nezimaqhukulwana.</i>	<i>Whom they tripped up with short feet And with big toes.</i>

Due versi, presi da quelli composti in onore di Dingane, sono la maggiore sintesi del valore dato dagli Zulu a questa loro forma di

espressione artistica:

<i>Kuyofa abantu kusale izibongo.</i>	<i>Gli uomini muoiono ma restano le loro</i>
<i>Yizona eziyosala zibalela</i>	<i>lodi.</i>
<i>emanxiweni</i>	<i>Esse saranno lasciate a piangerli nelle</i>
	<i>loro case deserte</i>

Bibliografia

- Achebe, C., *Morning yet on creation day*, Heinemann, 1975.
- Byebuyk, D. and Mateene, K.C. ed. and trans., *The Mwindo epic from the Banyanga*, UCLA, 1969.
- Chadwick, M. and Chadwick, H., *The growth of literature*, vol.III, C.U.P., 1940.
- Cope, T., *Izibongo -Zulu Praise Poems*, OUP, 1970.
- Dathorne. R., *African literature in the twentieth century*, Heinemann, 1974.
- Doke, C. M., 'The Basis of Bantu Literature', in: *Africa*, 18,1948.
- Evans-Pritchard, E. E., *I Nuer*, Franco Angeli ed., 1975.
- Finnegan, R., *Oral literature in Africa*, OUP, 1976.
- Fortune, G., 'Variety in Shona Literature', in: *Nada*, X, 4, 1972.
- Junod, H., *Bantu Heritage*, Johannesburg, 1938.
- Kunene, R. M., 'Sout African Oral Tradition', in: *Aspects of South African literature*, Heywood, C. ed., Heinemann, 1976.
- Mbiti, J. S., *African religions and philosophy*, Heinemman, 1969.
- Morris, H., *The eroic recitations of the Bahima of Ankole*, OUP, 1964.
- Schapera, I., 'Praise poems of Tswana chiefs', OLAL, 1965.
- Vansina, B.W., *Oral tradition - A study of historical methodology*, Routledge and Kegan Paul, 1965.
- Vilakazi, B.W., 'The conception and development of poetry in Zulu', in: *Bantu*

Studies, XII, 1938.

Wellek, R. e Warren, A., *Teoria della letteratura*, Il Mulino, 1956.

Zahan, D., *Religion, spiritualité et pensée africaines*, Payot, Paris, 1970.

SISTEMI DI SCRITTURE

Le lingue dell'Africa subsahariana sono state messe per iscritto usando principalmente i caratteri di due alfabeti, quello arabo e quello latino. Alcune lingue venivano scritte con l'alfabeto arabo già prima dell'arrivo degli Europei (hausa, swahili); altre, e sono la maggior parte, sono state messe per iscritto usando i caratteri dell'alfabeto latino. Ciò non implica che in Africa non vi fossero sistemi di scrittura originali.

Il confine tra scrittura vera e propria e altri segni convenzionali che fungano da aiuto alla memoria può essere difficile da stabilire; alcuni studiosi considerano la pittura su roccia dei Boscimani più come un sistema di scrittura che un esercizio estetico⁴⁵. Non è sempre agevole capire se pittura o altri mezzi espressivi di tipo artistico abbiano come base un testo preciso. Tra gli Ewe (Nigeria) alcuni oggetti servono per richiamare alla memoria proverbi e canzoni; gli Akan (Ghana) usano una specie di scrittura tridimensionale tramite i loro pesi d'oro che illustrano proverbi; gli Zulu e i Swazi del Sud Africa usano una specie di lettera-di-perline il cui significato è determinato dalla sequenza dei colori delle perline.

Questi mezzi non possono essere considerati sistemi di scrittura a tutti gli effetti in quanto, anche se trasmettono un significato, non sono in grado di trasmettere tutte le possibili espressioni di una lingua. Un efficace sistema di scrittura deve essere in grado di rappresentare qualsiasi espressione, pur tralasciandone a volte alcuni aspetti; in arabo, per esempio, non si usa scrivere le vocali e in molte lingue africane non vengono indicati i toni. I segni base usati in un sistema di scrittura possono essere fonemi, sillabe o parole; un sistema basato sulla rappresentazione dei fonemi è detto alfabeto fonetico, quello basato sulla rappresentazione di sillabe è detto sillabico, quello basato sulla rappresentazione di parole è detto logografico.

Possiamo distinguere tra due grosse tradizioni nei sistemi di scrittura

⁴⁵ Gregersen, E. A., *Language in Africa*, Gordon and Breach, 1977, pag. 174.

dell'Africa:

- le scritture nord-africane, che sembrano tutte in qualche modo derivate dall'antico egiziano;
- le scritture dell'Africa occidentale, di più recente origine⁴⁶.

Tralascieremo qui di parlare dei sistemi di scrittura dell'Africa settentrionale quale il sistema di scrittura meroitico e dell'alto Egitto, i sistemi libici o numidici, l'attuale scrittura tifinagh e quella in uso in Etiopia per il ge'ez, l'amarico ed il tigrino, l'alfabeto arabo e i vari alfabeti somali.

L'alfabeto arabo, benché inizialmente usato per scrivere alcune lingue africane, non è adatto in quanto usa solo tre vocali⁴⁷; è stato infatti usato fino all'inizio del secolo per essere poi soppiantato dall'alfabeto latino.

Fra i sistemi di scrittura sviluppatasi in Africa occidentale ricordiamo il *vai*, inventato da Momolu Duwalo Bukele nel 1833, usato in Liberia e in Sierra Leone. Si tratta di una scrittura sillabica, chiamata dai Vai stessi *ajamana*⁴⁸, composta di 212 caratteri di cui ogni sillaba è rappresentata da un unico segno; solo raramente i segni indicano variazioni tematiche, ma su base consonantica, non vocalica; in genere si tratta di variazioni di consonanti prodotte nello stesso punto di articolazione. Questo sillabario è attualmente usato dai Vai della Liberia principalmente per la corrispondenza informale. Sistemi di scritture simili al *vai* si sono sviluppati nelle aree intorno alla Liberia, Sierra Leone e Ghana. La scrittura mende, chiamata *ki-ka-ku*, fu inventata nel 1921 da Kisimi Kamara; è composta da 195 caratteri ed usa speciali segni diacritici per indicare variazioni vocaliche della stessa consonante.

La scrittura *kpelle*, inventata intorno al 1930, è un sillabario di 88 lettere; sua caratteristica principale è che alcune coppie consonantiche (pi/bi; ti/di; ki/gi) sono indicate tramite lo stesso segno.

La scrittura *bassah* o *vah*, inventata in Liberia intorno al 1920, è un alfabeto di trenta lettere più cinque segni diacritici che indicano i toni. Secondo la tradizione questo alfabeto è derivato da un più antico sistema di

⁴⁶ Gregersen, E. A., op.cit., pag. 176.

⁴⁷ I segni previsti dall'alfabeto arabo per designare le vocali sono solo tre, mentre i sistemi vocalici della maggior parte delle lingue africane prevedono un maggior numero di vocali. Questa è la principale carenza dell'alfabeto arabo ma non la sola; difficoltà sorgono anche per rappresentare alcune consonanti, quali *v*, *p*, ed altre.

⁴⁸ Termine derivante dalla parola hausa 'ajami', usata per indicare l'alfabeto arabo. Gregersen, op. cit., pag. 189.

scrittura ideografica, semplificato intorno al 1800 da un certo Dirah.

Tutti i sistemi di scrittura qui menzionati sembrano in qualche modo derivati o influenzati dalla scrittura *vai*. Nell'area della Nigeria meridionale e del Cameroun occidentale sono apparsi altri sistemi di scrittura. Un alfabeto di 32 lettere, alcune delle quali rappresentano due consonanti, fu scoperto intorno al 1936 presso gli Efik; l'alfabeto era usato nella lingua segreta di una setta religiosa locale fondata nel 1928.

Uno dei sistemi di scrittura indigeni più interessanti è la scrittura *bamum*, inventata dal re Nzoya, del Cameroun, intorno agli inizi del secolo. Questa scrittura, nata dapprima come sistema logografico, fu gradualmente trasformata in sistema alfabetico tramite successivi editti reali. È difficile dire quanto questi sistemi di scrittura siano effettivamente originari dell'Africa e quanto siano invece influenzati dai contatti con l'alfabeto arabo e latino; per l'alfabeto *vai* difatti, è stata ipotizzata l'influenza, oltre che dell'alfabeto latino e arabo, anche dell'alfabeto cherokee, inventato in America tra il 1820 e il 1824. La connessione è stata con ogni probabilità fornita dall'*American Board of Foreign Missions* che operava sia nell'area cherokee che in quella liberiana⁴⁹.

La coesistenza, nell'Africa sub-sahariana, di zone di diffusione di scritture diverse ha prodotto risultati contrastanti. Si è avuto così il caso della penetrazione degli alfabeti latino ed arabo in zone in cui esisteva già un tipo di scrittura locale, ma non si è in genere verificato il caso inverso (con l'eccezione della scrittura *vai* usata a volte per trascrivere testi arabi). Considerando il fatto che molte lingue africane non sono mai state messe per iscritto possiamo concludere che il numero delle possibili forme scritte di una data lingua africana può variare teoricamente da zero a tre. Mentre la coesistenza di tre forme di scritture è alquanto rara, sono invece alquanto diffusi i casi di assenza di scrittura o di coesistenza di due forme di scrittura; si usa in questo caso il termine digrafia⁵⁰. Entrambi i casi, di digrafia o di assenza di scrittura, comportano problemi di adattamento che sono la manifestazione di fenomeni sociali e culturali di vasta portata. Il problema difatti molto spesso non è quello dell'adattamento di un sistema di segni al sistema fonetico di una data lingua quanto quello della scelta del tipo di

⁴⁹ Gregersen, op. cit., pag. 188-189.

⁵⁰ Klima, V., Ruzicka, F., Zima, P., *Black Africa-Literature and language*, D. Reidel Publishing Company, 1976.

scrittura; un problema questo che è molte volte la manifestazione esterna di un più vasto problema di stratificazione di una data comunità linguistica.

Il problema cruciale che è all'origine di ogni processo di adattamento di un sistema di segni ad una lingua è la possibile applicazione di una scrittura usata per una determinata lingua ad una lingua diversa. Questo fenomeno si verifica nel caso dell'adattamento dell'alfabeto arabo e latino alle lingue africane. Accade spesso che molti elementi del sistema grafico importato possono risultare superflui oppure che molti elementi del sistema fonetico della lingua che si vuole mettere in forma scritta non sono rappresentabili dal sistema grafico. È necessario quindi ricorrere all'adattamento dei due sistemi. Poiché il sistema grafico può essere modificato più facilmente, si ricorre ad un adattamento del sistema di scrittura. Nel caso dall'adattamento dell'alfabeto arabo è prevalso il fattore spontaneo mentre per l'adattamento dell'alfabeto latino è prevalso l'intervento arbitrario.

L'alfabeto arabo è stato assoggettato a vari gradi di adattamento. Nel caso dell'hausa e del fulani si sono sviluppate alcune regole di adattamento tradizionali quali lo sviluppo di un sistema di quattro vocali, di un sistema per l'indicazione dei dittonghi e di consonanti non esistenti nell'arabo classico.

L'adattamento dell'alfabeto latino ha avuto un carattere più arbitrario e meno legato alla formazione di norme tradizionali. Tre sono stati i principali criteri seguiti: le varie applicazioni dell'alfabeto Lepsius, le regole ortografiche valide per le lingue europee dei missionari e dei centri di amministrazione, le applicazioni dei principi fonetici dell'IPA (International Phonetic Alphabet); quest'ultimo criterio è l'approccio più recente.

Una delle conseguenze delle registrazioni accurate del sistema fonetico di una lingua fu che la descrizione dettagliata di differenze dialettali portò ad una certa disintegrazione delle regole di scrittura con la conseguente registrazione e congelamento delle varie forme dialettali esistenti in una data area. Per evitare questo problema si tende ad unificare l'ortografia del vernacolo con quella della lingua europea parlata nella stessa area; ciò anche per facilitare il processo di transizione tra i vari gradi di istruzione. Accanto a questi tentativi ufficiali si sono verificati anche adattamenti spontanei dovuti a carenze di istruzione o semplicemente ad iniziative individuali in risposta ai problemi di adattamento. Tutte queste modificazioni riflettono il processo di modificazione di un sistema di scrittura, inevitabile quando il sistema di scrittura è importato.

La funzione e la quantità dei testi scritti usando forme di scritture locali quali il *vai*, *bamum*, ecc. differisce alquanto da quello che può essere considerato un normale uso della scrittura. Oltre all'uso epistolare si sono rilevati tentativi di trascrizione e di diffusione di letteratura orale; si tratta pur sempre di usi a livelli individuali e non di massa.

I testi scritti in arabo si possono dividere in due tipi a seconda delle funzioni e delle quantità. I testi scritti in lingue minori quali *gonja*, *mampule*, *dagbani*, o anche in lingue più importanti quali *dyula* e *kanuri*, hanno una funzione piuttosto limitata corrispondente più o meno a quelle dei testi scritti con sistemi di scritture locali. I testi in lingua *hausa*, *fulani* e *swahili* sono invece molto più numerosi ed il contenuto non si limita a funzioni epistolari o a registrazione di eventi. Accanto alle cronache locali troviamo difatti anche registrazioni di letteratura orale, specialmente composizioni poetiche sul tipo della poesia araba classica. Questi due ultimi tipi di testi sono abbastanza importanti in quanto testimoniano la transizione verso forme genuine di letteratura.

La differenziazione dei testi di lingue africane che usano l'alfabeto latino è ancora maggiore rispetto ai testi che utilizzano l'alfabeto arabo. Tutte le variazioni, dal ristretto uso individuale della scrittura che si verifica nelle comunità linguisticamente minori, all'uso regolare e di massa della scrittura presso comunità più larghe, si ritrovano rappresentate. Vi sono comunità in cui un ristretto numero di testi è distribuito a livello di massa (*Ga*, *Nupe*, ecc.) e vi sono grosse comunità linguistiche con un considerevole ammontare di testi dalle molteplici funzioni (*Yoruba*, *Ewe*, *Akan*, ecc.); è in queste comunità che si riscontra la tendenza verso un notevole sviluppo letterario.

L'intersecazione delle zone di diffusione dei caratteri arabi e latini ha creato casi di digrafia con conseguente coesistenza di due corpi di testi che utilizzano scritture diverse. Poiché queste differenze di scritture ne riflettono altre relative alla forma, allo stile, al contenuto e a volte anche alla lingua, sorge il problema dell'amalgamazione di due letterature coesistenti all'interno di una singola comunità linguistica.

Le relazioni esistenti tra sistemi di scritture, tra lingue e testi in vernacolo aventi varie funzioni sono molto complesse. Lo studio dei rapporti tra lingue e sistemi di scritture e dei rapporti tra forme orali e scritte delle lingue considerate gettano luce sulle analogie e sulle divergenze tra sistemi di scritture e le lingue che di questi sistemi fanno uso; senza contare

l'importanza di questi studi nell'indagine sulla nascita e lo sviluppo delle letterature africane viste come un processo di fissazione di forme scritte del vernacolo aventi una data funzione. Un sistema di scrittura è difatti la condizione base essenziale per l'esistenza di una forma scritta di una data lingua e questa è a sua volta requisito indispensabile per lo sviluppo di una letteratura. Da questo punto di vista la relazione tra lingua e scrittura costituisce la fase iniziale di una complessa analisi delle forme scritte delle lingue africane, forme rappresentate in modo specifico dalla letteratura.

L'inizio della letteratura moderna africana fu una logica conseguenza dell'introduzione dell'istruzione su una scala più vasta rispetto alle iniziative precedenti. La diffusione dell'istruzione avvenne in due ondate differenti, separate tra loro da otto secoli di distanza e tramite popoli che, se pur provenienti da parti diverse del mondo, erano mossi dallo stesso obiettivo primario, cioè la diffusione di una nuova religione. I primi agenti furono i propagatori dell'Islam, la cui attività ebbe inizio nell'undicesimo secolo; i successivi promotori furono i missionari cristiani, attivi già dalla seconda metà del diciannovesimo secolo.

Subito dopo la diffusione dell'Islam nella penisola araba, nel settimo secolo, i seguaci di questa religione si lanciarono in una serie di guerre sacre che portarono alla diffusione della loro fede su tutto il litorale mediterraneo del Nord Africa. Da lì, nell'undicesimo e dodicesimo secolo, gli Almoravidi, una setta monastica dei Tuaregh Sanhaja, fecero incursione nel regno del Ghana conquistandolo e imponendo la loro religione. Con un'altra serie di guerre sante la religione musulmana viene diffusa verso oriente fin quasi al diciannovesimo secolo. Per questa epoca l'Islam era diventato la religione dominante del Nordafrica inclusa la frangia settentrionale dell'Africa subsahariana.

Alcune caratteristiche dell'Islam e la sua propagazione spiegano alcune delle ragioni per cui ebbe influenza sulla letteratura. Innanzitutto la pietra miliare della religione musulmana è il Corano, il libro sacro che contiene la rivelazione fatta al profeta Maometto. I convertiti erano perciò incoraggiati a memorizzarne le parti e anche ad essere in grado di leggerle e di riprodurle. Inoltre ben presto la religione venne a collimare con la cultura araba; la sua diffusione in nuove società era ben presto seguita dalla

diffusione della cultura araba⁵¹. Poiché la religione veniva diffusa tramite guerre di conquista i governanti sconfitti erano spinti ad accettare l'Islam; di conseguenza nelle società africane la nuova religione fu più un affare di corte che popolare.

Subito dopo l'introduzione dell'Islam nell'Africa occidentale si sviluppò un'élite di studiosi impegnati nella trascrizione della poesia araba, delle leggi e della teologia islamica. In qualità di studiosi della religione essi erano mal disposti verso i praticanti del folklore locale. Come parte dei loro sforzi per combattere le forme di religione locali essi composero versi secolari inizialmente in arabo e poi versi religiosi nelle lingue locali. A causa di questa influenza religiosa i versi avevano sempre una vena pietistica; anche quando il soggetto principale non era religioso, le composizioni iniziavano e si chiudevano con la formale invocazione al profeta.

Nel frattempo, sulla costa orientale, assistiamo alla nascita ed allo sviluppo di una letteratura in vernacolo sotto l'influenza araba. Gli Arabi dell'Oman erano stati in contatto con i popoli della costa orientale africana fin dal settimo secolo. Essi stabilirono dei centri commerciali sulla costa (Brava, Mombasa) e nell'isola di Kilwa (ora Zanzibar), istituendo così un'area di influenza della cultura araba con centro a Zanzibar. Come risultato della presenza araba si ebbe la diffusione del loro sistema di scrittura che fu adottato dai popoli della costa per ridurre in forma scritta la loro lingua, il swahili. Come per l'hausa, la letteratura swahili iniziò con la poesia religiosa per abbandonare poi gradatamente sia l'argomento religioso che l'alfabeto arabo; all'inizio del XX secolo la letteratura swahili era ormai diventata una letteratura secolare scritta con l'alfabeto latino.

L'influenza del cristianesimo sullo sviluppo della letteratura africana in lingue locali e in lingue europee è stata molto più sentita dell'influenza dell'Islam, specialmente perché il Cristianesimo in Africa divenne alleato del colonialismo. Nella seconda metà del XIX secolo le potenze europee divennero sempre più interessate alle potenzialità dell'interno dell'Africa per scopi economici e commerciali. Un gran numero di esploratori discese quindi verso l'Africa dall'Europa e dall'America. I missionari cristiani inoltre vedevano nell'Africa la possibile vigna nella quale raccogliere e

⁵¹ Oyekan Owomoyela, *African literatures: An introduction*, ASA, Brandeis University, 1979.

convertire e mandarono a loro volta i propri emissari a preparare la via. Gli agenti europei che si diedero ad attraversare il continente in tutte le direzioni non si accontentarono di esplorare, ma cercarono di stabilire delle pretese sulle aree da essi visitate per conto dei propri governi.

Ciò portò inevitabilmente a dei conflitti di interessi che furono risolti tramite la Conferenza di Berlino del 1884. Il trattato stabilì che l'effettiva occupazione di una zona era titolo sufficiente a reclamarne il possesso. Stabilì anche che i missionari cristiani erano autorizzati a fare proseliti tra gli Africani sotto la protezione degli Europei che occupavano la zona. In pratica una reciprocità di interessi si sviluppò ben presto tra i missionari cristiani e le mire espansionistiche dei governi europei. Gli agenti commerciali non volevano avventurarsi in nuove aree prima che queste non fossero state adeguatamente preparate dai missionari. Gli agenti commerciali erano quindi ben felici di finanziare i missionari e di estendere poi ad essi la protezione che il governo offriva alle missioni commerciali. In effetti missionari ed agenti commerciali divennero due diversi aspetti dello stesso processo; la presenza europea e la sua azione demolitrice delle istituzioni culturali africane con conseguente azione soggiogatrice del continente.

Quattro furono le maggiori potenze coinvolte nell'opera di colonizzazione dell'Africa: Inghilterra, Francia, Portogallo, Belgio. La politica coloniale della Francia, del Portogallo e del Belgio aveva caratteristiche comuni e divergeva alquanto dalla politica coloniale britannica. Poiché lo sviluppo della letteratura si è avuto principalmente nelle aree di influenza inglese e francese, potremo limitarci all'analisi di queste due sole aree senza eccessivamente distorcere la visione della situazione letteraria africana attuale. Mentre la politica britannica fu quella di amministrare le colonie col sistema del governo indiretto in modo da infierire il meno possibile con le culture locali, la politica francese mirava alla completa assimilazione degli Africani nella cultura francese. In entrambi i casi i missionari furono incaricati del sistema di istruzione ed essi, a prescindere dalla diversa politica delle potenze colonizzatrici, furono responsabili dell'abbandono delle credenze e culture tradizionali a favore della nuova religione ed anche della diffusione dell'istruzione moderna di massa.

Bibliografia

- Dalby, D., 'A survey of indigenous scripts of Liberia and Sierra Leone'; Vai, Mende, Loma, Kpelle and Bassa,' in: *African Language Studies*, 8, 1967
- Gérard., Albert, *African Language Literatures; An Introduction to the literary history of Sub-Saharan Africa*, Longman, 1981.
- Gregersen, E. A., *Language in Africa*, Gordon and Breach, 1977.
- Klima, V., Ruzicka, F., Zima, P., *Black Africa-Literature and language*, D. Reidel Publishing Company, 1976
- Oyekan Owomoyela, *African Literatures: An introduction*, ASA, Brandeis University, 1979.

LE LETTERATURE IN LINGUE LOCALI

La letteratura africana in lingue locali viene spesso presentata come il collegamento tra la letteratura orale e la letteratura scritta in lingue europee. Ciò è vero solo in parte in quanto le fonti di ispirazione di queste letterature sono state, oltre alle tradizioni orali, anche testi sacri e di ispirazione religiosa, romanzi d'appendice e racconti polizieschi occidentali.

Gli autori che si sono cimentati con le loro lingue d'origine hanno dovuto superare varie difficoltà. A parte la questione primaria di avere a disposizione un'ortografia adeguata essi devono anche dar prova di una notevole capacità comunicativa basata unicamente su di un testo scritto, senza l'ausilio dei mezzi visivi e auditivi a disposizione di chi produce arte orale.

La maggior parte della letteratura in lingue africane ci viene dal Sud Africa e dalle zone di influenza inglese. Ben poco è stato prodotto nei territori che furono sottoposti alla influenza francese e portoghese. Le ragioni sono facili da individuare e sono collegate alle diverse politiche coloniali. Mentre in Sud Africa la letteratura in lingue locali è incoraggiata come espressione dell'apartheid, nei territori francesi e portoghesi, dove si perseguiva lo scopo dell'assimilazione, la tendenza a scrivere nella lingua madre fu apertamente osteggiata. Solo 49 delle moltissime lingue parlate in Africa sono state usate come mezzo di espressione di opere letterarie e di queste ben diciotto sono le lingue parlate nell'Africa meridionale.

I primi tentativi di ridurre in forma scritta le lingue africane risalgono al tempo dell'insediamento dei primi centri missionari. Come conseguenza della necessità di evangelizzare le popolazioni, missionari europei e catechisti indigeni si diedero alla traduzione della Bibbia e di altri testi religiosi; tra le altre opere più prodotte dopo la Bibbia vi è senz'altro il *Pilgrim's Progress* di Bunyan.

L'influenza dei missionari è ben riconoscibile nelle prime opere creative redatte in lingue africane. Si è spesso trovato da ridire sull'influenza esercitata dai missionari nei primi passi della letteratura scritta africana ma non bisogna dimenticare il loro contributo nel campo dell'istruzione. La fondazione di scuole, giornali e centri di pubblicazione è stata la base da cui si è sviluppata la moderna letteratura africana, sia in lingue autoctone che

europee. Qui di seguito daremo alcuni cenni sulle letterature locali più sviluppate e rappresentative.

Le letterature dell'Africa occidentale

La nascita delle letterature in Africa occidentale è legata alla storia di questa regione, cioè alla schiavitù, al diffondersi del Cristianesimo ed alla fondazione delle prime scuole. Le prime scuole vennero fondate in Liberia verso la fine del XVIII secolo come conseguenza dei primi insediamenti di schiavi liberati; dalla Liberia si diffusero poi in Gambia, Ghana e Nigeria. Non si è verificato qui lo sviluppo di centri di pubblicazioni come invece è avvenuto in Africa meridionale e orientale; la maggior parte delle pubblicazioni sono avvenute a cura di privati. Le lingue più rappresentate nella letteratura di questa area sono: yoruba, hausa, ibo, twi, ewe, fanti ed altre.

La letteratura yoruba

La Bibbia ed altri testi liturgici furono tradotti in yoruba intorno al 1850. Nel 1859 apparve il primo giornale, ma dovettero passare settanta anni prima dell'apparizione del primo lavoro creativo. 'The autobiography of Segilola: the lady with the delicate eye-balls' apparve sul giornale *Akede-Eko* di Lagos tra il luglio 1929 ed il marzo 1930.

Il lavoro, probabilmente opera dell'editore del giornale Isaac Thomas, è la storia, raccontata in 30 lettere dirette al giornale, della vita di una prostituta; un racconto in bilico tra il moralismo missionario e l'emancipazione etica della favola. Il più famoso autore rimane senz'altro D. O. Fagunwa, che si è ispirato molto ai racconti tradizionali del suo popolo. Tra i suoi lavori ricordiamo *Ogboju ode ninu igbo irunmale* (Il bravo cacciatore nella foresta dei quattrocento dei) del 1938; *Igbo olodumare* (La foresta di Oludumare); *Irinkerindo nimu igbo Elégbèje* (Avventure nella foresta di Elégbèje). Queste novelle spaziano tra realtà e fantasia e sono moraleggianti e umoristiche allo stesso tempo. Fagunwa si è cimentato anche in racconti più realistici ed il suo tentativo è stato ripreso da Chief Isaac Delano nel suo *Aiye d'aiye oyimbo* (Il mondo è degli Europei) in cui mette a confronto il modo di vita tradizionale con quello instauratosi dopo l'arrivo degli Europei. Un esempio di come la letteratura in vernacolo può avvicinarsi alla tradizione orale l'abbiamo nelle poesie di Adeboye

Babalola, un autore che, ispirandosi alla forma di componimento detta **ijala** tipica degli Yoruba, ha descritto vari aspetti della vita dei contadini e dei cacciatori⁵².

Tra le altre letterature dell'Africa occidentale menzioniamo la letteratura igbo⁵³, il cui scrittore più importante è Pita Nwana, autore di *Omenuko*, un racconto breve pubblicato nel 1935; L. B. Gam è autore del racconto *Je Odumodu Jere* (I viaggi di Odumodu) che ha molti tratti in comune con Robinson Crusoe e i viaggi di Gulliver. Recentemente sono state prese iniziative ufficiali per incoraggiare la produzione di letteratura igbo come l'istituzione di premi da parte dell'*African Literature Bureau* della Nigeria orientale e la pubblicazione dei lavori premiati a cura della *Society for Promoting Igbo Language and Culture's*. Nel 1939 apparve in inglese l'autobiografia di un Tiv, *Akiga's Story*, che il traduttore definì un racconto di prima mano di una società in via di estinzione. La storia è di un genere intermedio tra il racconto, la biografia e l'opera sociologica: contiene un invito al rispetto delle tradizioni dei Tiv e risveglia l'orgoglio di appartenere a questo popolo.

I primi esempi di testi scritti nelle lingue del Ghana si hanno con le traduzioni della Bibbia in fanti (1742 o 1746) e twi (1871). La letteratura twi è molto estesa e si ispira molto alla tradizione orale. Ephraim Amin, un Ewe che scrive in twi, pubblicò nel 1932 *Twenty-Five African Songs in Twi Language*, dividendole in canzoni sacre e patriottiche. Nel 1939 fu pubblicato un poema epico in Fanti *Oguaa Aban* di R. Gadiel Acquaaah che descrive il vagabondare dei Fanti, i loro contatti con altre tribù, i loro re, la guerra Ashanti e l'arrivo dei missionari. La letteratura ewe si è espressa principalmente tramite composizioni poetiche caratterizzate da una tristezza soffusa, tipica soprattutto degli autori che si esprimono sia in inglese che in ewe, come per esempio Kofi Awoonor e Kofu Hoh; il tono è moraleggiante, ispirato a volte dall'etica cristiana a volte dalla cultura locale.

È dalle opere in lingue locali che ha inizio la tradizione di descrivere il tema delle tensioni, ripreso in seguito dagli autori in lingua inglese e francese e sfociato poi nel tema della tensione dell'individuo diviso tra due culture.

⁵² Per una più estesa esposizione della poesia yoruba vedi Ulli Beier, *Yoruba Poetry*, C.U.P., 1970.

⁵³ Un accurato ed interessante studio sull'individuazione dei reciproci influssi tra letteratura igbo e letteratura anglofona di autori di lingua madre igbo si ritrova in: Emenyonu, E., *The rise of the Igbo novel*, OUP, 1978.

Breve profilo della letteratura hausa (a cura di S. Baldi)

La lingua hausa

La lingua hausa è parlata in Africa occidentale da quaranta, forse cinquanta milioni di persone, che nel complesso l'adoperano come mezzo di comunicazione a tutti i livelli. Se si considera il numero di coloro che la parlano come lingua madre nella Nigeria settentrionale e nel Niger, esso scende probabilmente intorno ai dieci milioni di unità. Gli Hausa sono per la maggior parte musulmani. Infatti il fenomeno delle conversioni al cristianesimo, nella versione protestante (in Nigeria) ed in quella cattolica (in Niger), è stato piuttosto limitato. L'unica opposizione all'Islām è rappresentato dal substrato pagano ancora presente presso taluni Hausa islamizzati. In ogni caso la tendenza generale è d'ignorare, se non negare, l'esistenza di pagani tra gli Hausa⁵⁴.

La presenza occidentale, concretizzatasi nell'occupazione del territorio hausa e la conseguente spartizione tra Inglesi e Francesi⁵⁵, è stata rilevante per gli influssi sulla società hausa e quindi anche sulla letteratura. Si deve ai missionari, e per primo a James Frederick Schön, un tedesco al servizio della *Church Missionary Society*, lo studio sistematico della lingua con la pubblicazione di una grammatica⁵⁶ nel 1862, di un dizionario⁵⁷ nel 1876 e di un abbondante materiale, tra cui numerose traduzioni di passi del Vecchio e del Nuovo Testamento⁵⁸. Schön non visitò mai il territorio hausa, ma visse

⁵⁴ Tuttavia i Maguzawa, cioè gli Hausa pagani, rappresentano ancora una percentuale non trascurabile d'individui.

⁵⁵ La divisione del territorio hausa, iniziata dopo la Conferenza di Berlino, era già perfezionata di fatto nel 1892. Il 1° gennaio 1900 l'Inghilterra si sostituì alla *Royal Niger Company* nel governo della Nigeria settentrionale, affidato all'Alto Commissario, sir Frederick Lugard. Nel 1914, poi la Nigeria settentrionale e quella meridionale furono unificate in un'unica colonia.

⁵⁶ *Grammar of the Hausa Language*, London, 1862.

⁵⁷ *Dictionary of the Hausa Language, with Appendices of Hausa Literature*, London, 1876. In effetti Schön già nel 1843 aveva pubblicato un *Vocabulary of the Hausa Language*, ma in una veste molto più modesta per numero di voci.

⁵⁸ Per una lista completa delle traduzioni bibliche di Schön si veda: Baldi (S.), *Systematic Hausa Bibliography*, Roma, 1977, pp. 110-111 oppure Coldham (G. E.), *A Bibliography of Scriptures in African Languages*, London, 1966.

in Sierra Leone, lavorando poi in Inghilterra con due ex schiavi: uno margi ed uno hausa, chiamato Dorugu, portati da Heinrich Barth⁵⁹ dopo la sua spedizione in Africa⁶⁰.

Il lavoro di Schön e degli altri missionari influenzò la letteratura hausa in due modi. Essi infatti raccolsero la letteratura orale e cominciarono a scrivere la lingua impiegando l'alfabeto latino.

Tra gli altri missionari che continuarono l'opera di Schön vanno ricordati il Canonico Charles Henry Robinson, inviato nello Hausaland⁶¹ con una borsa di studio della Hausa Association⁶² per studiare la lingua e autore di vari lavori tra cui una grammatica⁶³, un dizionario⁶⁴ e una raccolta di letteratura hausa⁶⁵; Walter Miller, successore di Robinson, primo a tradurre la Bibbia in hausa⁶⁶, che visse nello Hausaland per ben cinquant'anni insieme alla sorella Ethel, missionaria anche lei. La presenza missionaria non ebbe una grande influenza dal punto di vista del proselitismo, che fu a volte violentemente osteggiato dalla comunità musulmana⁶⁷; nonostante ciò alcune idee innovatrici vennero accettate dai giovani, anche se in un'ottica squisitamente islamica. All'inizio della colonizzazione alcuni amministratori inglesi, come Burdon, volevano mantenere l'arabo come lingua ufficiale nella Nigeria settentrionale. Al contrario Lord Lugard, dopo

⁵⁹ Barth pubblicò oltre al resoconto dei suoi viaggi, *Reisen und Entdeckungen in Nord- und Central- Afrika in den Jahren 1849 bis 1855*, Gotha, 1857, anche delle liste di vocaboli di varie lingue africane, tra cui una per la lingua hausa: *Sammlung und Berbeitung Zentralafrikanischer Vokabularien. Collection of Vocabularies of Central African Languages*, Gotha, 1862/3/6.

⁶⁰ Il materiale raccolto in questo modo da Schön venne pubblicato col titolo di *Magana Hausa* a Londra nel 1885. Esso include storie, racconti, indovinelli, proverbi e reminiscenze della vita di Dorugu.

⁶¹ Il racconto del suo viaggio, molto interessante per la comprensione della società hausa alla fine dell'ottocento prima della penetrazione europea, fu pubblicato dall'autore nel volume, *Hausaland or Fifteen Hundred Miles Through the Central Sudan*, London, 1896.

⁶² Sulla Hausa Association si veda: Robinson (Ch. H.), "The Work of the Hausa Association", *Journal of the Manchester Geographical Society* (1896), XII, pp. 60-64; Baldi (S.), "The Robinson Papers", *Africa* (Roma) 1977, XXXII n. 3, p. 435.

⁶³ Robinson (Ch.H.), *Hausa Grammar*, London, 1897.

⁶⁴ Id., *Dictionary of the Hausa Language*, London, 1899/1900.

⁶⁵ Id., *Specimens of Hausa Literature*, Cambridge, 1896.

⁶⁶ Il lavoro di traduzione, intrapreso da Miller già alla fine del secolo scorso, si realizzò a pieno con la pubblicazione del Nuovo Testamento nel 1925 e della Bibbia nel 1932.

⁶⁷ L'opposizione si manifestò anche nella composizione di poemi scritti intorno al 1900 intitolati "Sui Cristiani" da parte di un poeta hausa (Umaru Salaga), che viveva nell'allora Costa d'Oro.

aver discusso il problema con varie persone, tra cui Miller, si decise nel 1904 in favore dell'adozione dell'alfabeto latino per scrivere la lingua hausa che da ora si chiamerà *boko* in contrapposizione ad *ajami*, cioè la lingua hausa in caratteri arabi. Il maggior responsabile di questo progetto fu uno svizzero naturalizzato inglese, Hanns Vischer, nominato nel 1903 Assistant Resident nel *Northern Nigeria Political Service*. Egli pubblicò nel 1911 uno studio⁶⁸ che gettò le basi del lavoro successivo.

L'adozione dell'alfabeto latino, più consono a rendere la lingua hausa, che non è certo una lingua semitica⁶⁹, se da una parte procurò notevoli vantaggi per l'estensione dell'alfabetizzazione e quindi della conseguente produzione letteraria, intesa in senso lato, per sopperire ai bisogni dei nuovi lettori, dall'altra rappresentò una frattura col mondo tradizionale musulmano, formando anche una classe di nuovi analfabeti, rappresentata da coloro che, esperti nelle cose coraniche, sapevano leggere solo in caratteri arabi⁷⁰.

Il problema principale fu subito quello di stimolare una produzione letteraria hausa e di trovare dei mezzi economici per poterla pubblicare. Bisogna tener presente che il numero dei lettori rappresentava un forte deterrente per la loro vendita, in considerazione delle condizioni economiche del paese. Nel 1929 venne creato il *Translation Bureau* a Kano, poi trasferito a Zaria, dove ancora si trova tuttora il suo definitivo successore, il *Northern Nigerian Publishing Corporation*. Nel 1935 il *Translation Bureau* prese il nome di *Literature Bureau*⁷¹, probabilmente per manifestare che anche gli scopi dell'organismo erano cambiati. Infatti alle semplici traduzioni in hausa⁷² si sostituiva una nuova politica diretta a

⁶⁸ *Rules for Hausa Spelling*, Zungeru, 1911, ristampato in *Journal of the Royal African Society* (1912), XI n. 43, pp. 339-347.

⁶⁹ Sul problema della classificazione della lingua si veda: Terry (R. R.), "Chadic", pp. 443-454 in: Thomas A. Sebeok, *Current Trends in Linguistics*, Vol.7, The Hague & Paris, 1971; sulla posizione della lingua hausa nell'ambito delle lingue ciadiche, si veda: Newman (P.) e Ma (R.), "Comparative Chadic: Phonology and Lexicon", *Journal of African Languages* (1966), V. n.3, pp. 218-251; Newman (P.), "Chadic classification and reconstruction", *Afro-Asiatic Linguistics* (1977), V. n.1, pp. 1-42.

⁷⁰ Sulle conseguenze sociologiche che una tale riforma procurò si veda: Baldi (S.), "Sviluppo della lingua hausa moderna. Analisi del *Taimakon Iyaye Wajibi Ne*", *Etnologia - Antropologia Culturale* (1976) 4, pp. 106-109.

⁷¹ Si veda: East (R. M.), "A First Essay in Imaginative African Literature", *Africa* (1936), IX n. 3, pp. 350-357.

⁷² Come i primi due lavori pubblicati: *Littafi na Bakwai na Leo Africanus* "Il libro settimo di Leo Africanus" (1930) e *Labaru na Da Da Na Yanzu* "Storie, antiche e moderne" (1931).

stimolare la creazione di opere originali in lingua. Nel 1939 il giornale a cadenza quindicinale *Gaskiya Ta Fi Kwabo* “La verità vale più di un penny”⁷³ fu pubblicato a Zaria dal *Literature Bureau* sotto la supervisione di *Mallam* Abubakar Imam (Kagara). Il giornale aveva come scopo originario di combattere la propaganda di guerra italo-tedesca, ma ben presto divenne la più importante autorità nel processo di standardizzazione della lingua insieme alla *Hausa Language Board*⁷⁴ fondato nel 1955 in Nigeria.

La letteratura hausa

La letteratura hausa si può dividere in tre categorie: A) Letteratura popolare; B) Letteratura islamica; C) Letteratura moderna.

La letteratura popolare è in effetti una letteratura orale, che è stata raccolta per iscritto solo in parte dagli studiosi europei, come Schön⁷⁵, Edgar⁷⁶ e Rattray⁷⁷. I racconti possono essere classificati in racconti di animali, di esseri umani e di carattere storico.

Nei racconti di animali, i caratteri sono degli stereotipi: il leone è forte ed è il re della savana, il caprone è intelligente, lo sciacallo è sapiente, ecc. I racconti storici sembrano essere un'estensione dei miti relativi alla creazione. Alcuni di essi riguardano l'arrivo degli europei ed il conflitto tra le due civiltà. Non mancano anche racconti antichi in cui sono presenti usanze aborrite dall'Islām, come il cibarsi di carne di cane, il cannibalismo o l'interramento di vittime vive.

I racconti relativi agli animali ed agli uomini appartengono ad un genere letterario, chiamato *tatsuniya* (pl. *tatsuniyoyi*). Di solito questi racconti sono narrati dalle donne ai bambini durante la sera. La parola *tatsuniya* ha assunto ora un significato peggiorativo poichè negli ambienti musulmani è visto come un genere letterario che allontana dalla vera conoscenza. Per questo motivo a differenza delle altre società africane esso non ha più presso gli Hausa un alto *status*. Gli esempi sono numerosissimi nelle

⁷³ In riferimento al fatto che il prezzo del giornale era di due pence, quando fu pubblicato per la prima volta. Sugli inizi del giornale si veda: East (R. M.), “Recent Activities of the Literature Bureau, Zaria, Northern Nigeria”, *AFRICA* (1943), XIV n.1, pp. 71-77.

⁷⁴ Kirk-Greene (A. H. M.), “The Hausa Language Board”, *Afrika und Übersee* (1964), XLVII n. 3/4, pp. 187-203.

⁷⁵ Si veda la nota 60.

⁷⁶ Edgar (F.), *Litafi na Tatsuniyoyi na Hausa*, Belfast, 1911/13.

⁷⁷ Rattray (R. S.), *Hausa Folklore, Customs, Proverbs, ETC*, Oxford, 1913.

raccolte precedentemente menzionate⁷⁸.

I racconti storici appartengono al genere *labari* (pl. *labaru*), termine col quale s'intende menzionare un genere letterario, lungo ed orale, che riguarda sia la storia che l'autobiografia. A differenza del genere *tatsuniya*, esso riguarda fatti reali. È principalmente raccontato dai vecchi durante la sera. Eccone alcuni esempi: *Labarun Hausawa da Makwabtansu* "La storia degli Hausa e dei loro vicini", pubblicata anonima in due volumi negli anni 1932 e 1933⁷⁹; *Makau, Sarkin Zazzau na Habe* "Makau, Emiro di Zaria al tempo degli Habe" e *Tarihi da Al'adun Habe na Abuja* "La storia ed i costumi degli Habe di Abuja", due volumi di Mallam Hassan, Sarkin Ruwa (Abuja) e Mallam Shu'aibu, *Mukaddamin Makaranta* (Bida) pubblicati nel 1946⁸⁰; *Tarihin Fulani* "La storia dei Fulani" di Junaidu, *Waziri* di Sokoto, del 1957; *Zuwan Turawa Nijeriya ta Arewa* "L'arrivo degli Europei nella Nigeria Settentrionale" di Abdulmalik Mani del 1957; *Tarihin Goro* "La storia (del commercio) delle noci di kola" di Sule Ilorin del 1958.

Per quanto concerne le autobiografie, gli esempi sono anche essi più che numerosi: *Sarkin Katsina, Alhaji Muhammadu Dikko*, C.B.E., 1865-1944 "L'Emiro di Katsina, Alhaji Muhammadu Dikko" di Bello Kagara del 1951; *Sarkin Kano, Alhaji Abdullahi Bayero* "L'emiro di Kano, Alhaji Abdullahi Bayero" di Abdulmalik Mani del 1954; *Labarin Mai Maina na Jega Sarkin Askira* "La storia di Mai Maina, Emiro di Askira" di Muhammadu Mai Maina del 1958. È l'autobiografia del genero del margi che era stato portato a Londra da Barth; *Rayuwata* "La mia vita" di Ahmadu Bello del 1962. Per terminare vanno menzionati due volumi: il primo di A. H. M. Kirk-Greene e Paul Newman, *West African Travels and Adventures; Two Autobiographical Narratives from Northern Nigeria*, apparso nel 1971, che raccoglie testi originali hausa, in particolare la biografia di Dorugu, lo schiavo hausa portato in Europa da Barth e quella del Sarki Mai Maina; il secondo di Mary F. Smith, *Baba of Karo, a Woman of the Muslim Hausa*, pubblicato a Londra nel 1954. L'autrice, moglie di un antropologo giamaicano, ha raccolto i ricordi di una vecchia donna hausa riguardanti il periodo precedente l'arrivo degli Inglesi. È un libro molto importante per penetrare

⁷⁸ Si vedano le note 60, 76 e 77.

⁷⁹ Il primo volume fu pubblicato a Zaria (1932) ed il secondo a Lagos (1933). Il testo di entrambi si deve a R. M. East in collaborazione con un gruppo di Hausa tra cui Mahmudu Kofi.

⁸⁰ La loro traduzione in inglese è stata pubblicata da Frank Heath col titolo *A Chronicle of Abuja*, Ibadan, 1952.

nel mondo femminile hausa, che, essendo musulmano, è completamente segregato da quello maschile.

Alla letteratura popolare inoltre appartengono i canti di lode, i proverbi e gli indovinelli. I canti di lode, *kirari* (pl. *kirarai*), un genere letterario, il cui contesto riguarda occasioni quali quelle della *sarauta* “regalità”, delle cerimonie o delle lodi di artigiani abili, sono di solito accompagnati dal suono dei tamburi o dei *maroka* “cantanti”. La caratteristica essenziale dello stile del *kirari* è la iperbole, che consiste nell’associare il nome dell’individuo a cui si riferisce con quello di un grande animale feroce, o col riferirsi a lui considerandolo un buon musulmano od un buon arabo. Un esempio di *kirari* ci è offerto dal prof. Gidley nel suo articolo del 1975⁸¹.

Il proverbio

In hausa, come nella maggior parte delle lingue africane, il proverbio (*karin magana*) ha un ruolo importante nella formulazione del messaggio linguistico. Caratterizzato dal punto di vista formale della concisione della sua struttura grammaticale, costituisce un eccellente mezzo per penetrare la mentalità collettiva di cui è l’espressione spontanea. Esso ha una rilevanza ben più importante del ruolo svolto analogamente nella nostra civiltà. Infatti nella cultura occidentale il proverbio tende ad essere presente nell’espressione orale e per di più in un ristretto ambito di persone, soprattutto anziani. In hausa invece rappresenta un genere letterario fiorente e può essere definito una categoria breve di arte verbale, tradizionalmente usato durante il corteggiamento (*tsaranci*), ma in effetti impiegato in ogni occasione. Infatti è presente ovunque: nei titoli dei libri⁸², dei giornali⁸³, nelle commedie moderne⁸⁴, nelle favole⁸⁵, ecc. Esso, in un certo senso,

⁸¹ Gidley (C.G.B.), “Roƙo: a Hausa praise crier’s account of his craft”, *African Language Studies* (1975), XVI, pp. 99-115.

⁸² Un esempio è rappresentato dal titolo dei tre volumi di *Magana Jari Ce* “Parlare è importante” di Abubakar Imam.

⁸³ *Gaskiya ta fi Kwabo* “La verità vale più del denaro”. Sulla origine e sul significato letterale del titolo del giornale, divenuto poi un proverbio, si veda la nota 20.

⁸⁴ Ad esempio, *Tabarmar Kunya* “La stuoià del disonore”, una commedia di Dauda Kano (pseudonimo dell’americano David Hofstad) e Adamu dan Goggo pubblicata nel 1969 a Zaria, in cui ogni pagina contiene esempi di proverbi.

⁸⁵ Si veda ad esempio il testo di Edgar, citato nella nota 76, oppure: Skinner (A.N.), *Hausa*

rappresenta la *Summa* della cultura hausa e può definirsi come una frase o delle frasi, che un gruppo di Hausa concordano essere un proverbio.

Il proverbio può essere analizzato sotto vari aspetti, per esempio: secondo in contesto in cui è impiegato⁸⁶, oppure dal punto di vista grammaticale o semantico. Evidentemente, poichè esso si tramanda in una forma pressochè fissa, il suo studio presenta un interesse notevole non solo per il sociologo, ma soprattutto per il linguista. Infatti sovente troviamo la presenza dell'ellissi⁸⁷, cioè la mancanza del verbo o della particella di attualizzazione *ne/ce*⁸⁸, oppure la presenza di strutture grammaticali poco frequenti nella lingua moderna. Talvolta nel proverbio è presente l'uso di alcune parole ricorrenti quali *magani* "medicina, rimedio"⁸⁹, *fi* "superare"⁹⁰.

Esistono diverse raccolte di proverbi che testimoniano solo in parte la ricchezza di questa lingua. Tra queste vanno menzionate le raccolte di Merrick, di Whitting, di Kirk-Greene e quella pubblicata anonima in Nigeria col titolo di *Karin Magana*⁹¹.

L'indovinello

Gli indovinelli (*tatsuniya* o *ka-cinci ka-cinci*) sono una forma comune di gioco di parole in hausa. Essi sono presentati come affermazioni, piuttosto che come domande. Se chi risponde non è in grado di sciogliere l'enigma, dice: *Na ba ka gari* "Abbandono" (lett. "Ti do la città"), ed allora gli viene

Tales & Traditions. An English Translation of "Tatsuniyoyi na Hausa", Madison, Milwaukee, London, 1969. Il secondo ed il terzo volume sono stati pubblicati nel 1977 in xerocopia.

⁸⁶ Per un'analisi in tal senso si veda: Gidley (C.G.B.), "*Karin Magana and Azanci as Features of Hausa Sayings*", *African Language Studies* (1974), XV, pp.81-96.

⁸⁷ Hill (C. A.), "A Study of Ellipsis within *Karin Magana*", University of Wisconsin, Ph.D. Dissertation.

⁸⁸ Alcuni proverbi in cui ricorre l'ellissi sono: *Gida biyu maganin gobara* "(L'aver) due case (di) protezione (contro) lo scoppio di un fuoco" (cioè: Non mettere tutte le uova in un solo paniere); *Kwadayi mabudīn wahala* "L'avidità è la chiave (cioè, il sentiero) per i fastidi"; *Fashi barnar aiki* "Il rinvio è la distruzione del lavoro" (cioè: il rimandare è il ladro del tempo). Alcuni proverbi in cui è presente la particella *ne/ce* sono: *Duniya mace da ciki ce* "Il mondo è una donna incinta"; *Lafiyar jiki arziki ne* "La salute è ricchezza".

⁸⁹ Per esempio: *Maganin gari da nisa tafiya* "Se la città è lontana, il solo rimedio è andarci".

⁹⁰ Per esempio: *Gani ya fi* (o *ya kori*) *JI* "Vedere è meglio che ascoltare" (cioè: vedere è credere); *Rigakafi ya fi magani* "Prevenire val più delle medicine"; *Zama lafiya ya fi zama sarki* "Star bene è meglio che essere re".

⁹¹ I riferimenti bibliografici completi sono dati nella bibliografia.

detta la risposta. Ecco alcuni esempi presi dal volume di Merrick⁹²:

1 - *Dakin saurayi babu kofa* “La capanna di un giovane (che) non ha porta”; risposta: *kwai* “un uovo”;

2 - *Hanya daya ta rabu biyu* “Un sol sentiero (che) si divide in due”; risposta: *wando* “i pantaloni”;

3 - *Rigata guda daya, aljifunta dari* “Ho solo un abito (ma esso ha) cento tasche”; risposta: *gidan gara* “un formicaio”.

B) La letteratura islamica

L’Islām, penetrato nel territorio hausa al più presto nel quattordicesimo secolo, come è dimostrato dalle tracce della poesia islamica nelle liste dei re di quel tempo, vi s’impiantò in maniera irreversibile solo prima della fine del quindicesimo secolo. La composizione in lingue locali, soprattutto in fulfulde prima, in hausa poi, fu una necessità nel momento in cui l’Islām usciva dal ristretto cerchio degli islamizzati, che avevano appreso non solo i costumi e la religione, ma anche la lingua araba. La lingua hausa allora venne scritta in *ajami*.

La letteratura islamica è una produzione poetica, che imita per contenuto e forma la letteratura araba⁹³. Le principali categorie di questo tipo di poesia sono parecchie. Tra esse vanno menzionate: 1) quella indicata con il termine arabo *nazm*⁹⁴, cioè “la riduzione in versi di materiale preparato in primo luogo su una o più fonti esistenti in prosa”. Questa categoria si riferisce alla forma del verso, indipendentemente dalla materia trattata. Talvolta sono impiegati al posto degli equivalenti termini arabi, le parole hausa. Ad esempio il verbo *tsara* “ordinare” nella poesia di Isa dan Usuman⁹⁵ oppure il nome verbale *tsari* “arrangiamento” nei versi di Muhammadu, l’Imam di

⁹² Si veda la nota 91.

⁹³ Sulla letteratura islamica si veda l’ottimo lavoro di Hiskett (M.), *A History of Hausa Islamic Verse*, London, 1975. Questo testo è un’esauriente trattazione dell’argomento che, per la sua vastità e complessità, può essere in questo contesto solamente sfiorato.

⁹⁴ La trascrizione delle parole arabe è quella adottata dal dizionario arabo di Wehr (H.), *A Dictionary of Modern Written Arabic*, edited by J. Milton Cowan, Wiesbaden - London, 1966.

⁹⁵ *Wakokin Wa’azi*, Zaria, 1959, vol. I, p. 8: *Tamai ni in tsara wakata bisa shirya* “Aiutami a comporre in versi la mia poesia nel giusto modo”.

Daura⁹⁶; 2) *wa'azi* (Ar. *wa'az*), minaccia del castigo eterno e promessa della ricompensa divina; 3) *madahu* (Ar. *madīh*), panegirico; talvolta le parole hausa *yabo*, *bege* e *kirari* sono impiegate come equivalenti dell'Ar. *maḍh*: quindi *begen Annabi*, eulogia del Profeta Maometto; 4) *tauḥidi* (Ar. *tauḥīd*), teologia musulmana; 5) *farilla* (Ar. *farīda*), che descrive la versificazione riguardante i doveri legali fondamentali dell'Islām; 6) *sira* (Ar. *sīra*), biografia del Profeta e dei suoi Compagni; 7) *Tarihi* (Ar. *ta'rīk*), storia, in particolare le cronache in versi, di solito, liste di re; 8) *Ilmin nujumi* (Ar. *ʿilm al-nujūm*) o *ilmin taurari* “scienza delle stelle” e *ilmin hisabi* (*ʿilm al-ḥisāb*) “scienza dei numeri”, entrambe molto importanti nella poesia hausa musulmana.

La letteratura islamica in hausa ebbe un impulso dal *jihād* di Shehu Usuman ḍan Fodio del 1804 contro i corrotti costumi dei Fulani, che allora dominavano sul territorio hausa. Usuman ḍan Fodio, uomo pio, non poteva non combattere il materialismo, l'abuso di potere, la corruzione e tutti quei mali che facevano allontanare la società dall'insegnamento dell'Islām⁹⁷. Tra i parenti ed i seguaci di Usuman ḍan Fodio abbiamo alcuni autori noti: suo figlio, Isa ḍan Shehu, che tradusse le opere del padre dal fulfulde in hausa, tra cui *Ma'ama'are*⁹⁸ “Annotazioni” e *Tabbat Hakiki*⁹⁹ “Di certo indubbiamente”, e compose *Wakar karamomin Shehu* “Il poema dei miracoli di Shehu”¹⁰⁰; la dotta figlia Asma (o Nana), che scrisse parecchi lavori¹⁰¹ in fulfulde e hausa, tra cui *Wakar gewaye* “Il canto del

⁹⁶ *Ku saurara tsari ya jama'ar Muhammadu* “Prestate ascolto alla versificazione, o comunità di Maometto”, citato da Hiskett a p. 22.

⁹⁷ Si veda il poema *Wallahi Wallahi* di Usuman ḍan Fodio, citato da Hiskett alle pp. 95-96.

⁹⁸ Shehu Usuman Dan Fodio, *Ma'ama'are*, Zaria, 1959. Questo lavoro appartiene al genere *madahu*.

⁹⁹ Un testo inedito di questo poema è pubblicato in *Wakokin Hausa* “Poemi hausa”, Zaria, 1957, pp. 26-32. Quest'opera, insieme alla precedente, come osserva il prof. Hiskett nel suo libro (p. xv), pur essendo delle semplici traduzioni, “However, there are substantial differences between the original Fulfulde poems and the Hausa equivalents which justify the view that the Hausa versions are renderings inspired by the Fulfulde rather than direct translations and that they therefore have some claim to originality”.

¹⁰⁰ Il testo integrale con la traduzione inglese è pubblicato da Hiskett (M.), “The Song of the Shaihu's Miracles: A Hausa hagiography from Sokoto”, *African Language Studies* (1971) XII, pp. 71-107.

¹⁰¹ A parte *Wakar gewaye*, il suo lavoro più importante, Asma bint Shehu è l'autrice di una

vagabondo”, una biografia versificata del proprio padre dagli inizi della sua missione in Gobir, Zamfara e Kebbi, fino alla sua morte; il fratello minore dello Shehu, Abdullah bin Muhammad (c.1766-1829), autore di *Wakar sira*¹⁰² “Il poeta della biografia”, un racconto in versi della vita del profeta Maometto, e di *Mulkin Audu*¹⁰³ “Le qualità di Audu”, una omelia di 76 distici.

Contemporaneo di Usuman ḍan Fodio, Muhammadu Tukur, tuttora considerato un *wali*, cioè un santo, scrisse parecchi lavori in arabo e hausa. Due, in hausa, intitolati *Bakin mari* “I ceppi neri” e *Sharifiyya* “Il nobile”, sono gli unici lavori pervenuti. Nel primo, una meditazione in versi sulla caducità del mondo, ci sono analogie con la Divina Commedia, probabilmente ad opera di comuni modelli arabi¹⁰⁴.

Nella letteratura islamica non bisogna trascurare inoltre la produzione riguardante la poesia di protesta. Essa, pur non essendo una categoria a sè, poichè fa parte quasi esclusivamente del genere *wa'azi*, ne rappresenta un aspetto importante. Il tema della protesta è fatto proprio oltre che dallo Shehu, anche da suo nipote, Hayatu ḍan Sa'idu, il quale abbracciò la causa del Mahdi del Sudan Nilotico, Muḥammad b. ‘Abdullāh. Egli scrisse il poema dal titolo arabo *Yā ḡiyāta 'l-mustaḡītina* “O soccorritore di coloro che invocano aiuto”, ma dal contenuto sostanzialmente hausa.

Al comune denominatore della protesta si riallaccia *Bakandamiya*, il poema¹⁰⁵ opera anonima di uno studente di *Mallam Shi'itu*¹⁰⁶. L'opera fu composta nel momento dell'occupazione del territorio hausa da parte delle armate inglesi, che apocalitticamente vengono paragonate a quelle di Gog e Magog.

versificazione in hausa dove si recitano i titoli delle sure coraniche dal titolo arabo *Qaṣīda fī 'l-munājā*, di scarso valore letterario. Al contrario il lavoro di Asma più importante da un punto di vista letterario è il poema hausa dal titolo arabo *Qaṣīda fī madḥ al-rasūl* “Ode in lode del Messaggero”.

¹⁰² È un esempio del genere *sira*.

¹⁰³ Rappresenta insieme ai lavori di Muhammadu Tukur uno dei più antichi esempi del genere *wa'azi*.

¹⁰⁴ Si veda Hiskett (M.), *A History of Hausa Islamic Verse*, London, 1975, pp.38-41; Asín Palacios (M.), *La Escatología musulmana*, Madrid, 1943.

¹⁰⁵ Il poema è stato pubblicato con il titolo *Gangar wa'azu* “Il tamburo ammonitore”, Zaria, 1969.

¹⁰⁶ *Mallam Shi'itu* (c.1830), considerato il fondatore della Tijaniyya in Zaria, scrisse un lungo poema in arabo contro il mondo rappresentato come una vecchia donna.

Al tema della protesta si possono riallacciare in un certo senso i lavori che affrontano argomenti politici e sociali. Infatti Sa'adu Zungur (m. c. 1959) descrive in *Wakar maraba da soja* "Poema di benvenuto al soldato", composto dopo la seconda guerra mondiale, gli orrori della guerra e in *Arewa jumhuriya ko mulukiya* "Il Nord, una repubblica o una oligarchia costituzionale" parte dal presupposto che l'autorità costituita è un dono di Dio.

Mu'azu Hadeja (1920-1955) affronta nelle sue poesie¹⁰⁷ principalmente temi locali, ma mostra di non comprendere a pieno le condizioni del suo paese. In *Karuwa* "La prostituta" attacca la prostituzione, in *Mu yaki jahilci* "Combattiamo l'ignoranza" combatte l'ignoranza, in *Wakar giya* "Il poema della birra" si scaglia contro l'alcolismo, visto come uno dei mali importato dagli Europei, in *Tutocin Shaihu da waninsu* "Le bandiere dello Shehu e degli altri", al contrario, si rivolge, nello stile delle cronache storiche, ad ognuno degli emiri e dei capi, che governano le province dell'ex Regione Settentrionale della Nigeria, considerandoli in un certo senso i successori dello Shehu e degli altri eroi islamici locali.

Recentemente alcuni poeti hausa hanno cercato di allontanarsi dalla tradizione islamica. Tra essi Malam Akilu Aliyu¹⁰⁸, che, ricollegandosi al tema della prostituzione, ne attacca le cause sociali.

Mallam Aliyu Na Mangi (n.1895), nato a Zaria e cieco dalla nascita, è uno dei grandi poeti hausa. È autore di *Wakar imfiraji* "Il poema della consolazione" (1959, 1963), un poema in otto canti, ancora incompleto, pieno di profondi sentimenti religiosi; *Wakar keke* "Il poema della bicicletta", pubblicato da A. N. Skinner¹⁰⁹, un poemetto sulle avventure causate da una bicicletta ad un studioso musulmano; *Nuniyatul Amdahi* (1972), un poema in cui l'autore descrive il modo corretto di raccontare la storia del Profeta e sfida coloro che dicono il falso. Sfortunatamente una parte della produzione letteraria di questo poeta è inedita e vi è solo qualche

¹⁰⁷ Le sue poesie sono state pubblicate postume in un volume intitolato *Wakokin Mu'azu Hadeja*, Zaria, 1958.

¹⁰⁸ È autore anche di *Wakar soja* "Il poema del soldato", in lode delle truppe federali che avevano sconfitto le truppe secessioniste del Biafra. Questo poema nel 1968 vinse anche un primo premio.

¹⁰⁹ Skinner (A. N.), "A Hausa Poet in Lighter Vein", *African Language Review* (1969) VIII, pp. 163-75.

traccia in articoli da parte di studiosi europei¹¹⁰.

C) La letteratura moderna

Alla letteratura moderna appartengono le opere stampate in *Boko* (In. *book*), cioè in caratteri latini, dopo la riforma voluta dagli Inglesi ed i cui primi tentativi risalgono agli studi di Hanns Vischer. Il passaggio dal sistema tradizionale di scrittura al nuovo fu abbastanza traumatico per coloro che erano stati educati secondo la tradizione musulmana, poichè l'autorità coloniale sia ufficialmente sia attraverso organizzazioni semiufficiali, quali la NORLA (*Northern Regional Literature Agency*), o private, soprattutto missionarie, favorì la produzione letteraria per fornire materiale ai nuovi lettori. L'alfabetizzazione ricevè un impulso negli anni cinquanta con la campagna *Yaki da Jahilci* "Guerra all'ignoranza", con la quale si cercò d'insegnare a leggere ed a scrivere anche agli adulti, fornendoli di materiale di lettura appositamente pubblicato, e non sempre di esclusivo valore pedagogico. Alla letteratura moderna appartengono i generi: 1) narrativa; 2) prosa non narrativa; 3) teatro.

Il primo, *littattafan hira*, che significa letteralmente "Libri per passare la sera", è un genere lungo e scritto. Solo recentemente si sta sviluppando con il diffondersi del *Boko*. Tra i lavori appartenenti a questo genere, tutti pubblicati nel 1934, sono significativi: *Jiki Magayi* "Il corpo spiegato" di un'inglese Rupert M. East e di un hausa, J. Tafida, successivamente tradotto in inglese dal noto scrittore Cyprian Ekwensi con il titolo *An African Night's Entertainment* (1962). È la storia, piena di violente passioni e debolezze umane, di Abubakar, la cui fidanzata sposa un uomo ricco, e della sua vendetta su entrambi; *Idon Matambayi* "Il nocciolo della questione" di Muhammadu Gwarzo e *Ruwan Bagaja* "Acqua miracolosa" di Abubakar Imam (n.1922), la eccitante novella in cui si va alla ricerca di un'acqua miracolosa, tradotta anche in inglese col titolo: *Ruwan Bagaja: The Water Of Cure; Gandoki* "Sovraeccitabile" di Bello Kagara (n.1890), tradotta in inglese con il titolo *The Adventures of the Warrior Gandoki*, una novella in cui il realismo e la fantasia non si fondono sempre in maniera felice.

¹¹⁰ Si veda: *Kazama* in Skinner (A. N.), "The Slatern - A Theme of Hausa Poetry", pp. 288-97, in *Afrikanische Sprachen und Kulturen - Ein Querschnitt* (Festschrift Lukas), Hamburg, 1971.

L'autore, *Wali* di Katsina, ci racconta la storia, in parte vera, di un famoso guerriero hausa e delle sue avventure al tempo dell'occupazione britannica contro le colonie di Lord Lugard alla fine del secolo scorso. Gandoki ha un amore ossessivo per la guerra. Egli accorre dovunque ve ne sia una. Infatti quando apprende a Kwantagora che gli Inglesi hanno preso Bida, egli lascia subito a casa la moglie ed il figlio, Garba, per recarvisi. Dopo la conquista inglese del paese, egli si reca col figlio in pellegrinaggio alla Mecca, ma i bianchi disperdono la loro carovana e frustano le loro aspettative. Un giorno, dopo una feroce battaglia in cui tutti, tranne lui e suo figlio, sono stati uccisi, egli si addormenta, svegliandosi poi nell'isola di Sayalana in India. È l'inizio delle sue incredibili avventure poichè la storia passa nel mondo fantastico dei jinns e degli orchi. L'autore è fortemente influenzato, in questa seconda parte, da *Le mille e una notte*.

Shaihu Umar (1934) di Abubakar Tafawa Balewa (1912-1966), l'ex Primo Ministro della Nigeria, che tratta della storia di un bambino e di sua madre vedova che cadono nelle mani dei cacciatori di schiavi. La struttura della storia è sapientemente realizzata, lo stile sobrio e scarno. L'opera descrive in effetti la vita islamica del Sudan occidentale negli anni drammatici della fine del secolo.

Alcuni anni dopo nel 1938-39 apparivano i tre volumi di *Magana Jari Ce* "Parlare è importante" di Abubakar Imam, l'autore di *Ruwan Bagaja*. Quest'opera, a giusto titolo famosa, è una raccolta di novelle ispirate a quelle di Grimm, Boccaccio, nonché a storie ben note, di origine persiana, indiana, egiziana ed africana. La struttura è simile a quella de *Le mille e una notte*, ma il *trait d'union* è rappresentato da un pappagallo che narra delle storie per far sì che Musa, il figlio dell'Emiro, dimentichi la sua intenzione di cavalcare verso il campo di battaglia per incontrare il suo compagno. Le storie narrate dal pappagallo sono più o meno moraleggianti. Il pappagallo, che sembra all'inizio un semplice animale domestico, dimostra di avere una saggezza ed un'intuizione quasi illimitata, da rendersi indispensabile al re, come quando scopre le trame del Wizir contro il suo sovrano. Senza dubbio è un classico della letteratura hausa non solo per le notizie inesauribili sui costumi degli Hausa, ma soprattutto per il materiale linguistico estremamente ricco.

Iliya Dan Mai'karfi "Iliya, figlio di un uomo forte" (1951) di Ahmadu Ingawa, tratta delle avventure di un grande combattente, chiamato appunto Iliya, figlio di una coppia di contadini che avevano atteso e pregato a lungo

prima di avere un erede. L'inizio della storia illustra molto bene un tema assai popolare nella letteratura tradizionale hausa. Ci si sposa per avere dei figli che possano badare ai genitori nella vecchiaia. La sterilità è il problema iniziale del re in *Magana Jari Ce* ed è ricorrente in lavori successivi. Iliya, a due anni, resta paralizzato nelle braccia e nelle gambe; diventato adulto, un giorno riceve la visita di tre uomini, arabi per aspetto, ognuno dei quali recitante il rosario. Essi sono degli angeli venuti per esaminarlo. Dopo averlo miracolato ed avergli infuso una forza soprannaturale, uno degli angeli lo avverte che egli deve continuare a credere in Dio e gli rivela che diverrà famoso nel mondo per le sue vittorie su tutti eccetto che su un uomo chiamato Wargaji, che non deve essere da lui combattuto ma aiutato. Iliya ha per missione, che è piuttosto oscura, di raggiungere senza indugio Kib City. Egli passa di vittoria in vittoria, incontra Wargaji, che aiuta, e dopo aver compiuto la sua missione e non avendo altro da fare, si siede su una roccia con la spada in mano, il cavallo dietro di lui, e prega Allah di trasformarlo, insieme al suo cavallo, in pietra. La sua preghiera è esaudita. La storia finisce quindi in maniera piuttosto inusuale per il suo finale nel quale è immortalato un uomo, benchè essa sia stata composta in un contesto islamico. Ci si può chiedere se in questa storia le credenze pagane tendano ad emergere sulle altre, o si tratti di un possibile inizio di nuovi sviluppi letterari. In ogni caso *Iliya Dan Maikarfi* è pura leggenda al contrario di *Gandoki* in cui si fondono storia e leggenda.

Negli anni cinquanta vengono pubblicate alcune serie di novelle, di raccolte semplici e di brevi storie per essere utilizzate da materiale di lettura nella campagna di alfabetizzazione. Tra esse segnaliamo: *Gogan Naka* "Il vostro eroe" (1952) di Funtuwa Garba; *Sihirtaccen Gari* "La città incantata" (1952) di Amada Katsina; *Da'u Fakaker Dara* "Dau, il predone della notte" (1952) di Tanko Zango; *Bayan Wuya Sai Dadi! Azbinawa Sun Je Neman Rijiyar Kudî* "Dopo i guai, tutto è facile! I Tuareg sono andati alla ricerca della fonte del denaro" (1954) di Abdulmalik Mani; *Ban Dariya* "Storie divertenti" (1958) di Baba Ahmed.

Alcune appaiono anonime: *Ga-ta-ga-ta-nan* "Quà e là" (1958); *Hikayoyin Aljannu* "Storie di fate" (1958); altre sono la traduzione di libri famosi, spesso in versione ridotta: *Robinson Kuruso* (1958) di Daniel Defoe; *Baran Muncuzan* (1958) di Rudolf Erich Raspe. Da sottolineare in questo periodo, ad opera della Progress Publishing House di Mosca, alcune

traduzioni di novelle russe tra cui *Labari Don Yara* “Storie per ragazzi e ragazze” di L. N. Tolstoj, tradotta da J. A. Tafida. Interessante e gustosa è la novella *Tauraruwar* “La stella del deserto” (1965) di Sa’idu Ahmed. La storia è affine a quella di *Iliya Dan Maiƙarfi* ed ad altre. In essa l’autore fa la satira delle superstizioni correnti ed in particolare l’abitudine di consultare il *mallam*, cioè l’esperto nelle scienze coraniche, per farsi predire il futuro. M. Danye è incaricato del formidabile compito di rubare “La stella del deserto”, di bellezza impareggiabile, da cui prende il nome la novella, e di portarla all’Emiro di Langeri. Egli consulta un astrologo prima di partire, ma nonostante i molti disagi, tra cui perfino la prigionia, egli non vi riesce. Nel corso delle sue avventure, egli è redento ed alla fine diviene non solo immortale ma perfino un re.

Nagari Na Kowa “Un buon uomo è per tutti” (1968) di Jabiru Abdullahi è un romanzo, vincitore del Prize Novel del 1958, che ha una combinazione deliziosa di fascino, umorismo e interesse. È la storia di un uomo di campagna e di sua moglie che cercano di migliorare.

Un caso a parte è rappresentato nel filone della novellistica da *Tauraruwa Mai Wutsiya* “La cometa” (1969). È il primo tentativo di fantascienza, ad opera di un giovane scrittore, Umaru Dembo. Tratta delle avventure di un bambino chiamato Kilba.

Al secondo genere appartiene la prosa, che potremmo definire didascalica, in hausa, *zubi*. Un genere anch’esso lungo e scritto, che pur facendo parte, strettamente parlando del *littattafan hira*, se ne discosta per il contenuto, che riguarda l’educazione moderna, in senso occidentale. Gli esempi sono numerosissimi¹¹¹. Tra i sillabari: *Hanyar Karatu* “Come leggere”; *Hanyar Rubutu* “Come scrivere”; *Ka Yi Ta Karatu* “Continua a leggere” e *Rubutun Wasika* “Scrivere una lettera”, tutti pubblicati anonimi nel 1951.

Tra i volumi a carattere pedagogico: *Hanyar Tarbiyya* “La strada dell’educazione” (1959) di Sa’idu Labo; *Aikin Malami* “Metodi d’insegnamento” (1960) di Helen M. Watkins; *Littafin Malamai* “Il libro degli insegnanti” (1963) di R.L. Baker.

¹¹¹ Per una lista completa si veda Baldi (S.), *Systematic Hausa Bibliography*, Roma, 1977, pp. 95-107; per un aggiornamento si consulti uno dei cataloghi di editori locali, in particolare quello della Northern Nigerian Publishing Company, Zaria: *Littattafai Domin Jihohin Arewa*.

Tra i volumi che riguardano la geografia: *Birnin Kano* “La città di Kano” (1946) di Abdulmalik Mani; *Nijeriya. Labarin Kasa Na Farko* “Nigeria. Geografia 1” (1960) di Marian D. Ainslie.

Tra quelli che riguardano l’igiene: *Ciwon Huka. Tuberculosis* (1954), tradotto da Abdurrahman Katsina; *Kuturta* “La lebbra” (1956) di H.A. Kelsey e YaKubu Auna; *Labarin Tsabta Da Kiwon Lafiya* “Storie sulla salute e l’igiene” (1960) di F.M. Taeger.

Tra quelli che riguardano le scienze naturali: *Ikon Allah. Labarin Halitta Iri Iri Ta Cikin Duniya* “Il potere di Dio. Notizie riguardanti le creature di vario genere nel mondo” (1949) di Rupert M. East e Abubakar Imam; *Namun Daji Ta Tsuntsaye* “Animali selvaggi e uccelli” (1956) di Abdullahi Maƙarfi.

Gli esempi potrebbero continuare a dismisura soprattutto se si considerano i titoli di libri che cercano di dar consigli pratici riguardanti soprattutto l’alimentazione.

Il teatro

Le opere teatrali, *was*a (pl. *wasanni*), sino ad ora sono in numero piuttosto esiguo, benchè l’arte del dramma sia un aspetto religioso dello stile di vita dei Maguzawa, cioè degli Hausa pagani. Il dramma popolare hausa, *bori*, è basato sulla drammatizzazione di uno spirito o *iska*. Ogni spirito è dominato da un carattere, e l’attore che è sotto l’incantesimo di quello spirito ne esprime il carattere. L’Islām ha reso il culto del *bori* impopolare tra gli Hausa musulmani, naturalmente per combattere le credenze pagane. Probabilmente a causa di ciò il teatro, in senso moderno, non è sviluppato nella società hausa. Il *was*a rappresenta un genere lungo, sia orale che scritto. Ad esso si collega la produzione teatrale moderna che è rappresentata per il pubblico spettacolo sia alla radio che alla televisione. Il suo contenuto riflette i problemi del mondo locale, in particolare quello della famiglia poligamica, e lancia un evidente messaggio. Il teatro moderno hausa ha altre caratteristiche. Innanzi tutto gli scrittori non si sono ancora familiarizzati col teatro di tipo occidentale, non solo per quanto concerne le idee, ma anche per quanto riguarda l’aspetto fisico: il “teatro hausa” era all’aria aperta, dove l’improvvisazione era di casa. Un’altra caratteristica è rappresentata dal ruolo svolto dall’annunciatore o *mai-shela*, figura indispensabile. È lui che introduce la commedia ed ad intervalli ne

commenta l'azione. Questa figura se da una parte rende il pubblico edotto del significato del lavoro e quindi ne enuncia chiaramente il messaggio morale, istruendo il pubblico a cui potrebbe sfuggire, d'altra parte rompe la continuità dell'azione e sottrae spazio agli altri caratteri, impersonati dai vari attori.

Uno dei primi tentativi da parte di uno scrittore hausa, Abubakar Tunau, è rappresentato da *Wasan Marafa* "La commedia di Marafa", pubblicata nel 1949, in un atto: è la storia di un villaggio che è visitato da un ispettore sanitario, che insegna l'igiene, esortando la gente a pulire il villaggio. Le procedure auspicate sono adottate ed il villaggio raggiunge la salute e la prosperità dei suoi abitanti. La commedia si basa sulla figura di un contadino, la cui vita povera e piena di stenti è descritta sino al momento in cui arriva la ricchezza.

Alla problematica della famiglia poligamica appartengono due commedie di Shu'aibu MaKarfi (n. c. 1920), *Mallam Maidala'ilu e Zamanin Nan Namu* "Questi nostri tempi moderni" del 1959, che mostrano gli inganni in cui ognuno di noi può incorrere durante la vita. Esse furono scritte per la radio, come ci rivelano certe espressioni: *aji* "Si ascolta", ecc., presenti tra i suggerimenti dati dall'autore nelle istruzioni sceniche, mostrandoci che egli aveva in mente l'ascoltatore piuttosto che lo spettatore. Dello stesso autore è *Jatau na Kyallu* "Jatau e Kyallu" del 1960, che riproduce fedelmente i problemi della società hausa di Kano. Infatti narra la storia di Jatau, un ricco e rispettabile uomo con tre mogli, quando ne sposa una quarta, Kyallu, noto esempio di prostituta. Egli finisce per divorziare dalle altre mogli e perde tutte le sue ricchezze. Allora Kyallu lo lascia povero ed egli solo in quel momento comprende la sua insensatezza.

Uwar Gulma "La moglie di Gulma" di Mohammed Sada (n.1942), pubblicata nel 1968, tratta di una storia semplice. Halima è stata sposata dai suoi parenti con Hayatu, un fattorino della società dei telefoni, senza consultarla, secondo la tradizione, e quando il dramma comincia le differenze tra i due sono evidenti. Hayatu, lei crede, non la tratta come dovrebbe. In particolare, egli passa molto tempo lontano da casa in cattiva compagnia, perdendo il denaro nei bar e con le prostitute. Litigano spesso ed ella decide di lasciarlo, dopo l'ennesimo litigio, e di andare dai suoi genitori. Per la via incontra una vecchia, Uwar Gulma, la quale l'incoraggia a chiedere il divorzio a suo padre, mostrandole un espediente per far sembrare che Hayatu l'abbia picchiata a sangue. L'espedito consiste nello

spalmare del burro fresco sul dorso e di esporsi poi ai raggi cocenti del sole. Halima, accolta dapprima con diffidenza nella casa paterna, si vede successivamente rifiutare il divorzio da un giudice corrotto. Il quadro è quello di una società decadente. La passione con la quale Hayatu, il giovane protagonista, espone ogni cosa ad ogni persona che incontra, può provenire solo da chi è stato spinto e schiacciato nel baratro. A differenza delle altre produzioni teatrali hausa, *Uwar Gulma* è unica nel suo tragico finale. Halima, il personaggio chiave del dramma, come Tess di Hardy¹¹², è controllato da forze esterne, cioè i parenti, gli amici, i ricchi, i potenti. Una certa ambiguità, probabilmente desiderata dall'autore, riguarda il suicidio voluto o meno dalla protagonista. Un'altra caratteristica è rappresentata dall'assenza del *mai-shela*, l'annunciatore-coro, al contrario ci sono almeno due elementi tradizionali: la vecchia, che crea intrighi, ed i giudici corrotti. Il linguaggio è realistico con un frasario abbastanza ampio che rende bene nel dialogo la vita di tutti i giorni. La lingua risente abbondantemente del dialetto di Katsina (*Katsinanci*). In un certo senso per le caratteristiche enunciate possiamo parlare di un tipo particolare di teatro di "avanguardia".

Al genere brillante appartiene *Tabarmar Kunya* "La stuoia del disonore" del 1969, scritta da uno scrittore hausa, Adamu dan Goggo, e da un americano David Hofstad, sotto lo pseudonimo di Dauda Kano. La commedia tratta di un uomo tormentato da un complesso di colpa. Tra le ultime produzioni teatrali va segnalato il volume *Bora Da Mowa* "L'amata e la non amata" di Umaru Balarabe Ahmed del 1973, che contiene quattro commedie, di cui la prima dà il titolo al volume; *Mallam Mahamman* di Bello Muhammad del 1975, una commedia che mostra quanto sia stupido usare amuleti ed incantesimi per ottenere ciò che si vuole; *Matar Mutum Kabarinsa* "La moglie dell'uomo e la sua tomba" di Bashari Farouk Roukbah, una commedia anch'essa pubblicata nel 1975, sul tema che nessuno può evitare di sposare la donna destinata dal fato ad essere sua moglie. A queste opere va aggiunto qualche tentativo per adattare al teatro delle produzioni letterarie, nate per altri scopi, come *Wasan Kwakwayo na Littafin Shaihu Umar* "Dramma dal libro di Sheihu Umar" di Abubakar Tafawa Balewa. Il dramma pubblicato nel 1975 fu adattato per il teatro da Umar Ladan e Dexter Lyndersay. Esso fu rappresentato per la prima volta

¹¹² Hardy (Thomas), *Tess of the D'Urbervilles: A Pure Woman Faithfully Presented*, London *The Graphic*, 1891.

dal *Centre for Nigerian Cultural Studies*, Abdullahi Bayero College, Kano nel dicembre 1972 nel quadro delle celebrazioni del decimo anniversario della fondazione dell'Ahmadu Bello University.

Per completare questa breve disamina del teatro hausa bisogna accennare alle traduzioni di opere classiche del teatro occidentale per farle conoscere nel mondo hausa. Tra queste va ricordata la *Lisistrata* di Aristofane, tradotta ed adattata da T.W. Harrison e James Simmons col titolo di *Aikin Mata* del 1966; *La dodicesima notte* di William Shakespeare, tradotta da Ibrahim Yaro Yahaya col corrispondente titolo *Daren Sha Biyu* del 1971.

Bibliografia

La lingua hausa

[Dorugu], *The Story of Dorugu*, London, 1932.

Hair, P. E. H., "The Early Study of Hausa and Kanuri", pp.31-68 in *The Early Study of Nigerian Languages: Essays and Bibliographies*, Cambridge, 1967.

Heine, B., "Hausa", pp.151-159 in *Status and Use of African Lingua Francas*, München, 1970.

Kirk-Greene, A. H. M., "Cambridge and the Hausa Language", *West Africa* (8) Sept. 1956, n. 2056, p. 675.

Robinson, Ch. H., "Hausaland", *The Scottish Geographical Magazine* (1893), IX n.12, pp. 643-645.

Robinson, Ch. H., "Hausaland", *The Scottish Geographical Magazine* (1896), XII n.1, pp. 21-24.

Robinson, Ch. H., *Hausaland or Fifteen Hundred Miles through the Central Sudan*, London, 1896.

Robinson, Ch. H., *Nigeria, Our Latest Protectorate*, London, 1900.

Taylor, F. W., "Hausa and the Late Cannon CH. Robinson (1861- 1925)", *Journal of The Royal African Society* (1927), XXVI n.102, pp. 145-159.

La letteratura hausa

Hiskett, M., "Hausa. III. - Littérature", pp.118-119 in *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden, 1971.

Johnston, H. A. S., *A Selection of Hausa storie*, Oxford, 1966.

Madauci, I., Isa, Y., e Daura, B., *Hausa customs (Zaman Hausawa da Tadodinsu)*, Zaria, 1968.

Skinner, A. N., "Realism and Fantasy in Hausa Literature", *Review of National Literatures* (1971), II n.2, pp. 167-187.

Skinner, A. N., *An Anthology of Hausa Literature in Translation*, Madison, 1977.

Taylor, F. W. and Webb, A. G. G., *Labarun Al'adun Hausawa Da Zantatukansu. Account and conversations describing certain customs of the Hausas*, Oxford, 1932.

Il proverbio

Anon., *Karin Magana*, Zaria, 1958.

Kirk-Greene, A. H. M., *Hausa Ba Dabo Ba Ne*, Ibadan, 1966. È una raccolta di 500 proverbi tradotti e annotati dall'autore.

Merrick, G., *Hausa Proverbs*, London, 1905. Include indovinelli ed espressioni comuni, con alcune note grammaticali.

Whitting, C. E. J., *Hausa and Fulani Proverbs*, Lagos, 1940. È una raccolta di 2000 proverbi hausa e di 600 proverbi fulani.

L'indovinello

Merrick, G., *Hausa Proverbs*, London, 1905.

La letteratura islamica

Bertoncini, E., "Hausa (letteratura)", in *Dizionario della Letteratura Mondiale del 900*, Torino, 1981.

Bivar, A. D. H., and Hiskett, M., "The Arabic Literature of Nigeria to 1804: a Provisional Account", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* (1962), XXV no.1, pp. 104-148.

Hiskett, M., *A History of Hausa Islamic Verse*, London, 1975.

Robinson, Ch. H., *Specimens of Hausa Islamic Verse*, Cambridge, 1896.

La letteratura moderna

Baldi, S., *Systematic Hausa Bibliography*, Roma, 1977.

King, B. E. D., *Introduction to Nigerian Literature*, New York, Lagos. In particolare sulla lingua hausa: D. Muhammad, "Oral Poetry: Hausa", pp. 23-7 e Adeboye Babolola, "Modern Hausa Literature", pp. 57-63.

Il teatro

Ahmed, U. and Daura, B., *An Introduction to Classical Hausa and the Major Dialects*, Zaria, 1970, pp. 49-70.

Gidley, C. G. B., "Yankamanci - The Craft of the Hausa Comedians", *African Language Studies* (1967) VIII, pp. 52-81.

Le letterature in lingue locali dell'Africa centrale

Esaminando gli inizi della produzione letteraria in lingue locali dell'Africa centrale si rivela che, a parte le traduzioni della Bibbia, vi è ben poco. Ciò convalida la tesi di coloro che sostengono che i missionari erano portatori non solo della religione cristiana ma anche dei desideri dei colonizzatori¹¹³. Solo due sono difatti i lavori prodotti nell'ex territorio belga, uno nell'ex territorio francese e nessuno nell'ex territorio portoghese. Solo agli inizi del XX secolo si ebbero i primi segni di incoraggiamento verso la produzione di una letteratura locale, prima attraverso i programmi di istruzione, poi dal *Northern Rhodesia and Nyasaland Publications Bureau* e da case editrici quali Longman, Oxford University Press, Heinemann, Letteratura del Ruanda, ecc. Tra le pubblicazioni che ci vengono da quest'area abbiamo una collezione di racconti popolari del 1955, *Masapo ma Bangala* (Storie di Bangala), di André Roumain Bokwango. Il contributo più significativo ci viene da Kayonga, un prete del Ruanda, metà artista tradizionale e metà poeta moderno. Egli scrisse due composizioni poetiche pubblicate in *Icara Nkumare Irungu* (Sedete cosicchè io possa portar via la noia), del 1946, in cui racconta come una bestia feroce, simbolo della carestia, viene combattuta con una zappa. Queste composizioni hanno il medesimo stile dei poemi di lode e delle canzoni di guerra tradizionali ma con elementi innovativi quali versi dedicati alla descrizione di eventi e chiari accenni a persone. Anche nel lavoro di Albert Kagame (n.1912) *Umulirimbyi Wa Nyilibiremwa* (Canzone del maestro della creazione), pubblicato nel 1952 e tradotto in francese col titolo di *La Divine Pastorale*, si ritrovano elementi innovativi quali l'asserzione individuale, generalmente assente nella tradizione orale. Il poema, scritto nello stile della poesia di lode, è la storia dell'uomo secondo la religione cristiana. Nell'introduzione del libro Kagame spiega che il poema è 'divino' in quanto ha per oggetto Dio, 'pastorale' perchè è un adattamento della poesia pastorale del Ruanda. Le lodi generalmente indirizzate al re del Ruanda vengono ora indirizzate a Dio; Kagame ha scrupolosamente conservato la forma della composizione di lode ma ha esagerato nell'assolutezza della adorazione che è sconosciuta nella tradizione orale. Questa mancanza di contrasti, ben nota al poeta di arte orale, costituisce il limite di questa composizione¹¹⁴.

¹¹³ Dathorne, op. cit., pag. 19.

¹¹⁴ Dathorne, op. cit., pag. 22-23.

La letteratura del Malawi

Gli inizi della letteratura Malawi risalgono alla fondazione di un giornale in inglese ad opera dei missionari nel 1906. Solo nel 1928 si ebbero i primi contributi africani con la collaborazione al giornale *Vyaro na Vyara* (Paesi e Paesi). Nel 1952 S. A. Paliani pubblicò una commedia e un racconto intitolato *1930 Kunadza Mcape* (Nel 1930 arrivò uno stregone), una storia che presenta in termini negativi il trionfo della superstizione sulle nuove idee. Lo stesso tema di diniego della superstizione a favore del Cristianesimo è presentato da Samuel Ntata in *Headman's Enterprise* del 1964.

La letteratura dello Zambia

Il più produttivo degli scrittori in Bemba è Stephen Andrea Mpashi che ha scritto, oltre a varie poesie, anche cinque racconti brevi. Le sue storie hanno spesso una vena umoristica; la sua commedia *Cekesoni Aingila Ubusoja* (Jackson diventa soldato) del 1950 è una rappresentazione della vita militare. Carattere unoristico ha anche *Bamusha Ulwero* (Presi alla sprovvista) di Urban Chishimba. Diversi dalla gran parte dei lavori in quanto non ne condividono il tono didattico sono le opere di M. K. Chifwaila, che ha scritto un racconto sulla tratta degli schiavi, e Albert Kacuka, che in una sua opera descrive gli sforzi di un uomo che tenta di migliorare le condizioni di vita nel suo villaggio. Due sono i racconti in tonga; uno è la storia di due amici rivali in amore e l'altra è la storia di un giovane che causa confusione nelle leggi di eredità matrilineare dei Tonga. Nella letteratura lozi i temi più comuni sono storie poliziesche, racconti morali e riadattamenti di vecchie leggende. Si tratta nel complesso di una letteratura diretta ad un teatro popolare e da usare principalmente come materiale didattico.

Le letterature in lingue locali dell'Africa orientale

La letteratura kikuyu e kamba è costituita in gran parte da traduzioni di opere di autori inglesi. L'autore kikuyu più originale è probabilmente John Mbiti, il cui *Mutungu Na Ngewa Yake* (Mutunga e la sua storia) è uscito nel 1954. Anche Ngugi wa Thiongo, lo scrittore keniano autore di romanzi, racconti e saggi in inglese, si è cimentato con la sua lingua. Come egli stesso ha dichiarato:

'I came to be more and more disillusioned with the use of foreign languages to express Kenya's soul or to express the social conditions of Kenya ... If you learn a people's language and you adopt their culture, you are more likely to see yourself in terms of their world outlook, their aspirations'¹¹⁵.

In accordo a queste sue idee Ngugi ha scritto, assieme a Ngugi wa Mirii, una commedia in kikuyu *Ngaahika Ndenda* (Mi sposerò quando vorrò). La commedia racconta della truffa fatta da un ricco proprietario ai danni di un povero vicino allo scopo di espropriargli il pezzetto di terra che questi possiede. La commedia ha causato a Ngugi non pochi guai, tra i quali un periodo di carcerazione, pur non essendo molto più critica nei confronti della società keniana degli altri lavori scritti da questo autore. I motivi della sua persecuzione sono dovuti alla scelta della lingua in cui è scritta la commedia; il kikuyu è difatti una delle lingue più diffuse del Kenya. La morale che si ricava dalla vicenda è che il governo del Kenya è liberale fin quando le critiche gli vengono rivolte in inglese o in swahili, lingue capite solo da una ristretta élite di benestanti, ma diventa repressivo quando le stesse critiche gli vengono rivolte in kikuyu, lingua largamente diffusa tra la popolazione¹¹⁶. Altre opere interessanti ci vengono dall'Uganda ad opera di Michel Nsimbi e K. N. Kawere, autore uno di novelle e l'altro di poemi. L'autore più importante che ha scritto nella lingua runyoro/rutooro è Timothy Bazzarabusa, i cui racconti presentano gli stessi caratteri della letteratura dello Zambia e del Malawi, ossia storie poliziesche e romanzi d'amore, temi che si ritrovano anche nei suoi lavori *Ha Munwa Gw'ekituuro* (In punto di morte) e *Kalyaki Na Marunga* (Kalyaki e Marunga). Un'altra sua opera mostra interesse per i problemi filosofici dell'esistenza; la forma dell'opera, un misto di poesia e prosa, si avvicina a forme tradizionali della letteratura orale. Nel 1953 apparve un'opera scritta in lingua luganda *Ennyumba Ezimvi* (Alcune canzoni) di Y. B. Lubambula, una composizione in versi che incorpora elementi favolistici. L'opera di Luvambula in Baganda va posta accanto a quella di Bazzarabusa in Runyoro/Rutooro, in quanto entrambi hanno preso in prestito ed elaborato alcuni temi e forme della tradizione orale.

¹¹⁵ Gérard, A., *Four African literatures*, UCLA, 1971, pag. 314.

¹¹⁶ Gérard, A., op. cit. Altro, non meno importante motivo, è il seguente: il Kenya è governato da una minoranza etnica, mentre la maggioranza della popolazione del Kenya parla kikuyu.

La letteratura swahili (a cura di Elena Bertoncini)

La letteratura swahili si è sviluppata lungo le coste del Kenya e del Tanganyika (oggi Tanzania) e sulle isole antistanti in condizioni assai diverse da altre letterature bantu in quanto per molti secoli rimase sotto una forte influenza araba, paragonabile in questo alla letteratura hausa. La tradizione letteraria swahili nella scrittura araba è unica nella sfera bantu; infatti essa vanta il più antico manoscritto letterario dell'Africa subsahariana, *Chuo cha Herikali*, datato 1728.

Il primo poeta swahili di cui conosciamo il nome è Liongo Fumo, vissuto tra il XII e il XIV secolo, protagonista di molte avventure e storie romantiche che hanno ispirato scrittori di epoche successive. A Liongo vengono attribuiti molti fra i versi eroici ed amorosi del periodo arcaico (prima del XVII secolo). Anche dopo l'adattamento dell'alfabeto arabo alla lingua swahili la poesia sia religiosa che profana veniva diffusa e tramandata soprattutto verbalmente, cioè attraverso il canto e la recitazione pubblica. I componimenti accolti favorevolmente dagli ascoltatori venivano in seguito messi per iscritto ed era a discrezione dello scrivano attenersi più o meno fedelmente al testo e ricordarsi o no il nome dell'autore. Nel periodo classico (XVII e XVIII secolo) il profondo senso religioso dei poeti musulmani è onnipresente nelle loro opere, che vanno dalle traduzioni, adattamenti e rielaborazioni di testi arabi ai componimenti originali su soggetti islamici. Oltre alle poesie ammonitorie, prescrizioni rituali, biografie ed elogi del profeta Maometto la letteratura swahili è ricca di lunghi poemi epici (*tendi o tenzi*) tratti anzitutto dalla storia e mitologia islamica. Il più antico ed anche il migliore di essi è il già menzionato *Chuo cha Herikali* (ossia *Utenzi wa Tambuka*) di Bwana Mwengo bin Athumani che fiorì all'inizio del XVIII secolo; nella sua epopea storico-legendaria canta la guerra arabo-bizantina per la conquista della Siria. Datato 1749 ma probabilmente composto nel XVII secolo è un inno a Maometto tradotto dall'arabo da Sayyid Aidarusi bin Athumani e noto con il titolo originale di *Al-Hamziya*, che però ha interesse solo linguistico. Alla stessa famiglia dei Sayyid apparteneva Abdallah bin Nasir (1710-1810), teologo e letterato vissuto a Pate, considerato uno dei più grandi poeti swahili. La sua opera *Al-Inkishafi*, poesia religiosa sulla transitorietà della vita umana, illustrata sulla decadenza del sultanato di Pate, ha una forte carica emotiva che ancor oggi tocca l'animo del lettore. Muyaka bin Hajj al-Ghassaniy (1776-1840)

di Mombasa ha portato alla perfezione un altro genere poetico, lo *shairi*, che viene usato per la lirica e specialmente per gli argomenti di attualità. Nei suoi versi si riflettono le movimentate vicende politiche delle città costiere della prima metà del XIX secolo.

Sebbene molte donne swahili del passato fossero esperte dell'arte poetica, l'unica poetessa di chiara fama è Mwana Kupona (m. c. 1860) di Pate. Diventò famosa con una unica poesia di carattere didattico-moraleggiante, *Utenzi wa Mwana Kupona*, un testamento spirituale dedicato a sua figlia che contiene insegnamenti riguardanti i suoi doveri religiosi, gli obblighi verso il marito ed il comportamento generale. Dall'insieme scaturisce una immagine abbastanza fedele della vita sociale delle classi benestanti dell'epoca.

Tra i poeti che si ispirarono ad avvenimenti locali il più noto è Sheikh Hemedi Abdulla Saidi el-Buhri (m. 1927), autore, oltre a molti *tenzi* su tradizionali temi della letteratura islamica, di una storia sulla conquista tedesca della costa swahili (*Utenzi wa Vita vya Wadachi Kutamalaki Mrima*). Muhammad Kijumwa (m. c. 1936) di Lamu, un profondo conoscitore della letteratura classica, mise in versi la vita movimentata dell'eroe e poeta Liongo (*Utenzi wa Liongo Fumo*, 1913).

I testi di prosa ottocentesca comprendono cronache di alcune città costiere, l'autobiografia del famoso mercante di schiavi Tippu Tip (1840-1905) e anzitutto il primo tentativo di prosa artistica, *Habari za Wakilindi* di Abdallah bin Hemedi'l-Ajjemi (c. 1840-1912), storia di un cacciatore con poteri magici e dei suoi discendenti, scritto con suggestiva spontaneità. Al 1892 risale un'interessante biografia del giovane zanzibarino Amur bin Nasur, uno dei primi Africani dei territori occupati dalla Germania che visitarono l'Europa. Un altro di essi, Selim bin Abakari, arrivò con il suo padrone fino in Russia; entrambi sono osservatori attenti e meticolosi che annotano le loro impressioni con uno stile fresco e immediato, offrendoci una divertente immagine dell'Europa vista con gli occhi africani.

I missionari e gli esploratori europei si erano interessati al swahili fin dalla metà dell'Ottocento, scrivendolo coi caratteri latini, ma il nuovo alfabeto si diffuse solo dopo la prima guerra mondiale, sotto il dominio britannico. Il periodo 1918-1949 è caratterizzato da un'intensa attività editoriale di tipo coloniale: vengono stampati numerosi libri religiosi, scolastici, manuali pratici e fiabe per bambini, ma una sola opera di narrativa originale, *Uhuru wa watumwa* (1934, "La Liberazione degli Schiavi") di James Mbotela, un'apoteosi degli Inglesi in Africa orientale.

Uno dei più apprezzati letterati swahili del Novecento è Shaaban Robert (1909-1962), poeta, scrittore e saggista, l'autore della prima utopia swahili, innovatore e tradizionalista allo stesso tempo. Pur essendo musulmano e assai più giovane, in molti aspetti ricorda i primi scrittori cristiani del Sudafrica: anche lui considera suo dovere principale predicare, preoccupandosi soprattutto del messaggio morale che devono recare tutte le sue opere.

Mathias Mnyampala (c.1919-1969) è il più valido poeta swahili d'ispirazione cristiana, la cui migliore opera è la versificazione del vangelo (*Utenzi wa Enjili Takatifu*, 1962). Nella natia Tanzania però viene stimato per aver introdotto nella poesia un nuovo genere, chiamato *ngonjera*: poesia dialogata, recitata in pubblico, che spiega i principi della politica tanzana, dell'educazione civica e simili.

Il kenyota Ahmad Nassir Juma Bhalo (n.1937) di Mombasa è uno dei più abili poeti contemporanei e senza dubbio il più prolifico. Finora ha pubblicato due raccolte di versi: *Poems from Kenya* (1966) e *Malenga wa Mvita* (1971) e altre due sono in preparazione, ma ciò è solo una parte della sua vasta produzione. Egli usa eleganti ed elaborate forme strofiche, cercando sempre l'ispirazione nel passato; infatti è il più tradizionalista dei poeti contemporanei, con una spiccata tendenza al didatticismo. Anche suo fratello Abdilatif Abdalla (n.1946) che vive in Tanzania, è un poeta validissimo, meno sofisticato ma più sincero. Egli viene apprezzato anzitutto per il volume di poesie *Sauti ya dhiki* (1973), scritte in prigione. A questo volume si è ispirato, per la raccolta di versi *Sikate Tamaa* (1980), lo zanzibarino Said A. Mohamed, più noto come romanziere. Sebbene l'indipendenza e la Dichiarazione di Arusha (5.2. 1967) che ha segnato in Tanzania le basi del "socialismo africano" (*ujamaa*) abbiano portato nuovi temi e nuovi criteri per giudicare la letteratura, anche i poeti più progressisti si sono rivelati rivoluzionari nella sostanza, ma estremamente riluttanti ad abbandonare le forme tradizionali.

Due poeti d'avanguardia sono Mugyabuso Mulokozi (n.1950) e Kulikoyela Kahigi (n.1950) che hanno pubblicato insieme tre volumi di versi per lo più politici e sociali (*Mashairi ya Kisasa*, 1973; *Malenga wa Bara*, 1976; *Kunga za Ushairi na Diwani Yetu*, 1979) dove si allontanano dai rigidi schemi della metrica tradizionale.

Il primo poeta swahili che adopera sistematicamente il verso libero è Euphrase Kezilahabi (n.1944). La sua raccolta, *Kichomi* (1974), è stata disapprovata dalla maggior parte dei critici e lettori che non riescono a

concepire un'altra forma di poesia che quella composta secondo i canoni metrici usati da secoli; solo alcuni giovani sono dalla sua parte.

La narrativa ha avuto un enorme sviluppo negli anni Sessanta. Accanto alle autobiografie ed ai racconti simbolico-fiabeschi nello stile di Shaaban Robert, appare il genere poliziesco il cui maggior rappresentante è Muhammed Said Abdulla di Zanzibar (n. c. 1915), autore di diversi romanzi (*Mzimu wa Watu wa Kale*, 1960; *Siri ya Sifuri*, 1974, ecc.) con la stessa formula narrativa e gli stessi personaggi principali; un grande stilista che dimostra in modo mirabile la sua capacità di descrizione in pagine nette e drammatiche. *Kurwa na Doto* (1960) di un altro Zanzibarino, Muhammed Saleh Farsi, appartiene ad un filone etnologico: lo scopo principale dell'autore è di annotare i riti popolari della sua isola che stanno scomparendo, ma essi sono inseriti in una storia articolata su piani assai complessi e animata da personaggi credibili. Sempre di Zanzibar è Mohamed Suleiman Mohamed (n. 1945), autore di due romanzi (*Kiu*, 1972; *Nyota ya Rehema*, 1976) costituiti intorno al tragico destino della donna sfruttata e maltrattata da un uomo senza scrupoli. La più grande sorpresa degli ultimi anni è Said Ahmed Mohamed (n. 1947), scrittore versatile e ricco d'inventiva, autore di tre romanzi coinvolgenti: *Asali Chungu* (1977), *Dunia Mti Mkavu* (1980), *Utengano* (1980).

Mentre nelle zone interne della Tanzania il swahili è solo una lingua imparata a scuola, nell'isola di Zanzibar e la vicina isola di Pemba il swahili è la lingua del posto: gli scrittori zanzibarini (ivi compresi quelli di Pemba, come S.A. Mohamed) scrivono quindi in un modo infinitamente più ricco ed espressivo.

Un'altra differenza è che nelle isole non c'è un grande contrasto tra la città e la campagna e l'influenza occidentale è molto minore che sul "continente". L'ambiente descritto con maestria nei romanzi e racconti zanzibarini è relativamente omogeneo: la tradizionale società musulmana con i suoi usi ed i suoi costumi.

Gli scrittori "continentali" invece descrivono per lo più un ambiente cristiano o pagano. I loro eroi sono di solito giovani che lasciano il villaggio natio, sperduto nella savana, e vanno a studiare o a lavorare in città. Il contrasto tra la società tribale da cui provengono e l'ambiente occidentalizzato che trovano in città provoca loro spesso traumi ed angosce. I mali della vita urbana, la criminalità, la corruzione, l'immoralità causano spesso la distruzione dei protagonisti quando non riescono a salvarsi

ritornando in campagna. Questo è uno dei temi più ricorrenti nella narrativa e nel teatro contemporanei.

Alle opere contemporanee degne di nota appartiene il romanzo di Alex T. Banzi *Titi la Mkwe* (1972), ricco d'ispirazione e di intelligenza narrativa, il quale analizza alcuni problemi socio psicologici che il mutamento della società tanzana porta con sé. La stregoneria è l'argomento del romanzo di H. C. M. Mbelwa (*Mfu aliyefufuka*, 1974) calato in una atmosfera misteriosa ed inquietante e contenente alcune tra le pagine più suggestive della moderna narrativa swahili. Il racconto *Wali wa Ndevu* di G. Tilumanywa (pseudonimo di Gabriel Ruhumbika), pubblicato nella raccolta *Parapanda* (1974), è un'audace satira politica, genere piuttosto insolito nel contesto tanzano; molto più numerosi sono i libri impegnati nella propaganda della politica socialista, come *Ndoto ya Ndaria* (1976) di J. Ngomoi. Uno degli scrittori che non perdono di vista i lati deboli del socialismo di Nyerere è il già menzionato E. Kezilahabi; nel suo stile si avverte maggiormente l'influenza occidentale. Il suo romanzo più significativo, *Kichwamaji* (1974), esprime i dubbi e le ansie di un giovane istruito che ha perso il contatto con la sua gente. Un altro suo romanzo esplosivo, *Dunia Uwanja wa Fujo* (1975), è un potente affresco della società tanzana d'oggi.

Il teatro di tipo occidentale nasce negli anni Cinquanta; le prime due commedie originali, *Nakupenda, Lakini ...* (1957) di Henry Kuria e *Nimelogwa Nisiwe na Mpenzi* (1958) di Gerishon Ngugi, si occupano di problemi particolarmente sentiti tra i giovani dell'intero continente come la dote e i matrimoni combinati dai genitori. È degno di nota il fatto che i due commediografi appartengono alla tribù kikuyu del Kenya; entrano così nella lingua swahili scrittori per i quali il swahili non è la lingua materna. Ciò significa un certo abbassamento del livello linguistico, peraltro ben presto superato (anche se, come abbiamo detto, le opere degli autori "continentali" non raggiungono mai il livello linguistico dei buoni autori zanzibarini), ma anche un arricchimento culturale della letteratura swahili che si apre verso altre popolazioni della Tanzania e del Kenya.

Alla fine degli anni Sessanta inizia l'attività letteraria degli studenti universitari di Dar es-Salaam, fra i quali troviamo i migliori commediografi d'oggi: Ebrahim Hussein (n.1943), formalmente influenzato dal moderno teatro europeo, Ngalimecha Ngahyoma e Penina Muhando (n.1948), tutti impegnati nel difficile compito di creare un teatro swahili moderno con criteri di drammaturgia occidentali, ma nello stesso tempo profondamente

africano. La Muhando, insegnante di arte drammatica all'università di Dar es-Salaam, è molto sensibile ai problemi psicologici: fra i suoi protagonisti troviamo un ragazzo cresciuto senza affetto, un giovane intellettuale in crisi, un capotribù che rompe le tradizioni irragionevoli. Infine non va dimenticato Farouk Topan, autore di una commedia brillantissima (*Aliyeonja Pepo*, 1973) ambientata in un paradiso a misura d'uomo, ritratto con irresistibile vivacità ed ironia, che ha infinite connessioni con la nostra realtà.

Mentre in Tanzania assistiamo ad una rigogliosa fioritura della letteratura swahili con alcuni poeti, narratori e commediografi degni di figurare anche nella letteratura universale, nel Kenya, dove la lingua swahili non gode di tanto prestigio come in Tanzania, anche la letteratura swahili sembra essere una letteratura di seconda categoria (forse con l'eccezione della poesia), poichè gli scrittori di maggior talento preferiscono usare l'inglese

Bibliografia

- Gérard., A., *African Language Literatures; An Introduction to the literary history of Sub-Saharan Africa*, Longman, 1981.
- Harries, L., 'Swahili Literature in the national context', in: Gérard, A., *Black Africa*, New York, 1971.
- Harries, Lyndon, *Swahili poetry*, CUP, 1962.
- Knappert, J., *Four centuries of Swahili verse*, London, Heinemann, 1979.
- Knappert, J., *Swahili Islamic poetry*, Leiden, Brill, 1971.
- Knappert, J., *Traditional Swahili Poetry*, Leiden, Brill, 1967.
- Ohly, R., *Aggressive prose*, Institute of Kiswahili Research, Dar es-Salaam, 1981.
- Schild, U. (ed), *The East African experience*, Berlin, D. Reimer, 1980.

Le letterature in lingue locali dell'Africa meridionale

Le letterature indigene dell'Africa meridionale (Zimbabwe, Botswana, Lesotho, Sud Africa) sono quelle che maggiormente hanno subito l'influenza europea. È qui che sono stati prodotti i primi esempi di letteratura in lingua locale, eccezion fatta per la produzione in shona e ndebele che si è sviluppata molto di recente. La vasta produzione letteraria in lingua locale di questa area è conseguenza della politica sudafricana dello sviluppo separato.

La letteratura dello Zimbabwe (shona e ndebele)

L'ortografia della lingua shona è stata oggetto di varie controversie fino a che, nel 1955, si è adottata quella proposta dallo *Shona Orthography Committee*. Questa circostanza ha influenzato lo sviluppo dell'attività letteraria. La produzione poetica è alquanto limitata. Nel 1959 apparve *Madetembedzo* (Poemi di lode vecchi e nuovi) contenente poemi dei due più vecchi e famosi autori Solomon Mutswairo e Wilson Chivaura; con il loro lavoro essi vogliono dimostrare che, attingendo alla tradizione orale, è possibile far presa sui lettori africani ad un livello che altri lettori non possono capire. Essi hanno avuto vari imitatori quali Edison Zobgowho, che ha dedicato un poema al Ghana descrivendolo come 'il primo figlio della madre Africa', e Gibson Mandishona, che ha riportato in poesia la storia del suo popolo. Tra i primi esempi di prosa in shona ricordiamo *Feso*, di Solomon Mutswairo, che contiene una serie di informazioni etnologiche sul periodo precoloniale. La sua seconda opera, *Murambiwa Goredema* (1954), sfrutta un tema molto comune tra gli scrittori sudafricani; il protagonista lascia il villaggio per andare in città, rimane coinvolto in attività illecite e ritorna a casa deluso. Contenuto morale hanno anche i tre racconti di Paul Chidyausiku dove l'autore vuole sostenere che le nuove usanze dovrebbero amalgamarsi con le vecchie per creare un nuovo equilibrio. Contenuto storico hanno i racconti di Patrick Chakaipa, un prete cattolico, autore, tra l'altro, di *Karikoga Gumiremiseve* (Karikoga e le sue dieci frecce). La letteratura shona è nel complesso moraleggiante e troppo ossessionata dalla necessità di trasmettere il messaggio cattolico per poter creare personaggi credibili; le sole opere che si salvano da questa critica sono proprio quelle a carattere storico.

I tratti fondamentali della letteratura shona si ritrovano nella produzione ndebele. Una eccezione è costituita da Lassie Nondo, una delle poche donne che scrivono in lingua che, in *Qaphela Ingane* (Alleva il ragazzo), parla delle difficoltà di allevare due ragazzi con caratteri diversi. L'opera shona creativa più conosciuta è *Amandebele Kamizilikazi* (I Matabele di Mzilikazi), un racconto storico sulla ribellione dei Matabele. La ragione della limitata produzione letteraria ndebele sta nel fatto che la lingua non è stata introdotta nelle scuole secondarie, dove viene invece insegnato lo zulu.

La letteratura sotho

All'inizio di questo secolo si ebbe nel Lesotho una intensa attività letteraria ad opera di un gruppo di scrittori educati nella missione di Morija. Ad essi va riconosciuto il merito di aver introdotto il genere romanzo nella letteratura indigena dell'Africa meridionale; un genere che è estraneo alla tradizione orale e che è apparso piuttosto tardi rispetto ad altri generi, quali per esempio la poesia.

La letteratura sotho iniziò presso la missione di Morija, fondata nel 1853. Già nel 1857 furono tradotti la Bibbia ed il *Pilgrim's progress*. I primi scrittori sotho furono E. L. Segoete (m.1858) e Z. D. Mangoela (m.1883); i loro scritti sono ispirati alla tradizione orale e alla morale cristiana. Mangoela collezionò dei **lithoko** (poesie di lode tradizionali) e scrisse anche vari racconti pubblicati in *Hara Libatana Le Linyamat'sane* (Tra bestie e animali). Segoete pubblicò *Raphepheng* (1915) nel quale, attraverso i racconti, presenta l'intero mondo delle credenze dei Sotho. Questo lavoro non è considerato propriamente un'opera creativa; l'importanza di Segoete sta difatti in *Monomo ke Moholi ke Mouane* (I ricchi sono nebbia), un racconto basato sulle esperienze personali dell'autore e che racconta della conversione alla fede di un cristiano.

Il maggior autore sotho rimane Thomas Mofolo (1877-1948), anche lui allievo della missione di Morija. Tutta la sua opera è la migliore rappresentazione della sintesi tra la tradizione sotho e la cristianità. Nel 1907 Mofolo scrisse *Moeti Ya Bochabela* (Il pellegrino dell'est), storia di un uomo, Fekisi, che parte alla ricerca di alcune risposte e le trova nella religione cristiana; finisce però col diventare un alienato perchè perde i contatti con il suo mondo originario. L'opera di Mofolo divenuta più famosa è *Chaka*, che fu pubblicata solo nel 1925, benchè scritta quindici anni prima, perchè rigettata dai missionari per il suo contenuto; anche qui si ha la dimostrazione di come un individuo non può sopravvivere quando è avulso dal contesto tribale. Sia Fekisi, che alla fine del suo viaggio vede

Cristo, che Chaka, che si era alleato con forze demoniache, alla fine morranno perchè non hanno saputo integrare le loro esperienze al loro contesto culturale originario. Dopo Mofolo si è avuta una fase discendente. Azariele Sekese, dopo il 1910, scrisse una satira sulla tirannia dei capi ma il suo esempio non è stato seguito. Si sono avute invece cattive imitazioni del lavoro dei pionieri. E. K. K. Mtlatla scrisse *Tshukudu*, una versione sotho della storia di Sansone e Dalila. In north-sotho abbiamo i lavori di Madibi, *Tsiri*, e di Phalane *Motangtang*, che sono più che altro libri per bambini; il racconto di Serote, *Molato*, tratta le avventure di un ragazzo che lascia il villaggio per la città. Questo tipo di letteratura ha influenzato anche la produzione dello Zimbabwe, Zambia e Africa orientale. Anche in south-sotho la situazione è la medesima; nessuno dei nuovi scrittori ha ripreso l'esempio dei primi anche a causa del fatto che molti si sono dedicati alla letteratura in lingua inglese. Caratteristica delle opere sotho è che non si ritrova in esse una critica aperta della società industriale o della situazione razziale. Grazie alla situazione particolare del Lesotho, che ha goduto di una certa autonomia rispetto agli altri territori occupati dalle popolazioni bantu, i Sotho non hanno avuto nei confronti degli Europei lo stesso senso di rivolta che si è invece sviluppato tra le altre popolazioni più sottoposte ai soprusi dei sudafricani bianchi. Essi erano più propensi a criticare alcuni aspetti del sistema tradizionale che non gli interventi stranieri e non hanno avvertito la necessità di difendersi dalla fede cristiana. A parte queste considerazioni, i temi della letteratura sotho non differiscono molto da quelli delle altre letterature africane e si va dalla rivalutazione del passato all'esposizione dei problemi conseguenti al contatto col mondo occidentale.

Letterature in lingue locali del Sudafrica

L'influsso della civiltà occidentale non fu sentito ovunque allo stesso modo. La moderna narrativa africana apparve per prima nel sud del continente, dove i primi contatti tra missionari e popolazione locale si ebbero già dalla metà dell'Ottocento. Le più importanti lingue bantu del sudafrica, sotho¹¹⁷, xhosa, zulu furono messe di volta in volta per iscritto producendo opere ed autori di un certo interesse.

¹¹⁷ La letteratura sotho non è stata trattata assieme alle letterature del Sud Africa in quanto il Lesotho, benchè geograficamente incluso nei confini della Repubblica del Sud Africa, è uno stato indipendente. La sua produzione letteraria è stata quindi presentata a parte, secondo il criterio seguito per le altre aree geografiche considerate. Le letterature xhosa e zulu sono state invece considerate come letterature locali del Sud Africa in quanto i Xhosa e gli Zulu, pur facendo capo ognuno ad un proprio territorio, non sono una nazione indipendente.

La letteratura xhosa

Nel 1821 la *Glasgow Missionary Society* iniziò la pubblicazione delle prime traduzioni in xhosa. Nel 1824 fu fondato il centro missionario di Lovedale e la vicina missione scozzese iniziò nel 1841 la pubblicazione xhosa-inglese *Ikwezi* (La stella del mattino) che nel 1864 fu sostituito da *Indaba* (Le notizie). Tra i primi autori ricordiamo il principe Ntisakana, che compose alcuni inni religiosi ricalcando le forme tradizionali dell'**izibongo**. Nel 1906 U. B. Rubusana pubblicò *U-Hambo luka Gqoboka* (Il progresso di un viaggiatore), che illustra la lotta di un uomo contro il paganesimo. Un'esposizione della vita di corte degli Xhosa prima dell'arrivo degli Europei la ritroviamo in *Ityala lama Wele* (Il caso dei gemelli), pubblicata nel 1914 e scritta da S. E. K. Mqhayi. L'importanza di questo autore sta nel tentativo di stabilire l'indipendenza degli scrittori xhosa dall'influenza dei missionari. Egli è l'autore di un poema di lode dedicato al principe di Galles, poema che può essere considerato l'inizio della letteratura di protesta in xhosa. Tra gli scrittori in prosa ricordiamo E. S. Guma, autore di *U-Nomalizo*, storia di una ragazza cattolica che, dopo una serie di disavventure, riesce a sposare il fidanzato anch'egli convertito; l'aspetto saliente della narrazione è la focalizzazione sulle figure dei protagonisti senza menzione di legami tribali o di descrizioni della natura. Tra gli autori più importanti degli anni venti ricordiamo D. D. T. Jabavu e J. R. Jolobe. Jolobe ha scritto racconti e poesie sia in xhosa che in inglese. Il suo contributo maggiore è *Umyezo*, del 1936, un volume di poesie varie. A Jolobe si deve l'introduzione della letteratura di protesta nella letteratura xhosa; nei suoi scritti egli presenta il Cristianesimo come mezzo per giungere all'autocoscienza e per rivalutare i valori tradizionali. Il conflitto tra passato e presente è espresso anche in *Inggumbo Yeminyanya* (L'ira degli antenati) del 1940, di A. C. Jordan, nella quale viene asserito anche il fallimento dell'individuo che sfida l'autorità tribale. Quest'opera è considerata, assieme a *Chaka* di Mofolo, uno dei capolavori della letteratura locale sudafricana a causa delle complesse e molteplici implicazioni che l'autore riesce ad inserire tramite la particolare prospettiva della narrazione. Nonostante il fatto che i contrasti costituiscano l'ossatura del racconto l'autore non si pone mai a difesa di una o l'altra delle parti in questione riuscendo sempre a conservare una precisa equidistanza dai personaggi e dalle situazioni narrate. In sostanza l'opera, più che narrare dei conflitti, intende presentare l'uomo nella sua condizione di un essere che è costretto

ad una lotta perenne; ed è in questa condizione continua di lotta che si realizza e si afferma pienamente la sua natura umana.

La letteratura zulu

La dominazione europea sul territorio zulu¹¹⁸, istituita dagli Inglesi nel 1887 e rafforzata nel 1906, è iniziata piuttosto tardi rispetto ai territori xhosa e sotho; di conseguenza l'attività missionaria, principale responsabile dell'introduzione della scrittura, iniziò presso gli Zulu circa mezzo secolo più tardi rispetto alle popolazioni circostanti. La riconosciuta indipendenza zulu fino al 1879, assieme al forte senso di dignità e identità nazionale di questo popolo furono di ostacolo al lavoro dei missionari¹¹⁹. La lingua fu messa per iscritto dai missionari alquanto presto¹²⁰ ma la partecipazione degli Zulu a questa attività fu piuttosto limitata. Il conseguente ritardo della nascita della letteratura scritta non implica però che l'attività letteraria fosse del tutto assente presso gli Zulu. Il forte attaccamento alle proprie tradizioni spingeva gli Zulu a dedicarsi alla composizione dei testi orali (**izibongo**) che ancora oggi sono ricordati dalla popolazione assieme al nome dei maggiori poeti, come il poeta di Shaka, Magolwane, ed il suo successore Mshongweni.

Gli inizi della letteratura zulu - Canzoni ed inni sacri.

Dalla composizione orale di **izibongo**, che erano considerati tra i maggiori prodotti letterari dagli Zulu stessi, si passò gradualmente alla produzione scritta, attraverso fenomeni di transizione legati alla nascita delle numerose chiese indipendenti sudafricane¹²¹, di cui la chiesa nazarita di Isaiah Shembe è la maggiore rappresentante. La mancanza di accordo tra i missionari protestanti presenti nel Natal portò a divergenti traduzioni dei testi sacri.

¹¹⁸ Per una breve storia degli Zulu e per una descrizione dei loro usi e costumi vedi: Krige, E. J., *The social system of the Zulus*, Longman, 1936.

¹¹⁹ Gérard, A., 1971, op. cit., pagg.187-225.

¹²⁰ Il primo tentativo di mettere per iscritto la lingua zulu è dovuto al rev. Newton Adams, dell'*American Board Mission in Natal* che, nel 1846 e 1847, tradusse degli estratti delle Sacre Scritture. Per una completa esposizione degli studi sulla lingua zulu fino al 1860 vedi: Doke, C.M., 'Bantu Language Pioneers of the XIX Century', in: *Bantu Studies*, 14, 3, 1940 e in: *African Studies*, 18, 1, 1959. Per gli studi sulla lingua zulu dal 1860 al 1944 vedi: Doke, C. M., *Bantu - Modern Grammatical, Phonetical an Lexicographical Studies since 1860*, IAI, London, 1945.

¹²¹ Sulla nascita e sullo sviluppo delle chiese indipendenti in Sud Africa vedi: Sundkler, B., *Zulu Zion and some Swazi zionist*, OUP, 1976.

Questa circostanza è con ogni probabilità uno dei principali motivi del sorgere delle chiese africane indipendenti che tanta parte hanno avuto nella nascita della letteratura zulu. Il proliferare delle chiese indipendenti è anche una risposta e una rivendicazione degli Africani ad una loro interpretazione del messaggio cristiano. Queste chiese reintrodussero molte delle usanze tradizionali, che erano state abolite dalle chiese ortodosse, nel tentativo di stabilire un rapporto originale col Dio portato dagli stranieri. Queste deviazioni dall'ortodossia cristiana occidentale sfociarono in forme di culto che fornirono una prima base al successivo sviluppo dell'attività letteraria. La poesia religiosa è stata uno dei primi prodotti letterari dell'incontro culturale tra Africa ed Europa. La maggior parte di questi inni sono composti da Africani educati presso le missioni; quelli provenienti dalle chiese separatiste hanno un carattere più originale rispetto agli inni composti per le chiese ortodosse. Gli inni scritti da Isaiah Shembe furono pubblicati nel 1940 col titolo di *Izihlabelelo Zanazarethhe* (Gli inni dei Nazariti).

Teatro

Mentre gli inni scritti da Shembe sono la prima composizione zulu conseguente all'influenza occidentale, i primi lavori ad essere pubblicati furono insospettatamente testi teatrali. I primi furono pubblicati a Marianhill nel 1920, come aggiunta ai tradizionali metodi di istruzione. I testi si ispiravano ad episodi delle Sacre Scritture, alla storia del Sudafrica o a soggetti popolari. L'attività teatrale zulu trovò spazio nel tentativo di istruire non attraverso la religione cristiana ma nel ritorno ai valori tradizionali. Questa tendenza differenzia il teatro zulu, diretto a masse di illetterati, dai primi lavori delle altre letterature dell'Africa meridionale, dirette ad un pubblico più colto ed occidentalizzato. I testi teatrali contenevano spesso canzoni, il maggior compositore delle quali fu R. Tolakele Caluza che nel 1928 pubblicò una sua collezione¹²².

Narrativa

Il primo libro scritto da un autore zulu fu pubblicato nel 1922. *Abantu Abamnyama Lapha Bavela Ngakhona* (Da dove vengono i negri) fu scritto da Magema Fuze allo scopo di raccontare le origini e la storia del suo

¹²² Gérard, A., *Four African literatures*, UCLA, 1971, pagg.193-204.

popolo. Il lavoro è importante in quanto sottolinea il forte senso nazionalistico zulu, il loro senso di storica grandezza, il loro sentimento di unità con gli altri popoli bantu, che qui troviamo espresso per la prima volta a superamento delle identità tribali. Questi contenuti vanno visti in un'ottica particolare; a causa del suo tardi apparire infatti la prosa zulu giunse subito allo stadio di coscienza politica e sociale che aveva richiesto agli altri popoli decenni di maturazione. Il carattere storico e nazionalistico degli inizi della letteratura zulu fu dovuto proprio al fatto che in quel periodo gli Africani cominciarono a considerare le loro composizioni orali, e la componente storica del loro contenuto, come la parte più valida del loro patrimonio letterario.

Uno dei primi autori zulu è R. R. Dhlomo che, dopo aver esordito nel 1928 con il romanzo in inglese *An African Tragedy*, optò per la propria lingua e pubblicò prima *Izikhali Zanamuhla* (Armi moderne) nel 1935 e poi una serie di romanzi storici semibiografici relativi all'arco della nascita, crescita e declino dell'impero zulu: *Udingane* (1936), *Ushaka* (1937), *Umpande* (1938), *Ucetshwayo* (1952), *Udinuzulu* (1968). *Udingane* parla di Dingane, figlio di Senzangakhona e fratellastro e assassino di Shaka che, giunto al potere attraverso una serie di assassini politici, tentò disperatamente d'impedire ai Boeri di stabilirsi nello Zululand. Viene però ucciso in Swaziland, non si sa se dai Swazi o se da qualche emissario del fratello Mpande che i Boeri avevano dichiarato re degli Zulu. *Ushaka* è un tentativo di riabilitare la figura di Shaka, presentandone vari aspetti della complessa personalità. In *Umpande* Dhlomo tratta della fine dell'alleanza tra i due fratelli Mpande e Dingane. Gli Zulu si ritrovano divisi in due campi separati; da una parte i fedeli di Dingane, dall'altra i fedeli di Mpande che, fuggito a causa delle minacce alla sua vita, trovò protezione tra i Boeri insediati sul fiume Tugela¹²³. L'altra sua opera *Unomalanga Kandengezi* (Unomalanga figlia di Ndengezi) è un'opera di indubbio valore. Dhlomo è molto abile nella descrizione di eventi drammatici, ma non rispetta molto la cronologia degli eventi narrati. Insiste inoltre a riferire le fonti delle sue informazioni, dando così al romanzo la cadenza di un testo scolastico. Questo autore è stato un pioniere nel romanzo a sfondo sociale, che grande popolarità ha guadagnato tra gli scrittori zulu. Il suo *Indlela Yababi* (1946) (La cattiva strada) è la storia della relazione immorale di Delsie Moya e del

¹²³ Gérard, A., 1971, op. cit., pag. 223.

rev. Gwebu. Prima che la scandalosa relazione sia resa pubblica i due scappano a Johannesburg. Essi vengono coinvolti in affari illeciti che finiscono per costare la vita a Gwebu; pentita, Delsie ritorna a casa. I personaggi sono abbastanza convincenti ma la narrazione è a volte appesantita dall'intento didattico.

Anche I. E. Dhlomo, fratello minore di R. R. R. Dhlomo, si è guadagnato un posto preminente nella letteratura zulu. Il suo primo lavoro, il dramma *The girl who killed to save* (1935), fu il primo dramma pubblicato in inglese da un autore sudafricano. La vicenda è basata su un fatto storico, avvenuto però tra i Xhosa, cioè l'uccisione del bestiame nel 1857. Egli ha pubblicato anche vari saggi sulla letteratura orale, tra i quali *Drama and the African*¹²⁴, il primo esempio di critica letteraria che ci viene da un sudafricano.

Una delle personalità più importanti della cultura zulu è senz'altro J. L. Dube (n.1870). Egli fondò il primo giornale sudafricano, *Ilanga Lasenatal* (Il sole del Natal), che aveva lo scopo di diffondere l'istruzione ed il senso di sicurezza e autosufficienza tra il suo popolo. Arrestato in seguito alle sue proteste per la repressione della rivolta Bambatha, egli divenne un convinto assertore della necessità dei popoli bantu di superare le divisioni tribali e di dedicarsi all'attività politica. Queste sue tesi furono affermate nel suo libro *Isitha Somuntu Nguye Uqobo Wake* (Il negro è il nemico di se stesso) pubblicato a Marianhill nel 1922. La sua convinzione, secondo la quale gli Africani avevano la loro parte di responsabilità per le condizioni in cui vivevano, gli fece guadagnare la fama di moderato tra i bianchi e di traditore tra gli intellettuali negri. Fu forse in risposta alle amarezze causategli dalle sue posizioni politiche che egli scrisse *Insila Kashaka*¹²⁵ (L'attendente di Shaka), del 1930, in cui rivolge la sua attenzione al passato della nazione zulu. Si tratta della storia di Jeqe, il servo personale di Shaka che, dopo la morte del re, parte per un avventuroso viaggio verso la terra dei Thonga per poi infine fermarsi in Swaziland. Accanto alla narrazione di eventi storici l'autore inserisce anche numerosi elementi leggendari e varie notizie di interesse etnografico.

Lo scrittore zulu più importante è senz'altro Benedict Wallet Vilakazi (1906-1947) che, dopo essersi inizialmente cimentato con la poesia di stampo occidentale, ritornò allo stile tradizionale. Egli ha anche dato un

¹²⁴ Dhlomo, I. E., 'Drama and the African', in: *South African Outlook*, LXVI, 1936, pag. 232-235.

¹²⁵ *ibid.*

valido contributo alla prosa. Mentre Dube e Dhlomo si dedicavano alle rievocazioni storiche, Vilakazi, in *Noma Nini* (Per sempre), del 1935, illustrò la tensione morale e psicologica derivante dallo scontro tra l'ideologia cristiana ed i valori tradizionali. Si tratta delle vicende di Nomkhosi e Nsikana; i personaggi sono poco convincenti e la narrazione è appesantita da elementi irrilevanti o non pertinenti. *Udingiswayo Kajobe* (Dingiswayo figlio di Jobe), del 1939, è invece un romanzo storico centrato su Dingiswayo, re dei Mthethwa; il libro mostra chiari segni di miglioramento nel maneggio della trama e dei personaggi. *Nje Nempela* (È proprio vero), del 1949, è basato su fatti accaduti durante la ribellione Bambatha del 1906. Vilakazi offre in questo libro un bell'esempio di conflitto esterno rappresentativo del conflitto tra la cultura occidentale e quella africana. Uno dei personaggi, Babatha, si avventura fino a Mahlabathini, dove ha sede il tribunale, per vedere di persona l'uomo conosciuto come *Hulumeni* (Il governo). Il suo errore deriva in sostanza dal differente concetto di 'governo' che, mentre facilmente individuabile nella tradizionale società africana, è invece frazionato e sfuggente nella società occidentale¹²⁶. L'autore cura molto la caratterizzazione dei personaggi di questa opera. Egli li presenta in maniera più variata, conferendo loro sentimenti quali vergogna, passione, riconoscenza. Altro tratto caratteristico è che il protagonista, Malembule, manca del senso di orgoglio nazionale proprio di altri personaggi della letteratura zulu¹²⁷.

La vittoria del Partito Nazionalista nel 1948 portò al potere il settore afrikaans su quello inglese, dando così inizio alla politica dell'apartheid. Il punto di forza del programma fu l'emissione del *Bantu Education Act* del 1953, in forza quale veniva imposto l'uso della lingua madre come mezzo di istruzione fino all'ottavo anno di scuola. Questo provvedimento, se da un lato si proponeva di limitare il livello di istruzione dei Bantu confinandone gli interessi al solo ambito tribale, dall'altro contribuì alla creazione di un mercato ricettivo per la produzione letteraria in lingua locale. Questa nuova politica di istruzione fu rafforzata nel 1959 quando tutto il sistema di istruzione venne in un certo senso tribalizzato attraverso la istituzione di vari centri universitari nei territori riservati ai vari gruppi etnici¹²⁸. In

¹²⁶ Ngidi, J., 'The principle of conflict in the Zulu novel and how it is expressed in the works of some prominent Zulu authors', in: *LIMI*, 4, 1967, pag.40.

¹²⁷ Ngidi, J., 'A few remarks on some of Bhengu's and Vilakazi's novels', in: *LIMI*, 2, 1966.

¹²⁸ Gérard, A., *African Language Literatures; An Introduction to the literary history of Sub-*

seguito a queste circostanze la produzione letteraria zulu aumentò considerevolmente dagli anni quaranta in poi. L'argomento storico, prevalente nelle opere di Vilakazi e R. R. R. Dhlomo, ha dovuto fare spazio ad opere a carattere sociologico.

Kenneth Bengu è un autore particolarmente rappresentativo di questa nuova tendenza in quanto è riuscito a riunire nelle sue opere, ambientate prevalentemente in un contesto tradizionale, sia elementi storici che sociologici. Bhengu è uno degli autori più prolifici. Egli ha scritto varie opere: *Ukhabetule* (Colui che russa mentre gli altri sono silenziosi), *Ukhalalembule* (Il naso del leone), del 1953, *Ukadebona* (Colui che ha avuto molte esperienze), del 1958, *Unyambose Nozinitha* (Nyambose e Zinitha), del 1965. Gli avvenimenti sono spesso collegati a fatti e figure storiche, come accade in *Ukhalalembule*, dove si fa menzione di Shaka. La motivazione principale di quest'autore sembra quella di glorificare il passato zulu; un'eccezione è costituita da una sua più recente opera *Ubogawela Ubheka*, del 1968, che è una storia contemporanea di amore e morte. Il suo uso della lingua è soddisfacente anche se a volte è appesantita da espressioni arcaiche. Le avventure dei suoi eroi sono accattivanti, ma i suoi personaggi sembrano possedere qualità sovrumane¹²⁹. Un autore molto popolare è Moses J. Ncobo, autore di *Inkungu Mazulu* (Attenti, Zulu), del 1957 e di *Wo He Bantu*; in entrambi i casi si tratta di narrazioni piuttosto semplici nelle quali viene evitata qualsiasi complicazione che possa sfociare in situazioni conflittuali.

Negli anni cinquanta apparve un autore molto dotato. Si tratta di C. L. S. Nyembezi, autore di *Mntanami! Mntanami!* (Figlio mio! Figlio mio!). Sebbene il tema sia quello, molto popolare, del figliol prodigo, lo scrittore maneggia la trama con freschezza e vigore. La descrizione dei personaggi è convincente; tuttavia anche qui ritroviamo un intero capitolo dedicato alla 'predica' dell'autore sulle mancanze dei genitori che non riescono ad allevare i figli con successo¹³⁰. Si tratta della storia di Jabulani, un giovane dal carattere molto sensibile, che, sentendosi ingiustamente punito dal padre, si ribella contro la società e fugge a Johannesburg. Qui viene coinvolto da un gangster nell'assassinio di un innocente e viene poi preso dal rimorso per ciò che ha fatto. Da questo momento egli è diviso tra il desiderio di redimersi e la tentazione di nascondersi e continuare a condurre una vita di illeciti. La

Saharan Africa, 1981, op. cit., pag. 187-225.

¹²⁹ Ngidi, J., op. cit., in: *LIMI*, 2, 1966.

¹³⁰ Ngidi, J., in: *LIMI*, 4, 1967, op.cit.

soluzione al conflitto interno di Jabulani verrà dal consiglio della sua ragazza, che invita il protagonista a costituirsi alla polizia o a confessarsi da un prete; cosa che Jabulani fa, riuscendo così a trovare la pace dell'anima¹³¹. Con l'altra sua opera *Inkinsela Yasemgungundlovu* (Il gentleman di Pietermaritzburg) del 1962, Nyemebezi ha prodotto un'opera ancora migliore della precedente. Si tratta della storia di un impostore, Ndebenzulu, i cui intrighi vengono scoperti all'ultimo momento. È una piacevole ed accurata opera dove i personaggi sono convincenti anche se a volte un po' troppo caricati. Lo scrittore mostra un piacevole senso dello humor ed una notevole abilità nel portare la storia al suo climax¹³². *Ubudoda Abukhulelwa* è invece la storia, lineare e senza conflitti, di un orfano, Vusumuzi, che riesce con i suoi sforzi a raggiungere un certo grado di benessere. Nel 1957 apparve *Uvalo Lwezinholonzi* (Il suo cipiglio incuteva paura) di Jordan K. Ngubane. Si tratta di una satira sugli usi tradizionali relativi al matrimonio, contenente anche elementi di storia e cultura zulu¹³³. Ngubane, come altri suoi connazionali, fu costretto all'esilio e nel 1967 si rifugiò negli USA. Nel 1974 ha scritto un racconto *Ushaka*, da lui stesso definito come **umlando**, cioè la forma narrativa che gli Zulu hanno elaborato nel corso dei secoli come veicolo per trasmettere e formare la saggezza comune ed i vincoli familiari, tribali e nazionali. Infatti l'elemento favolistico è minore e vi è poco spazio per la delineazione dei personaggi; l'oggetto di questo genere letterario non è l'individuo ma il destino della comunità negra nella sua totalità.

Nigabe Ngani, scritta da J. M. Zama, è uno dei più lunghi romanzi zulu. Mswali e Hluphekile, due orfani che hanno avuto un'infanzia difficile, riescono a diventare rispettabili cittadini. Simangaliso e Nomacala, curati e coccolati dalla madre, non riescono ad avere altrettanto successo nella vita. Zama sottolinea l'importanza dell'educazione e dell'ambiente familiare nello sviluppo di un individuo. La trama è appesantita dal tentativo di descrivere in pari misura le vicende dei quattro personaggi; l'eccessivo didatticismo è ancora una volta uno dei maggiori difetti dell'opera.

In *Indlalifa Yaseharrisdale*, di E. Made, ritroviamo il tema del giovane che lascia la campagna per andare in città. Invece di degenerare egli riesce però ad avere un buon successo. Il tema dell'abbandono dell'ambiente rurale per quello urbano è molto comune. Un altro esempio è *Lemuka Izwe Elihle*

¹³¹ ibid., pag. 40.

¹³² ibid.

¹³³ ibid., pag. 39.

di Maduna¹³⁴. Alquanto comuni sono anche le biografie. Oltre alla già citata *Ubudoda Abukhulelwa* di Nyembezi, abbiamo *Baba Ngixolele* (Padre, perdonami) di J. N. Gumbi; il protagonista manca di rispetto ai genitori e muore ignobilmente. Altre storie simili partono da un certo punto della vita del protagonista per mostrare poi il suo sviluppo. Si tratta però di un tipo di narrazione alquanto noiosa in quanto non si arriva ad un climax preciso; gli eventi tendono difatti ad essere entità separate. Fanno eccezione *Imvu Yolahleko* di S. Shabangu e *Inkanankana* di J. Matsebula; entrambi narrano la storia di due amanti che scoprono poi di essere fratelli. Il tema dell'incesto è introdotto qui per la prima volta e tende a condannare l'irresponsabilità del comportamento dei genitori¹³⁵. In *Wayesezofika Ekhaya*, di J. Gumbi, si narra delle difficoltà del protagonista di trovare lavoro a Johannesburg. Persuaso a rubare viene scoperto ed arrestato prima di poter arrivare a casa con il bottino. L'ultima parte della narrazione è accattivante e mostra che l'autore ha buone possibilità di diventare un bravo romanziere. Molte storie finiscono con l'eroe che viene catturato e imprigionato. *Ikusasa Alazizwa*, di O. H. Nxumalo, apporta un'interessante innovazione in quanto il protagonista, pentitosi, diventa sacerdote.

Racconti brevi

Ben poco è stato prodotto in questo genere. La prima opera di un certo valore è *Izigemegeme Zodwa*, di Muntu Xulu. Si tratta di brevi e semplici storie in cui l'autore dimostra di conoscere la tecnica della stesura dei racconti brevi, cioè la concentrazione della narrazione su di un'unica idea. S. Kwela e O. Nxumalo hanno pubblicato due brevi volumi, rispettivamente *Emhlabeni* e *Amanqampunqampu*. Esse sono entrambe opere più lunghe ed elaborate dei lavori di Xulu. I temi più frequenti dei racconti zulu sono la mancanza di una disciplina adeguata e il brutalismo di alcune usanze tradizionali. Questo genere ha avuto un buon inizio. Le storie dimostrano una accattivante introduzione e un buon finale, che d'altronde in questo genere è facilmente prevedibile¹³⁶.

Poesia

¹³⁴ Ntuli, D.B., 'A brief survey of modern literature in the South African Bantu languages - Zulu', in: *LIMI*, 6, 1968, pag. 29-30.

¹³⁵ Ntuli, D. B., in: *LIMI*, 6, 1968, op. cit., pag. 31.

¹³⁶ *ibid.*, pag. 34.

Tra gli zulu esistono forme di poesia tradizionale quale *imilolozelo* e *izibongo*. S. B. Theunissen ha raccolto molte nenie in *Imilolozelo* e S. Nyemebezi ha pubblicato una collezione di **izibongo** col titolo di *Izibongo Zamakhosi*. Il maggiore poeta zulu è senz'altro Benedict Wallet Vilakazi. La sua opera *Inkondlo Kazulu*, del 1935, è una raccolta di composizioni poetiche aventi per tema i più svariati argomenti. I temi tradizionali della poesia di lode sono presenti nelle composizioni in onore di Shaka e di altri personaggi illustri, ma sono frequenti anche le composizioni su altri soggetti. Un'altra innovazione rispetto alla poesia tradizionale riguarda la descrizione delle emozioni, generalmente assenti nei componimenti classici. Gli **izibongo** avevano difatti lo scopo di suscitare ammirazione e meraviglia attraverso la descrizione delle qualità e delle gesta della persona a cui erano diretti. I versi di Vilakazi invece contengono toni lirici che si possono far risalire all'influsso della poesia occidentale. Uno dei maggiori meriti di Vilakazi è l'aver tentato di sviluppare forme metriche che si discostano da quelle puramente tradizionali. Egli tentò di introdurre nella versificazione zulu la rima ed il ritmo della poesia inglese, ma con scarso successo. I suoi tentativi però non vanno visti come mera e sterile imitazione, ma come sforzi per arricchire la tecnica poetica zulu. Dopo questi iniziali tentativi Vilakazi ritornò alla tradizione poetica dell' **izibongo**. Questo suo ritorno al passato è attestato in quest'opera nei suoi versi migliori che sono veri e propri poemi di lode. Difatti se paragoniamo i versi scritti da Dube in *Insila Katshaka* si nota subito come Vilakazi, lungi dal tentare una equa valutazione morale di Shaka si lancia in entusiastici apprezzamenti nel più puro stile dei vecchi poeti di corte. Altro tema prevalente di quest'opera è l'enfasi sull'importanza dell'istruzione, che egli vede come il solo mezzo per far riguadagnare agli Zulu la unità e la dignità perdute¹³⁷. *Amal'ezulu* (Orizzonti Zulu), del 1945, è l'altra collezione di versi di questo autore; essa presenta caratteristiche alquanto divergenti dall'opera precedente. Vilakazi fu il primo uomo di lettere tra gli Zulu a raggiungere una certa posizione essendo egli il primo africano ad insegnare a livello universitario. Il suo carattere scostante, le sue controversie con altre personalità dell'epoca, quali per es. Dube, fecero sorgere in lui un senso di isolamento che è il tema di fondo dei versi di *Amal'ezulu*. Egli esprime la confusione mentale che gli deriva dall'aver conoscenza della propria cultura e di quella occidentale e il

¹³⁷ Gérard, A., 1971, op. cit., pag. 240-249.

suo senso di estraniamento dalla borghesia sudafricana del suo tempo, che egli avverte lontana dai suoi problemi. La soluzione è ancora una volta nel ritorno ai valori tradizionali e ai grandi eventi del passato. Il suo completo ritorno alla tradizione è rappresentato anche nel rifiuto delle tecniche poetiche occidentali. I suoi versi non sono però una semplice riglorificazione del passato; vi si ritrova anche la voce di protesta per i soprusi commessi dai bianchi che, comodamente, scelgono di non vedere le sofferenze dei negri. Le sue proteste però non sfociano mai in aperta ribellione ma in elegiaci toni di speranza in un futuro migliore¹³⁸.

Teatro

L'attività teatrale zulu si è sviluppata con un certo ritardo rispetto alla narrativa. Un pioniere in questo campo è considerato N. T. Ndebele, autore di *Ugubudela Namazimuzimu*, del 1937; un lavoro a cui manca la necessaria tensione per essere un buon lavoro teatrale e che perde molto l'effetto drammatico a causa dell'umorismo del linguaggio. Un buon contributo in questo campo ci viene da L. L. J. Mncwango. Il suo primo pezzo teatrale *Manhla Iyokwendela Egodini* è un'efficace storia a cui però manca la necessaria tensione. *Kusasa Umngcwabo Wakho Nami* fu scritta come supporto alla campagna contro la tubercolosi e tenta di convincere la gente ad abbandonare le pratiche mediche tradizionali a favore dei moderni metodi scientifici. In *Ngenzeni* abbiamo una storia piena di azione e di tensione. I lavori di A. Blose contrastano con quelli di Mncwango. *Uqomisa Mina Nje Uqomisa Iliba* è una storia di cui la tensione è assicurata ma il finale è alquanto inadeguato in quanto lascia molti punti in sospeso. La commedia più lunga è stata scritta da B. Ndelu e si intitola *Mageba Lazihlonza*; si tratta di fatti storici riferiti con un ricco linguaggio poetico. Anche Elliot Zondi ha scritto una commedia basata su fatti storici: *Ukufa Kukashaka* è difatti un breve ma interessante lavoro scritto in un buon linguaggio. Anche Dube si è cimentato con il teatro. La sua commedia *Inkinga yomendo* è un umoristico testo che descrive i tentativi delle ragazze di prendere marito. David Mkhize, invece, sfrutta il solito tema del protagonista che si reca in città e non offre alcun spunto originale. Dal punto di vista tecnico molti lavori zulu non sono facilmente separabili in scene in quanto gli avvenimenti non vengono raccontati separatamente; ciò dimostra che le opere sono state scritte più per

¹³⁸ ibid., pag. 249-256.

essere lette che per essere rappresentate.

Il corpo principale della letteratura zulu è costituito da lavori di stampo sociologico. La storia tipica è costituita da un personaggio che lascia l'ambiente rurale per andare in città dove finisce per sottostare ad ogni genere di vessazioni e degenerazioni fisiche e morali con conseguente punizione e pentimento. Il miglior esempio di questo genere è *Mntanami!* di Nyembezi. Altro argomento molto popolare negli anni cinquanta e sessanta è quello della ragazza costretta a sposare un uomo che non si è scelto. Un buon esempio del genere è *Uvalo Lwezinhlezi* di Ngubane; attualmente l'argomento è in declino, ovviamente perchè l'usanza sta tramontando. A paragone con la prosa il teatro zulu è alquanto meno sviluppato. Molte delle commedie pubblicate hanno uno sfondo storico; il migliore del genere è senz'altro *Ukufa Kukashaka* di E. Zondi. Vi sono state alcune commedie scritte per la radio, tra le quali due storie scritte da D. B. Ntuli negli anni settanta; entrambe storie d'amore a lieto fine. Negli anni sessanta ha fatto la comparsa nel campo della prosa il genere del racconto breve. Gli scrittori più affermati in questo genere sono Khwela e Nxumalo, le cui storie sono state pubblicate in due volumi. Varie sono state le critiche espresse sulla letteratura zulu. Una delle critiche più frequenti che viene mossa agli scrittori zulu è che essi sono incapaci di creare personaggi convincenti¹³⁹; altre critiche riguardano il goffo sviluppo delle trame o un eccessivo didatticismo¹⁴⁰. È stata anche criticata la ristrettezza dei temi trattati anche se non si può certo criticare negativamente un libro perchè tratta di un tema popolare¹⁴¹.

Una critica molto severa fu mossa alla letteratura bantu sudafricana da J. Jahn definendola nel complesso 'mere reading matter for primary school'¹⁴². Nonostante alcune di queste critiche abbiano un fondamento di verità vi sono tuttavia alcuni punti da tenere presenti. Innanzitutto non si può giudicare un'opera con criteri basati su sistemi di valori estranei al contesto in cui questa opera si è sviluppata¹⁴³. Bisogna però tener presente alcuni fattori che sono di estrema importanza per lo sviluppo di una letteratura; lo scrittore zulu sa che il suo

¹³⁹ Nyembezi, C. L. S., *A review of Zulu literature*, University of Natal, Durban, 1961.

¹⁴⁰ Gérard, A., 1971, op.cit.

¹⁴¹ Ntuli, D. B. Z., in: *LIMI*, 6, 1968, op.cit., pag. 45.

¹⁴² Jahn, J., 'The tragedy of Southern Bantu literature', in: *Black Orpheus*, 21, 1967.

¹⁴³ Iyasere, S. O., 'Oral Tradition in the Criticism of African Literature', in: *The journal of modern African studies*, 13, I, 1975.

probabile lettore sarà uno studente in un'aula scolastica e questa conoscenza limita automaticamente i temi a cui può dedicarsi. Molti editori africani rifiutano dei buoni libri in quanto non sarebbero adatti ad essere letti in un'aula. Le probabilità di vendita diverrebbero quindi minime in quanto difficilmente un libro viene letto al di fuori del circuito scolastico. Il basso livello di vita non permette difatti la costituzione di un regolare pubblico di lettori. Uno dei possibili rimedi a questa situazione è l'istituzione di regolari rubriche di critica letteraria, nei giornali locali, che aiutino a tenere alto il livello delle pubblicazioni. Alcuni critici hanno suggerito un maggior ricorso alle tecniche narrative tradizionali¹⁴⁴. Il consiglio è risultato utile nel campo della poesia dove le migliori composizioni si rifanno allo stile delle composizioni poetiche tradizionali.

Bibliografia

- Gérard, A., *Four African literatures: Xhosa, Sotho, Zulu, Amharic*, UCLA, 1971.
- Gérard, A., *African Language Literatures; An Introduction to the literary history of Sub-Saharan Africa*, Longman, 1981.
- Beier, U., *Yoruba poetry*, C.U.P., 1970.
- Dathorne, O. R., *African literature in the twentieth century*, London, 1975.
- Doke, C. M., 'Bantu Language Pioneers of the XIX Century', in: *Bantu Studies*, 14, 3, 1940 e in: *African Studies*, 18, 1, 1959.
- Doke, C. M., *Bantu-Modern Grammatical, Phonetical and Lexicographical Studies since 1860*, IAI, London, 1945.
- Emenyonu, E., *The rise of the Igbo novel*, OUP, 1978.
- Klima, V., Ruzicka, F., Zima, P., *Black Africa*, Reidel Publ. Comp., 1976.
- Krige, E. J., *The social system of the Zulus*, Longman, 1936.
- Kunene, R. M., *An analytical survey of Zulu poetry, both traditional and modern*, Ph.D. diss., Durban, 1961.
- LIMI - Bulletin of the Departement of African Languages*, UNISA, Pretoria.
- Nyembezi, C. L. S., *A Review of Zulu literature*, Univ. of Natal, 1961.
- Sundkler, B., *Zulu Zion and some Swazi Zionists*, O.U.P., 1976.
- Vilakazi, B. W., 'The conception and development of poetry in Zulu', in: *Bantu*

¹⁴⁴ Joachim, P., 'French Speaking Africa's Poètes Militants'. in: *A handbook of African affairs*, Kitschen, H., ed., New York, 1964; Nyembezi, C. L. S., op. cit.; Nkabinde, A. C., 'Makufunwe isu eliyilo ekubhaleni izinkondlo', in: *UMCWANINGI*, 2, I. March, 1971.

Studies, XII, 1938.

LA LETTERATURA AFRICANA IN LINGUE EUROPEE

La ricerca di una definizione di 'letteratura africana' ha causato molte discussioni tutte intese a rispondere alla domanda: cosa può essere considerato letteratura africana e cosa invece non lo può? È la letteratura scritta in Africa o sull'Africa? In un seminario sulla letteratura africana tenuto al Fourah Bay College di Freetown in Sierra Leone nel 1963 fu tentata una definizione della letteratura africana come 'any work in which an African setting is authentically handled, or to which experiences which originated in Africa are integral'. Chinua Achebe, uno dei massimi scrittori africani, obietta che la letteratura africana non può essere costretta in una definizione ristretta. Egli la vede non come una unità singola ma come un insieme di tutte le letterature etniche e nazionali africane. Una letteratura non può essere classificata in base alla lingua. Un tale criterio sarebbe fuorviante; le lingue europee e la lingua araba, difatti, si sono estese molto oltre i confini tradizionali stabilendosi saldamente in Africa¹⁴⁵. Non si può nemmeno usare un criterio geografico perchè la geografia non prevede categorie letterarie. Una letteratura africana che, geograficamente parlando, includesse in un solo gruppo la letteratura del Nordafrica, dell'Africa subsahariana e dei Boeri del Sud Africa, includerebbe più contrasti che similarità e non indicherebbe le affinità tra l'Africa ed i Caraibi, tra il Nord Africa e il vicino Oriente. Una tale classificazione non terrebbe conto della cultura, della storia e degli stili diversi. Ovviamente non è pensabile usare come base per la classificazione la razza o il luogo di nascita dell'autore. Sono perciò da scartare termini quali 'letteratura negra' o 'letteratura dei negri'

Una letteratura può essere classificata solo in base allo stile ed alle attitudini, più precisamente tramite lo studio dei lavori individuali, l'analisi dello stile e delle attitudini, raggruppandoli in base a questi criteri o inserendoli in una tradizione di stili e di contenuti.

¹⁴⁵ Lo studio della letteratura dei paesi arabi dell'Africa settentrionale è tradizionalmente compito degli arabisti. A parte ciò, se si volesse considerare come letteratura africana la sola produzione letteraria scritta nelle lingue locali si dovrebbe automaticamente escludere la produzione in inglese, francese, portoghese e afrikaans.

La letteratura africana in lingue europee crebbe improvvisamente nel periodo seguente la seconda guerra mondiale, periodo che vide la preparazione ed il raggiungimento dell'indipendenza nella maggior parte del continente. La moderna letteratura africana è originata nelle aree di sovrapposizione di tre culture, l'africana, l'arabo-islamica e l'occidentale. La letteratura originatasi nell'area di sovrapposizione della cultura islamica e africana è chiamata afro-araba (per es. la letteratura hausa e swahili). Quella originatasi nell'area di sovrapposizione tra cultura africana ed occidentale è detta letteratura neo-africana. La letteratura neo-africana è dunque l'erede di due tradizioni: letteratura tradizionale africana e letteratura occidentale¹⁴⁶. Una caratteristica della letteratura africana in lingue europee è che non è scritta in lingua madre ma usa una seconda lingua. Per gli scrittori questo costituisce un grosso problema in quanto devono adattare la lingua ai loro concetti. Ciò dà loro l'opportunità di rivolgersi ad un pubblico internazionale; ma essi devono, allo stesso tempo, rimanere africani.

Cercarsi un uditorio cosmopolita e rimanere veri africani in esperienza e sensibilità può essere difficile proprio a causa della lingua che essi usano. Come può uno scrittore africano, che ovviamente conosce la sua cultura tradizionale ma che ha dovuto apprendere anche la cultura espressa dalla seconda lingua, asserire la sua africanità pur restando internazionale? Come può resistere all'assimilazione verso cui viene spinto dall'uso di una lingua straniera?

Gli scrittori francofoni hanno trovato la risposta attraverso una filosofia che asserisce una totalità aggressiva di africanità: la Negritudine. Essi hanno deliberatamente accettato gli stigmi del colonialismo e li hanno trasformati in motivi d'onore. L'equivalente inglese della Negritudine è il concetto dell'African Personality che si venne a formare tra gli scrittori anglofoni i quali, se anche non si scontrarono direttamente col problema dell'assimilazione, si resero conto di rappresentare il punto di intersezione di due culture, quella africana e quella occidentale¹⁴⁷. La grande popolarità di cui è stata oggetto la produzione in inglese suggerisce l'esistenza di un largo pubblico che non è composto solo di 'Afro-Saxon' come li ha chiamati Ali

¹⁴⁶ Jahn, J., *A History of Neo-African literature*, Grove Press, 1959.

¹⁴⁷ La produzione di letteratura africana in portoghese non è stata qui considerata per ragioni di spazio. Per avere raggugli a proposito vedi Gérard., A., *African Language Literatures; An Introduction to the literary history of Sub-Saharan Africa*, Longman, 1981; Dathorne, O. R., *African literature in the twentieth century*, London, Heinemann, 1974.

Mazrui, per indicare una classe colta media la cui madre lingua è l'inglese, ma di persone che hanno una sufficiente preparazione da apprezzare la lettura di questi libri. È possibile che questa brillante popolare letteratura in inglese si sviluppi, ma dobbiamo anche considerare un'altra possibilità suggerita da due casi tipici. L'autore senegalese Ousmane Sembène ha rinunciato, come gli altri autori della sua generazione, alla sua attività di scrittore per dedicarsi al cinema, in fondo una varietà attuale dell'arte orale rafforzata dalla tecnologia moderna.

L'autore keniano Ngugi wa Thiong'o, professore all'università di Nairobi ed affermato autore di romanzi in lingua inglese, decise di scrivere una commedia in kikuyu e di rappresentarla in un villaggio poco lontano da Nairobi. Nonostante il criticismo insito nella commedia fosse alquanto moderato il governo ritenne di dover intervenire; la commedia fu bandita e l'autore imprigionato. Evidentemente la capacità di penetrazione del kikuyu era stata giustamente ritenuta dal governo superiore a quella dell'inglese. Questi due casi fanno capire quanto siano complesse le implicazioni del problema della sopravvivenza della produzione letteraria in lingue europee in Africa¹⁴⁸. Le lingue europee continueranno con ogni probabilità ad essere usate nei paesi africani sia perchè costituiscono un mezzo di comunicazione insostituibile con la cultura occidentale sia perchè in alcuni casi servono da forza di coesione negli stati con più di una etnia; d'altra parte lo scrittore che usa le lingue europee è cosciente di non riuscire a raggiungere che una minoranza privilegiata del potenziale pubblico del suo paese. Il futuro delle lingue europee in Africa, come si vede, è ancora tutto da decidere.

¹⁴⁸ Gérard., A., *African Language Literatures; An Introduction to the literary history of Sub-Saharan Africa*, Longman, 1981.

La letteratura francofona

Nel 1930 nacque tra gli intellettuali delle colonie francesi residenti a Parigi un movimento, chiamato Negritudine, che ebbe una forte influenza sulla letteratura africana in lingua francese¹⁴⁹. Il movimento risultò dal fallimento della politica di assimilazione praticata dalla Francia nelle sue colonie. In teoria l'assimilazione doveva portare gli abitanti delle colonie a condividere la stessa cultura dei cittadini francesi; in pratica anche i più 'assimilati' si resero ben presto conto di essere sempre trattati come esseri inferiori e di trovarsi nella spiacevole situazione di aver perso la loro cultura originaria senza essere riusciti a farsi accettare dall'ambiente di adozione. Il movimento fu un mezzo per riscoprire e rivalutare i valori tradizionali africani e per rigettare la nozione di superiorità della cultura europea.

Paradossalmente i fondatori del movimento cercarono ispirazione e insegnamento in fonti europee quali il marxismo, il surrealismo e l'esistenzialismo; il marxismo in quanto pone l'accento sui concetti di eguaglianza, il surrealismo in quanto propugna una concezione non convenzionale dell'universo, l'esistenzialismo in quanto valorizza l'individuo. Altre fonti di ispirazione furono il movimento Harlem Renaissance, che sorge nelle Antille Francesi intorno al 1920, il movimento Pan Africano di Du Bois e le idee di Alain Locke espresse in 'The New Negro' nel 1925. Harlem Renaissance fu la manifestazione di una nuova autocoscienza tra i negri americani espressa in tutti gli aspetti della vita. Il Panafricanismo fu un movimento politico inteso a contrastare la dominazione europea; ebbe sei incontri internazionali, il primo a Parigi nel 1910 e l'ultimo a Manchester nel 1925. Le frustrazioni comuni degli Africani a Parigi e nelle Antille Francesi furono i motivi ispiratori che spinsero i poeti africani a cantare come moderni griots. Il loro organo fu l'unico numero della rivista *Légitime Défense*, pubblicata nelle Antille Francesi nel 1932. In essa gli editori riconoscevano il loro debito di idee nei confronti di Langhston Hughes e di Claude McKay, due figure preminenti dell'Harlem Renaissance. A questo unico numero seguì due anni dopo la rivista *L'Étudiante Noire*, a cui collaborarono Leopold Sedar Senghor,

¹⁴⁹ Sulla nascita e sui probabili sviluppi della Negritudine vedi Triulzi, A., 'Il Problema della Negritudine', *Rivista di Sociologia*, III, n. 7, 1965.

Birago Diop, Ousmane Soucé e gli antillani Aimé Césaire e Leon Damas. Fu in questa rivista che Aimé Césaire usò per la prima volta il termine 'négritude', per descrivere una dottrina che rifiutava le assunzioni europee circa la definizione di cultura e civiltà opponendo ad esse la tradizionale cultura africana¹⁵⁰. Nel 1947 Alioune Diop fondò *Présence Africaine*, una rivista che aveva lo scopo di promuovere il dibattito tra occidente e Africa. Nell'anno seguente Senghor pubblicò *Anthologie de la nouvelle poesie nègre et malgache de langue française*, che raccoglieva lo spirito della Negritudine. Famosa la prefazione di Jan Paul Sartre al volume, prefazione nella quale egli sottolineava un importante aspetto della Negritudine e cioè la preoccupazione nei confronti dei bianchi e il bisogno di sottolineare l'antitesi tra il mondo dei bianchi e quello dei negri. Ecco un pezzo della famosa prefazione:

*'When you removed the gag that was keeping these black mouths shut, what were you hoping for? That they would sing your praises? Did you think that when they raised themselves up again, you would read adoration in the eyes of these heads that our fathers had forced to bend down to the very ground?'*¹⁵¹.

L. S. Senghor, assieme a Césaire e a Leon Damas, fu una delle figure preminenti della Negritudine e ciò non deve sorprendere se si pensa che Senghor viene dal Senegal, l'ultima colonia in cui fu messo in atto il principio dell'assimilazione. Il movimento della Negritudine durò fino al 1950. Il suo scopo era stato quello di riconquistare la dignità all'Africa ed agli Africani; una volta che lo scopo fu raggiunto fu chiaro che il movimento non era in grado di andare oltre. L'altra ragione che portò alla fine del movimento fu il tono razzista insito nelle sue argomentazioni e che doveva portare ad una discussione sfociante in un'abolizione del razzismo sia bianco che nero; il successo del movimento doveva quindi fatalmente portare alla sua morte. La reazione a questo movimento da parte dei paesi africani di lingua inglese non fu favorevole. Poichè essi non avevano conosciuto alienazione ed esilio la ostentata riscoperta della loro cultura

¹⁵⁰ *L'Étudiant noir* differiva da *Légitime Défense* in quanto la prima rivista accoglie la collaborazione degli studenti africani mentre la seconda fu prodotta principalmente da poeti delle Indie occidentali.

¹⁵¹ Oyekan Owomoyela, *African Literatures: An introduction*, ASA, Brandeis University, 1979.

sembrava ad essi senza senso. Il sudafricano E. Mphahlele ebbe varie obiezioni, tra le quali quella che l'arte dovrebbe unire e non dividere i popoli, come fanno i poeti che si ispirano alla Negritudine¹⁵². Bisogna però tenere presente che, come vittima dell'apartheid, Mphahlele è spinto a proclamare la dignità umana ancor prima di quella africana.

La letteratura creativa ha avuto una tale diffusione tra gli intellettuali negri da giustificare l'opinione che la produzione letteraria sia un complemento dei loro scritti ideologici. La letteratura africana francofona, sebbene collegata alla tradizione francese, si distingue da questa in quanto porta i riflessi del pensiero africano; la tendenza verso una originale letteratura africana in francese è molto evidente nella poesia e si estrinseca attraverso le innovazioni tecniche e tematiche di Senghor. Un simile desiderio di creare un originale romanzo africano anima gli scrittori di prosa; i loro scritti vanno valutati tenendo presente la loro preoccupazione per lo stile e per il contenuto¹⁵³.

La prosa africana è iniziata con René Maran (ex Africa centrale francese), autore di *Batouala* (1921). Nella sua seconda opera *Le livre de la brousse* (1934) l'autore presenta il mondo tropicale in maniera quasi personificata tanto che le scene di vita africana non sono particolari esotici ma elementi essenziali della narrazione. A questo periodo appartiene il romanzo *Doguicimi* (1938) di Paul Hazoumé (Dahomey); questo lavoro venne pubblicato in una collana etnologica proprio per lo scarso interesse letterario. L'esempio è stato ripreso in tempi recenti da Tamsir Niane che in *Soundiata* (1969) racconta la leggendaria formazione dell'impero mandingo, e da Nazi Boni, con la sua cronaca del passato voltaico *Crepuscole des temps anciens* (1962). Entrambi questi lavori non riescono a vivere del loro contenuto umanistico ma prendono forza dal loro contenuto storico¹⁵⁴. Vi sono stati vari tentativi di ricreare in francese dei generi tradizionali quali per esempio la leggenda. Tra gli autori che hanno avuto maggior successo in questo campo va senz'altro annoverato Birago Diop, che ha pubblicato varie collezioni di storie tradizionali in cui riesce a far diventare la leggenda un genere valido anche nella letteratura moderna. L'esempio di Diop è stato

¹⁵² Mphahlele, E., *The African image*, Faber and Faber, 1974.

¹⁵³ Abiola, Irele, *Lectures africaines*, Heinemann, 1969.

¹⁵⁴ Ibid., pag. 3.

seguito da Bernard Dadié (Costa d'Avorio) e da Ousmane Soucé Diop (Senegal); questi scrittori hanno tentato di ricreare le favole africane come genere letterario. Essi possono essere considerati autori tradizionali in quanto la realtà africana a cui si ispirano non è la situazione coloniale, ma un mondo tradizionale chiuso ed autosufficiente, uno scenario che non prevede la presenza dei bianchi. Solo all'interno di questa esperienza essi hanno potuto trovare una voce espressiva originale ed autentica con cui rivolgersi al mondo africano¹⁵⁵ Bisogna però dire che il tentativo di far rivivere in francese le forme tradizionali della letteratura orale non costituisce una valida alternativa all'uso del genere occidentale quale è il romanzo. Già nel 1926 il senegalese Bakari Diallo aveva pubblicato il romanzo *Force Bonté*, che nulla doveva ai modelli tradizionali; si tratta di un favorevole commento sul governo francese con ben pochi meriti letterari. Anche nel romanzo *Karim* (1935), di Ousmane Soucé Diop, non vi è criticismo verso il governo coloniale; l'enfasi è posta piuttosto sull'incapacità degli Africani di adattarsi ai nuovi valori. Il secondo romanzo di questo autore *Mirages de Paris* (1937) parla invece del crollo psicologico di un africano trapiantato a Parigi. Benchè questi lavori mostrino alcune carenze tecniche essi sono ugualmente importanti in quanto indicano la direzione che la letteratura africana comincia a prendere, ossia una attenta esplorazione dei mutamenti nelle situazioni sociali e nell'universo psicologico degli Africani in seguito all'contatto con la cultura occidentale. Benchè collegati alla cultura francese essi scrivono da un punto di vista africano e i loro temi indicano il sorgere di una coscienza sociale che deriva da una speciale attenzione al colonialismo e al corrispondente mutamento della vita in Africa, che è il tema di sottofondo della moderna letteratura africana¹⁵⁶.

Nel 1953 apparve il romanzo di Camara Laye *L'Enfant noir*, la prima biografia di un certo valore e il primo lavoro più esteso ad opera di uno scrittore francofono. Questo libro segna l'inizio di un periodo particolarmente produttivo per il romanzo francofono africano; questo periodo è collegato all'intensa attività nazionalista nelle colonie con conseguente riflesso nei temi dei romanzieri di questo periodo. *L'Enfant noir* manca di un preciso orientamento politico e riflette il processo di

¹⁵⁵ Ibid., pagg. 4-5

¹⁵⁶ Ibid.

crescita di un ragazzo africano; si tratta della registrazione di risposte individuali alle forze esterne con la sottintesa affermazione del valore positivo dell'Africa tradizionale¹⁵⁷. La concezione africana del mondo è enfatizzata nel secondo romanzo di Laye *Le regard du roi* (1954). La tecnica di questo scrittore è quella di guidare il lettore verso l'intimità delle esperienze del protagonista piuttosto che puntare l'attenzione verso le forze esterne; questa sua insistenza a descrivere la vita interiore del personaggio si evidenzia comparando *L'Enfant noir* ad un altro romanzo autobiografico, *Climbié* (1956) di Bernard Dadié, nel quale l'enfasi sulle forze esterne comporta il tono amaro e polemico del romanzo.

L'elemento soggettivo presente nei due romanzi di Laye è portato ad un livello introspettivo ancora più profondo da Hamidou Kane nel suo romanzo *L'aventure ambiguë* (1961), essenzialmente un lavoro di meditazione dove la narrazione serve solo a fornire un contesto esteriore per un intenso dramma personale. Come Laye, Kane presenta la profonda armonia derivante dall'adesione a valori accettati dalla comunità e dalla comunione tra uomo e universo, che egli ritrova nella società tradizionale contro ciò che egli considera la superficialità del materialismo occidentale, incapace di offrire all'uomo un senso di pieno completamento. Entrambi questi autori usano il romanzo come mezzo per esprimere la loro visione del modo di vita africano. Essi sono coscienti che il fondamento spirituale dell'Africa è minacciato di dissolversi senza alternative. Anche questi due autori possono essere considerati scrittori tradizionali nel senso che, con le loro opere, intendono proporre un senso di integrità della coscienza africana anche nel mezzo delle correnti di cambiamento. Essi non escludono il compromesso con il nuovo ordine ma tentano di inserirlo in un nuovo mondo le cui origini siano saldamente radicate nel vecchio ordine. Essi non deplorano il cambiamento, ma le spaccature che esso produce nel mondo africano. Laye, Kane e Diop si sono avvicinati molto con i loro temi ai poeti della Negritudine; anche la loro prosa ha alcuni dei tratti stilistici, del liricismo e delle metafore proprie dei poeti della Negritudine. Molta distanza separa questi ultimi scrittori da altri quali Mongo Beti, Ferdinand Oyono e Ousmane Sembène. Questi ultimi si sono interessati prevalentemente ai conflitti scaturiti dalla situazione coloniale in un più vasto senso politico e sociale. Sebbene come romanzieri si interessino alle reazioni individuali, essi

¹⁵⁷ Blair, D. S., *African literature in French*, C. U. P., 1976, pag. 194-195.

sottolineano maggiormente i condizionamenti esterni che non le loro spinte interne. Essi mettono in discussione l'intera struttura ideologica del sistema coloniale; la loro è una letteratura di rivolta. Oyono e Beti esprimono la loro rivolta attraverso la satira, mentre il polemico radicalismo di Sembène lo porta ad opporsi al governo coloniale nella più ampia prospettiva di una ideologia che postula un mutamento ed un progresso della società africana¹⁵⁸. Beti esplora la psicologia dei personaggi più profondamente di quanto non faccia Oyono. I personaggi di Beti finiscono sempre moralmente sconfitti rivelando così la visione dell'autore sulla situazione dell'Africa nel periodo coloniale; l'alienazione con seguente all'annullamento del sistema tradizionale di vita poteva sfociare solo in frustrazione e disperazione. Oyono tende invece a mostrare che la società coloniale per sua natura non permetteva una normale comprensione umana; l'enfasi è sulla barriera della comunicazione ed egli evidenzia questo problema attraverso personaggi che cercano di venire ai termini col sistema coloniale ma falliscono a causa dei valori presupposti dal sistema coloniale. Se la chiave di lettura dei romanzi di Beti e Oyono è lo scetticismo, le opere di Sembène vanno lette in chiave di ottimismo. Egli si preoccupa molto più dei problemi sociali ed economici originati dalla situazione coloniale che non dei conflitti spirituali. Egli vuole registrare il progresso della società africana attraverso una rappresentazione dall'interno della sua evoluzione vissuta attraverso le vicende dei suoi personaggi. Il lavoro di Sembène rappresenta l'ultimo stadio di una tendenza che cerca di usare la prosa come un mezzo per trasmettere non solo vari aspetti della vita africana in un determinato periodo ma anche un mezzo per anticipare il futuro e per mostrare un futuro ideale¹⁵⁹.

È appunto questa volontà di afferrare il senso della storia che ha regolato il rapporto con la prosa tra gli scrittori africani francofoni al punto tale che è possibile individuare una unicità di direzione nello sviluppo del romanzo africano francofono. Proprio l'importanza che questi scrittori attribuiscono ai problemi sociali e alla situazione politica li ha spinti ad usare, per esprimersi, il genere romanzo occidentale. Gli scrittori che hanno tentato di far rivivere le forme di letteratura tradizionale africana non sono riusciti, tranne il caso di Birago Diop, a risolvere i problemi risultanti dal trasformare una tecnica di espressione orale in una forma di arte scritta; i temi

¹⁵⁸ Abiola Irele, op. cit., pag. 10.

¹⁵⁹ Blair, D. S., op. cit., pag. 316.

normalmente ricorrenti nelle favole e nell'epica della letteratura orale sono più appropriati ad una narrazione romantica che a rappresentare temi realistici.

Gli scrittori africani francofoni hanno scelto di adottare la forma del romanzo occidentale tentando di adattarlo ai propri scopi. Ogni scrittore ha adottato un punto di vista proprio e di conseguenza ha scelto una tecnica narrativa particolare; la prosa africana francofona non è quindi uniforme in quanto oltre alle differenze di stile si individuano anche varie prospettive¹⁶⁰. Nonostante le diversità di generi impiegati si può dire che gli scrittori tendono a maneggiare le situazioni più per il loro contenuto drammatico che per l'interesse psicologico ed i personaggi si sviluppano in funzione di una trama definita e dello sviluppo degli eventi più che sulla elaborazione della loro sensibilità individuale, con le due possibili eccezioni di Kane e Laye. In complesso il romanzo del puro stato mentale o della singola esperienza non collegata a situazioni collettive non ha ancora trovato favore tra gli scrittori africani.

Non vi sono stati tentativi di discostarsi dalle strutture standard della lingua francese. Era del resto piuttosto improbabile che simili tentativi si avessero da scrittori regolarmente educati in francese e abituati al rispetto delle regole grammaticali. La padronanza della lingua si esprime attraverso il sicuro senso dello stile mostrato dagli scrittori francofoni. È improbabile che si abbiano in francese esperimenti del tipo di Tutuola e di Okara, in *The voice*, operati dagli scrittori anglofoni, in quanto, oltre al fatto che il francese non si piega facilmente a tali sperimentazioni, il *petit nègre*, l'equivalente del pidgin English, non si è sviluppato abbastanza da diventare un mezzo narrativo.

Nonostante queste limitazioni gli scrittori francofoni hanno ugualmente tentato di africanizzare i loro lavori non solo tramite l'introduzione occasionale di termini locali ma anche adattando il francese al vario fraseggio africano dei loro personaggi; Oyono, in particolare, si è dimostrato particolarmente abile nel caratterizzare i suoi personaggi e nel creare una atmosfera tramite il linguaggio al punto da essere considerato il corrispondente anglofono di Achebe. I romanzieri africani hanno tentato di allargare le possibilità espressive del romanzo onde potervi includere la realtà africana e hanno tentato anche di sviluppare un compromesso tra le forme di narrativa tradizionale africana e il romanzo occidentale. Il romanzo africano si distingue dalla tradizione occidentale non solo nelle sue

¹⁶⁰ Blair, D. S., op. cit., pag. 319.

prospettive ma anche nei contenuti in quanto la necessità di offrire una prospettiva africana ha costretto gli scrittori ad inserire le loro opere in un contesto africano. Nel loro sforzo di creare un contesto significativo per le loro prospettive future i romanzieri francofoni sono riusciti a rompere con l'esoticismo e l'imitazione e a proiettare nelle loro opere un autentico affresco del mondo africano. Il romanzo è stato il genere che ha permesso di offrire il più completo ed efficace mezzo di attuare la funzione sociale che è inseparabile dal loro concetto di letteratura. Se in poesia sentimenti ed attitudini sono espressi forse in modo più fervido e passionale, nel romanzo si tende a risalire alle origini, con tutte le implicazioni e le estensioni dell'esperienza reale.

Narrativa

Birago Diop. Questo scrittore senegalese si è cimentato sia con la prosa che con la poesia ma il suo talento artistico risalta maggiormente nella raccolta e ricomposizione di storie e leggende del suo paese d'origine pubblicate in *Les contes d'Amadou Koumba* (1947) e in *Nouveaux contes d'Amadou Koumba* (1960), una cinquantina di storie in tutto che fanno di Birago Diop uno dei più acclamati autori africani in francese. Benchè non sia uno scrittore di professione (la sua attività prevalente è quella di veterinario), si è dedicato anche alla poesia con una raccolta di versi *Leurres et Lueurs* (1960); i suoi versi migliori però sono quelli inseriti nei suoi racconti, tra i quali ricordiamo la canzone 'Sarzan-il-matto' nel racconto "Sarzan". *Contes et lavanes* (1964) è invece una raccolta di proverbi in forma di brevi canzoni.

Bernar Dadié. Anche questo autore, proveniente dalla Costa di Avorio, si è dedicato alla narrazione di storie africane. Egli è però uno scrittore professionista; le sue storie, a carattere storico, mitico e morale, provengono principalmente dalle tradizioni orali del suo paese nativo e sono state pubblicate nel 1953 con il titolo di *Légendes africaines*. Nel 1955 apparve un'altra collezione di storie, *Le pagne noire*, anno in cui apparve anche il suo racconto autobiografico, *Climbié*. Con uno stile tinto di malinconia Dadié rivive la solitudine e l'ardore della sua giovinezza, lontano dalla sua famiglia e tutto teso all'acquisizione di una nuova cultura. Il tono non è mai violento, l'amarezza soggiacente non è mai espressa chiaramente. Il racconto termina con una nota di ottimismo e di istintiva accettazione della

universalità della natura umana. Benchè abbia essenzialmente un carattere autobiografico, *Climbié* può essere considerato un pezzo di letteratura creativa per l'accurata scelta degli eventi e la bilanciata struttura della composizione; essa va senz'altro annoverata tra le poche ben scritte autobiografie che ci vengono dall'Africa ex-francese.

Ousmane Soucé Diop. Questo è uno dei primi scrittori africani francofoni. Il suo *Karim-roman senegalais* (1935) introduce nel romanzo africano un tema che sarà in seguito ripreso da molti scrittori; l'africano all'incrocio tra due culture, il tentativo ed il fallimento di riconciliare due sistemi di valori in contrasto in una società in via di veloce urbanizzazione. I suoi racconti non hanno una grossa carica aggressiva ed emozionale, probabilmente perchè egli non analizza abbastanza le reazioni dei suoi personaggi. La storia, più che lo scontro tra due culture, è la cronaca di un periodo raccontata con un certo distacco. Il secondo racconto di Soucé *Mirages de Paris* (1938) è molto inferiore al primo, ma introduce a sua volta un altro dei temi che verrà poi sfruttato da altri scrittori, cioè il tema del giovane africano a Parigi, le avventure sentimentali del 'deraciné', le difficoltà di vivere in una società che lo respinge.

Camara Laye. Pochi scrittori africani hanno causato tante controversie tra critici e intellettuali come questo autore guineano. Considerato inizialmente in Europa come uno dei migliori scrittori africani, fu invece denigrato dai suoi compatrioti, più interessati a fornire contributi letterari alla Negritudine che a dare voce a sentimenti nostalgici. Il suo primo romanzo, *L'Enfant noir* (1953), è ormai un classico della letteratura africana e senz'altro la migliore autobiografia che sia venuta dall'Africa. La sua originalità rispetto ad altri lavori simili sta nel non presentare le difficoltà degli Africani al contatto con nuovi sistemi di valori. Egli racconta la sua vita in un piccolo villaggio dove la religione musulmana mantiene forti legami con le credenze animistiche. Mescola con flessibile linguaggio poetico l'attività artigianale del padre e le capacità divinatorie della madre, le feste, i raccolti, le danze della sua infanzia; il suo unico dilemma sembra essere quello se continuare o meno gli studi. Per il lettore occidentale questo fu il primo impatto con i riti, i costumi e le tradizioni dell'Africa e a ciò va forse attribuito gran parte del suo successo in Europa. Il suo secondo libro *Le regard du roi* (1954) mostra l'evoluzione di questo autore, che dalla rappresentazione realistica di

L'Enfant noir arriva all'allegoria di questo suo secondo lavoro¹⁶¹. Si tratta difatti di una narrazione allegorica sulla ricerca del significato della vita. È la storia di un europeo, Clarence, che è rigettato sia dalla comunità dei bianchi che da quella dei negri. Egli decide di partire in viaggio verso il sud per vedere il re, la momentanea visione del quale dovrebbe dare un senso alla sua esistenza. Egli è guidato nella sua ricerca da un mendicante che vive di carità ma che all'occorrenza sa anche dispensarla, e da due gemelli dai nomi anagrammati, Nagoa e Noago, che rappresentano i due aspetti dell'identità di Clarence stesso, cioè da un lato la sua aspirazione verso l'ineffabile, dall'altro la sua continua degradazione; vi è poi l'eunuco Samba Saloum dalla sessualità ambigua, e Akissi, la moglie che egli crede gli sia stata assegnata e che cambia forma ogni notte nel suo letto. Il libro presenta una grande varietà di episodi e di personaggi. Gli episodi sono assurdi e grotteschi; vi è l'accusa di aver rubato la sua propria giacca, la parodia del processo, la sua fuga nel labirinto del tribunale, il continuo girovagare nella foresta dalla vegetazione tentacolare, l'erotica bestialità dell'avventura con le donne pesce e la sua degradazione finale quando involontariamente serve da stallone per l'harem del sultano impotente. Tutto contribuisce a dare alla narrazione il senso di essere intrappolato in un assurdo dilemma. Benchè questi due lavori siano così diversi (qualcuno ha addirittura dubitato che essi siano stati prodotti dalla stessa penna), l'importanza data in entrambi al mondo spirituale e la ricerca della felicità che entrambi esprimono possono farli considerare l'uno come la continuazione dell'altro.

Dopo tredici anni dal suo primo romanzo e in risposta alle accuse di non impegno dei critici africani Laye scrisse *Dramouss* (1966), un misto di autobiografia e prosa politica a cui però manca la freschezza e l'originalità del primo lavoro. Le scene e i personaggi sono solo una pallida evocazione senza forza e profondità. Solo l'episodio centrale, l'incubo del popolo che è prigioniero di un feroce tiranno e viene liberato da un leone nero, si eleva al di sopra della mediocrità dell'opera. In conclusione l'autore ha tentato di riunire troppi messaggi nella stessa opera disperdendoli in un ammasso verboso ed incoerente che molto toglie alla forza di impatto dell'opera¹⁶².

¹⁶¹ L'influenza di Kafka in questo lavoro è riconosciuta dallo stesso autore che cita, nella versione francese originale, due righe da *Il processo* di Kafka.

¹⁶² King, A., *The Writings of Camara Laye*, Heinemann, 1978.

Cheikh Hamidou Kane. Il tema fondamentale del romanzo di questo autore senegalese, *L'aventure ambiguë* (1962), è caratteristico più degli anni cinquanta che del periodo in cui fu pubblicato. Si tratta difatti di una variazione del tema dello scontro tra due culture. È un romanzo autobiografico in cui è facile identificare l'autore col protagonista Samba Diallo alle prese con il suo personale dilemma; quello di un uomo profondamente spirituale, allontanato dalle radici morali e metafisiche, alla ricerca di nuove guide per l'esistenza nel contesto della cultura europea. Samba Diallo però personifica anche il conflitto più generale tra i valori afro-islamici e le necessità dell'era moderna. La data di pubblicazione è significativa a questo proposito. Scritto in un momento in cui le questioni politiche prevalevano su quelle spirituali è stato pubblicato dieci anni più tardi in un momento propizio a ricordare agli Africani che l'affermazione dei propri valori morali va difesa da forze molto insidiose. L'ambiente tradizionale è largamente presente nella storia. Il protagonista Samba Diallo, figlio del capo del paese, a soli sette anni è affidato alle cure dell'ascetico maestro della scuola coranica che tende ad instillare nel bambino la passione per il mistero e la bellezza della parola di Dio. Ma la 'Grande Royale', donna piena di senso pratico, riesce a far entrare il ragazzo nella scuola francese con l'intento di fargli apprendere i segreti dei conquistatori. Samba Diallo si reca poi in Francia a completare i suoi studi. In questa fase del libro l'autore evita tutti i clichè dello 'studente negro alle prese con la società dei bianchi'. Nelle sue lunghe discussioni con una studentessa di filosofia egli rifiuta la soluzione comunista ma è cosciente che tramite l'acquisizione della conoscenza delle filosofie europee si è in qualche modo allontanato da Dio; ha abbandonato l'eterno e l'assoluto per l'effimero ed il contingente. Egli ritorna al suo paese d'origine senza aver risolto il suo dilemma, senza aver superato l'impressione di essere soggetto ad una metamorfosi, di essere diventato un ibrido. Lo strumento della sua liberazione è il Pazzo che, uccidendolo, gli rende possibile la fuga dal vuoto spirituale che lo opprimeva. L'ambiguità dell'argomento e l'ambivalenza dei problemi filosofici sono riflessi nella struttura dell'opera. La composizione, i personaggi e gli aneddoti hanno una dualità espressa tramite opposizioni o duplicazioni. Gran parte della narrazione consiste in una serie di confronti tramite dialoghi filosofici che oppongono due punti di vista o accentuano punti d'incontri. Il libro, attentamente costruito, mostra una narrazione densa, senza personaggi superflui o incidenti gratuiti. Il linguaggio è

poetico, i dialoghi autentici; in sostanza un'opera con le qualità epiche ed eroiche di una allegoria universale¹⁶³.

Ousmane Sembène. Questo scrittore senegalese è uno degli autori francofoni più prolifici e, assieme a Mongi Beti, uno dei due autori che ha contribuito a produrre letteratura creativa anche dopo l'indipendenza. I soggetti delle sue storie riflettono fedelmente il mutare delle sue esperienze ed opinioni. *Le docker noir* (1956) è ambientato completamente in Francia e riflette le sue esperienze a Marsiglia e durante la guerra. *O pays, mon beau peuple* (1957) è ambientato in un villaggio di pescatori del Senegal, dove un giovane africano torna con la sua moglie bianca. Da questo momento in poi tutta l'attenzione dello scrittore sarà per i problemi politici e sociali dell'Africa. In *Les bouts de bois de Dieu* (1960) descrive l'applicazione del socialismo alla situazione africana. Anche *L'harmattan* (1964) è dedicato all'esperienza socialista. *Véhi-Ciosane* (1965) è uno degli studi sugli aspetti della condizione umana; con *Le mandat* (1965) e *Xala* (1973) egli ritorna all'impegno sociale.

È piuttosto facile criticare *Le docker noir*, che narra le vicende di un operaio autodidatta. L'autore non è ancora padrone della lingua e le variazioni di registro dei dialoghi non sempre sono appropriate ad esprimere le emozioni dei personaggi; anche la presentazione psicologica dei personaggi è spesso insicura.

L'autore adotta una tecnica narrativa piuttosto complessa considerata la semplicità della trama e i rapidi passaggi da una scena all'altra sembrano quasi una anticipazione del suo futuro impegno cinematografico. Lo scopo principale dell'opera è mostrare i disagi della vita dei portuali negri a Marsiglia, la precarietà del lavoro, a cui egli propone di provvedere con una ingenua quanto ambiziosa riforma che pur contiene alcuni spunti interessanti. *O pays, mon beau peuple*, nonostante vi siano ancora molte debolezze linguistiche, si nota un certo progresso. L'autore si occupa qui di istanze sociali più generali. È questo il primo racconto africano a trattare del pregiudizio razziale all'inverso. I personaggi non sono approfonditi e la trama è slegata; in sostanza quest'opera non ha aggiunto molto a quella precedente.

In *Les bouts de bois de Dieu* l'autore riprende il tema dello sfruttamento dei lavoratori negri da parte dei bianchi. Egli ha ora pieno comando della lingua e ciò gli permette di scrivere un romanzo di vasti contenuti che è

¹⁶³ Blair, D. S., op.cit., pagg.261-266.

contemporaneamente un documento storico (i fatti narrati si riferiscono allo sciopero dei ferrovieri della linea Dakar-Niger del 1947) e sociale allo stesso tempo; si tratta in sostanza del resoconto di uno scontro di classi, non di razze. È una composizione centrata su molti personaggi associati a centri d'azione diversi; anche i personaggi minori sono ben tratteggiati e l'abilità dell'autore si esprime al massimo nella presentazione dei personaggi femminili africani che in questa opera sono visti mentre raggiungono l'emancipazione attraverso il superamento di momenti di crisi. La sua raggiunta maturità di scrittore è evidente nella raccolta di racconti brevi *Voltaïque* (1964) in cui ritroviamo la versatilità della tecnica narrativa adattata alle esigenze delle storie narrate. In *L'harmattan* la scena si riferisce alla situazione delle colonie prima del referendum del 1958. Questa vaga ambientazione è con ogni probabilità responsabile della debolezza del libro afflitto anche da troppo didatticismo. I personaggi principali si muovono solo all'interno della loro dimensione politica, mentre quelli minori, descritti alle prese con i legami tradizionali e le esigenze della nuova società, sono tra i meglio riusciti. *Véhi-Ciosane* è la rappresentazione, ambientata in un villaggio senegalese, del dramma e della decadenza morale di una famiglia, causati dall'errato comportamento del capo; egli difatti seduce la figlia della sua prima moglie. Sembene mostra ora la sua maestria attraverso una narrazione densa e compatta. La ragazza sedotta e il padre appaiono solo come personaggi secondari, la tragedia è raccontata dal punto di vista della moglie che dolorosamente si interroga sulla tradizionale supremazia del capofamiglia e sulla posizione delle donne nella società tradizionale. Incapace di sopportare la vergogna che copre la famiglia si uccide prima che la figlia dia alla luce il bambino che aspetta. Prima di morire però dichiara che il bambino dovrà essere chiamato *Véhi-Ciosane* (Genesi bianca) nella speranza che la sua esistenza redima la vergogna della sua nascita. Nello stesso libro è contenuto *Le mandat*, ambientato nel Senegal nel periodo dell'indipendenza, un profondo studio psicologico di un uomo preso tra due mondi, reso con tono satirico. Le tribolazioni del protagonista cominciano quando tenta di incassare un vaglia speditogli dal nipote che si trova a Parigi; egli rimane intrappolato tra le maglie della burocrazia e le macchinazioni degli amici, vicini e negozianti. Si tratta di un ironico, patetico resoconto della vita di un uomo povero, umile ed ignorante, non più difeso dalle leggi tradizionali che governano la comunità e incapace di avere a che fare con le sofisticazioni e le complicazioni della società urbana.

Dopo questo libro Ousmane Sembène si è dedicato per molto tempo alla produzione cinematografica. È ritornato alla letteratura con *Xala* (1973) in cui punta l'obbiettivo sull'ambiente urbano senegalese. Il protagonista, el Hadji Abdou Kader Bèyé, rappresenta la classe dei neoarricchiti, opportunisti politici e profittatori del mutamento sociale in corso, nuovi colonizzatori dei loro compatrioti. La punizione per la sua rapacità è tale che nessun potere e nessuna ricchezza può servire ad evitare; egli viene colpito da impotenza totale alla vigilia del suo terzo matrimonio. Per curarsi egli si rivolge sia alla medicina tradizionale che a quella europea senza riuscire a trovare soluzione alcuna. Nella sua disperazione si rivolge, guidato dal suo autista, ad un famoso santone che altri non è se non il mendicante che era solito fermarsi davanti al suo ufficio e che egli aveva scacciato. La cura che gli viene prescritta costituisce anche la vendetta dei mendicanti; essi invadono la villa, la saccheggiano e infine girano intorno al protagonista nudo e gli sputano addosso tre volte. *Xala* è un satirico atto d'accusa per una società che permette a tipi come Abdou Kader di prosperare. A dispetto dell'originalità del tema l'opera presenta alcune carenze dovute parte alla confusione dei generi e parte alla scarsa profondità dei personaggi secondari. L'elemento di compassione presente nei migliori lavori di Sembène è qui assente per lasciar posto al cinismo ed alle disillusioni. Non c'è messaggio positivo, non c'è speranza di redenzione. Con quest'opera l'autore consolida il suo posto tra gli autori africani francofoni e si conferma come il più completo dei romanzieri francofoni contemporanei.

Aké Loba. Il periodo di transizione tra l'epoca coloniale e la indipendenza segnò il ritorno del romanzo autobiografico in cui si racconta la storia del giovane studente che, cresciuto nell'ambiente rurale africano, è sradicato e trapiantato a Parigi. I problemi associati alla situazione coloniale sono analizzati a livello individuale anche se ovviamente si possono trarre alcune conclusioni di ordine generale. Il primo lavoro di Aké Loba *Kocoumbo* (1960) pur non essendo un'opera eccezionale, è non di meno interessante. La struttura della composizione è basata sulla sequenza cronologica degli avvenimenti e riferisce gli episodi più significativi della vita del protagonista, la sua infanzia africana, le sue tribolazioni in Francia, il suo ritorno in Africa. Lo stile è alquanto piatto ma la caratterizzazione dei personaggi è quasi puntigliosa. L'importanza dell'opera sta nel costituire il primo tentativo di una rappresentazione obiettiva e non idealizzata della

situazione sociale causata dal colonialismo; un approccio vagamente esistenzialista ai problemi sociali ed umani, ravvivato dal suggerimento sottinteso che gli Africani hanno la loro parte di responsabilità per la situazione in cui si trovano. Questo scrittore, originario della Costa d'Avorio, è uno dei pochi autori del periodo precedente l'indipendenza ad essere rimasto fedele al suo impegno di scrittore anche nel periodo successivo l'indipendenza. In *Les fils de Kourutch* (1970) l'autore tenta di combinare drammi pubblici e privati di una piccola comunità rurale dell'Africa moderna nel periodo di transizione dal colonialismo all'autodeterminazione. Questa idea di combinare il pubblico ed il privato viene ripreso in *Les dépossédés* (1973), le cui parti migliori non sono quelle in cui l'autore tenta di trasmettere un messaggio politico o sociale ma quelle in cui si abbandona alle descrizioni di scene familiari rese con felici intuizioni psicologiche.

Mongo Beti. Mongo Beti, pseudonimo di Alexandre Biyidi, del Cameroun, ha pubblicato il suo primo lavoro, *Ville cruelle* (1954), col nome di Eza Boto. Il suo primo lavoro importante, *Le pauvre Christ de Bomba* (1956), è una cinica storia del regime coloniale. La narrazione si snoda su due assi in apparenza antagonisti. Da una parte abbiamo il ragazzo, Denis, innocente e credulo ammiratore del missionario presso cui vive, dall'altro abbiamo Padre Drumont, a modo suo anche lui innocente e credulo nei suoi poteri di proselitismo. La storia è raccontata dal punto di vista del ragazzo, che narra ciò che vede senza capirne sempre le vere implicazioni. L'originalità di quest'opera al suo apparire fu vista nella descrizione dello scontro tra la fede cristiana e la forza delle tradizioni locali. Rileggendola si nota però l'enfasi sul calvario di Padre Droumont, che Beti chiama difatti un 'povero Cristo'. Sembra quasi che egli voglia dire che gli Africani non sono le sole vittime del sistema coloniale. Il suo libro successivo, *Mission terminée* (1957), è una brillante satira sullo esagerato entusiasmo per tutto ciò che è straniero ed importato. Le vicissitudini di Medza durante la sua 'missione' sono la controparte della disavventura del campagnolo alle prese con l'ambiente cittadino. Qui invece è l'apparentemente sofisticato giovane prodotto urbano ad essere facilmente spiazzato dall'abile parente rurale, Zomba. Alla fine della sua disavventura Medza è costretto a rivedere i valori con cui era solito misurare il successo della vita e a porre al primo posto della sua scala di valori la libertà. Con il terzo libro, *Le Roi miraculé*, (1958), Beti ritorna al conflitto tra la religione importata e le credenze locali, ma con minor

successo. L'ambiguità del tono, più burlesco che tragico, toglie forza alle intenzioni dell'autore di mostrare il fallimento dell'attività dei missionari nel Cameroun. Sono da sottolineare invece le acute capacità di osservazione, le frasi pungenti, la flessibilità dei dialoghi. Dietro l'ironia l'intenzione dell'autore è seria: quella di mostrare una società in un momento di crisi imminente, quando l'equilibrio è ormai rotto per l'intervento di un elemento esterno, il passato tradizionale sta per scomparire e fare luogo ad una nuova era sicuramente caratterizzata dalla reazione al colonialismo. *Remember Ruben* (1974) copre il periodo che va dalla seconda guerra mondiale alla proclamazione dell'indipendenza; *Perpétue et l'habitude du malheur* (1974) è ambientata nel periodo intorno al 1965. Entrambi i romanzi sono ambientati in una imprecisata colonia francese dove le vicissitudini di un semplice contadino servono da pretesto per raccontare intrighi politici e manovre elettorali. Si tratta comunque di opere alquanto inferiori ai primi due romanzi e si ha l'impressione che il profondo coinvolgimento emozionale dell'autore sulle vicende politiche non gli permette di prendere la distanza necessaria per la composizione di un'opera d'arte.

Ferdinand Oyono. Caratteristica principale di questo autore, anch'egli del Cameroun, è il rigetto, nelle sue opere, della tentazione autobiografica per offrire la rappresentazione di un periodo con l'oggettività di un documentario. Il suo primo lavoro *Vie de boy* (1956) è la narrazione in prima persona della storia di un ragazzo, Toundi, che lavora nella casa di un europeo. L'autore presuppone l'esistenza di un narratore anonimo che durante un viaggio nella Guinea Spagnola viene in possesso di un manoscritto in ewondo, che egli traduce in francese e fa pubblicare. Dopo questa introduzione inizia il resoconto della storia in forma di diario. L'espedito della doppia narrazione ha alcuni vantaggi ma comporta anche degli svantaggi. Mentre è totalmente convincente all'inizio quando il giovane protagonista, nel tentativo di imitare il suo educatore Padre Gilbert, decide di tenere un diario, questo espedito diventa meno convincente nella seconda parte del libro e scade del tutto quando, verso la fine, il protagonista viene arrestato e torturato. La supposizione che egli sia in grado di mantenere il suo diario durante l'arresto, la tortura e la sua fuga oltre frontiera è fortemente improbabile. È vero che Oyono tenta, tramite lo stile staccato e la rapidità della narrazione, di indicare che Toundi stà rapidamente soccombendo, ma l'illusione non è sempre mantenuta tramite lo stile. Gli altri personaggi sono soltanto delle caricature e i dialoghi e le

situazioni non sempre sono verosimili; la preponderanza nella narrazione del tono burlesco dà alla conclusione della storia un tono da melodramma più che da tragedia.

In *Le vieux nègre et la médaille* (1957) si ha una maggiore compattezza di struttura. L'azione si svolge tutta in una settimana, durante la quale il vecchio Meka riceve la notizia che gli verrà assegnata una medaglia; dopo la cerimonia ritornerà al villaggio dopo aver perso la medaglia ed aver passato ingiustamente una notte in prigione. La satira in questa storia è diretta sia contro le autorità coloniali sia contro gli Africani che si attaccano ciecamente alle loro tradizioni. Da una parte egli sottolinea i soprusi dei colonizzatori, dall'altra mostra gli Africani come creduli e quasi volontarie vittime. Uno degli aspetti più originali dell'opera è che in tutto il libro si parla solo degli anziani, il solo riferimento ai giovani si ha quando essi cedono il posto agli uomini più 'maturi' e quando un nipote di Meka viene rimproverato per aver osato mangiare le interiora di una pecora, porzione che è riservata agli anziani. Meka simboleggia una generazione completamente disorientata. Lo vediamo durante la cerimonia della medaglia mentre, in piedi, è torturato dal sudore che non osa tergersi, dalla necessità di urinare e dagli stivali stretti. Il fatto di aver accolto la religione e l'autorità dei bianchi, di aver mandato i propri figli a combattere le loro guerre, di aver dato le migliori terre ai missionari, non è valso a guadagnare il rispetto e la riconoscenza dei colonizzatori. Alla fine il vecchio Meka, anche se non soccomberà fisicamente come il povero Toundi, sarà costretto da quell'esperienza a sacrificare le sue illusioni e gli rimarrà solo la speranza in un cambiamento futuro.

L'ultimo romanzo di Oyono, *Chemin d'Europe* (1960), riprende il tema del primo lavoro, vi aggiunge il tono burlesco ed ironico del secondo, aumenta la dose di particolari osceni ed erotici di entrambi e riduce la violenza della satira al regime coloniale. Il protagonista, Barnabas, usa la Missione Cattolica del suo villaggio come trampolino di lancio per le sue ambizioni; cinico ed opportunista, riesce alla fine a trovare il modo di avviarsi verso l'Europa. Una variazione del tema della situazione coloniale è riflessa nei tre romanzi di Oyono. Nel primo l'autore non ha ancora pieno comando dei suoi mezzi espressivi e il tono melodrammatico non gli permette di utilizzare a pieno le sue doti di ironico umorista. Nel secondo lavoro prevale il tono umoristico ed ottimista; il suggerimento sembra essere che il futuro è nelle mani delle giovani generazioni. Nel suo ultimo

lavoro i bianchi sono visti nei loro lati deboli quali le loro ambizioni frustrate e la loro moralità. Particolarmente satireggiati sono i missionari, visti attraverso la loro credulità nella sincerità dei convertiti, l'incomprensione della mentalità africana, la loro dubbia morale. Nonostante un latente didatticismo i romanzi di Oyono, per il pratico realismo che li contraddistingue, furono visti dalla critica africana come un valido apporto alla causa della Negritudine.

Yambo Ouologuem. Forse nessuna opera africana ha causato più controversie del romanzo di Ouologuem *Le devoir de violence* (1968). Al suo apparire questo romanzo fu salutato dalla critica come un autentico romanzo africano. Una voce di dissenso venne dal critico nigeriano Abiola Irele che descrisse il romanzo come 'una sequenza di eventi sordidi e stravaganti presentati come la narrazione storica di un tipico impero africano' e condannò il libro sulla base del fatto che propone alle generazioni africane un'eredità di criminalità e violenza¹⁶⁴. Il libro è in pratica una cronaca dell'impero Nakem, situato in una imprecisata zona dell'area sudanese, dal XIII secolo alla seconda guerra mondiale. Il legame tra un secolo e l'altro è il tirannico governo della famiglia dei Saif, che creò e mantenne una società basata sulla schiavitù, l'intrigo e la violenza. L'autore sostiene che i fatti narrati hanno un fondamento storico nelle vicende degli imperi panafricani, nel periodo delle conquiste arabe e della colonizzazione europea. Non c'è catarsi nel libro; ciò che rimane al lettore è una certa ammirazione per l'inventiva e l'abilità dimostrate da questo scrittore del Mali nel comporre e raccontare la storia e per la straordinaria varietà di stili e toni dispiegati.

Poesia

Léopold Sédar Senghor. Le prime composizioni poetiche di Senghor, raccolte in *Chants d'ombre* (1949), sono relative al periodo iniziale della formazione del movimento della Negritudine. Si sente in questi versi l'ambiguità della situazione che il poeta senegalese avverte mentre si trova in Francia nel periodo precedente la seconda guerra mondiale e l'ambivalenza dei suoi sentimenti verso il paese d'adozione. Due tendenze si alternano continuamente; rivolta ed attrazione, risentimento ed affetto, nostalgia per i violenti colori del paesaggio africano e apprezzamento per la

¹⁶⁴ Abiola Irele, 'A New Mood in the African Novel', *West Africa*, 20, 9, 1969.

delicata luminosità della campagna francese. Tuttavia non si tratta solo della normale nostalgia dell'esilio, ma dell'angoscia dell'africano diviso fra la lealtà verso la Negritudine e l'attrazione verso la cultura francese. Il secondo volume di Senghor, *Hosties noires* (1948) fu scritto durante la seconda guerra mondiale nel periodo di prigionia. Anche qui egli è diviso tra la amarezza contro l'oppressore bianco e la compassione per le sofferenze dell'Europa. Alla fine della guerra Senghor non è più un esule in Francia ma un onorato membro del parlamento francese come rappresentante del Senegal. Il suo terzo volume di poesie, *Éthiopiennes* (1954) ha toni meno personali ed ispirati, uno stile più retorico, impregnato dei colori, immagini e ritmi africani. In *Nocturnes* (1961), suo quarto volume di poesie, l'ispirazione è più personale e le immagini sono ancora più ricche di simbologia e sensualità africane.

David Diop. È autore, per metà senegalese e per metà del Cameroun, di una collezione di poesie, *Coups de pylon* (1956), che costituisce una vibrata voce di protesta contro la brutalità degli oppressori. Benchè la poesia di protesta sia un genere particolarmente difficile in quanto può facilmente scadere nella propaganda, alcune delle composizioni di Diop riescono a superare la funzione di protesta per cui sono state scritte e che potrebbe costituire un loro limite e riescono ad essere tuttora efficaci.

Bernard Dadié. Questo autore senegalese ha iniziato la sua carriera come poeta. Egli appartiene al primo aggressivo periodo della Negritudine ma si differenzia alquanto dai suoi colleghi contemporanei Senghor, Diop ed i poeti caraibici, in quanto trascorre i suoi anni formativi in Francia, dove scrisse *Afrique début* (1949). La Francia difatti non è così presente nella sua poesia come in quella di Senghor; la sua posizione è alquanto obiettiva in quanto riconosce i meriti della Francia separandola dai crimini commessi in suo nome dai colonizzatori. In *Le ronde des jours* (1956) la sua vena poetica prevale sull'impegno politico. In una delle poesie esalta i tratti della bellezza africana con accenti di sfida agli uomini ma di umiltà di fronte a Dio. Egli descrive la sofferenza degli Africani e i suoi versi hanno una nota di rassegnazione che raramente si riscontra in altri autori. Egli si chiede quale sia la ragione di tante sofferenze e trova la risposta in una cristiana rassegnazione alla imperscrutabilità dei voleri divini correlata da allusioni alla simbologia della mitologia greca; in sostanza attraverso il simbolismo greco, ebraico e cristiano egli vuole iscrivere il destino degli Africani nell'universale destino dell'uomo. Benchè egli non raggiunga nei suoi versi

la sonora eloquenza di Senghor, ne evita la pedanteria rendendo il messaggio più accessibile. In *Hommes de tous les continents* (1967) il suo messaggio di fraternità universale assume toni ben più ampi ed è espresso con maggior comando dei mezzi poetici. Benchè ispirati a Diop i suoi versi non hanno gli stessi accenti di odio e rancore, ma hanno lo stesso umanesimo di quelli di Senghor. Il suo talento poetico è molto più limitato di quello di Senghor in quanto i suoi versi non hanno la stessa musicalità del ritmo e forza di immagini; la sua poesia è però più realistica e più accessibile, basata su un impulso sincero e su un pervasivo lirismo.

Gérald Félix Tchicaya U Tam'si. Questo autore della Repubblica Centrafricana è senz'altro una figura di spicco della letteratura africana francofona oltre che per la qualità della sua produzione anche per l'indiscussa qualità artistica dei suoi versi, superati forse solo da quelli di Senghor. Personalità estremamente indipendente, egli si è sempre distaccato dalla Negritudine ma, nonostante le sue dichiarazioni di disimpegno, ha sempre mostrato nei suoi scritti grande sensibilità per la condizione del suo paese. I suoi versi hanno lo stesso messaggio universale di quelli di Senghor ma egli vi aggiunge un elemento nuovo, una componente umoristica a cui viene attribuito un valore positivo, quasi rigenerante, terapeutico. Le opere di U Tma'si, tranne la prima *Le mauvais sang* (1955) e l'ultima *Arc musical* (1970), non sono collezione di poesie indipendenti ma sequenze di versi legati da un unico tema. Nella sua prima opera l'autore esplora le sue esperienze personali attraverso una specie di vivisezione della sua anima. Non ci sono sentimenti di rivolta, solo un urgente bisogno di capire la sua condizione. *Feu de brousse* (1957) deriva l'ispirazione da una specie di mistico viaggio verso la terra natia; in quest'opera compaiono i motivi dell'acqua e del fuoco che saranno presenti nelle opere successive. In *A trich-cheur* (1958) il motivo è il senso di isolamento del poeta, un tema ripreso dalla sua prima opera; anche qui il simbolismo dominante è costituito dall'acqua e dagli alberi. In *Epitomé* (1962) il poeta, più che riconoscersi nelle condizioni degli Africani in generale, si identifica con il suo stesso paese e attraverso il tema cristiano della Passione ne esplora il martirio. *Le vertre* (1964) è il lavoro più sconcertante di questo autore, dove al di sotto del generale tono burlesco e satirico si percepisce il senso di solitudine e morte del poeta. Questa opera può essere considerata la continuazione di *Epitomé* ed è quella che esprime la convinzione dell'autore secondo il quale il poeta deve essere capace di parlare al cuore agli uomini. *Arc musical* è di nuovo la storia di un viaggio raccontato con toni sobri ma in cui sono sempre presenti la musica ed il buon umore.

U Tam'si è un poeta molto abile; dalle stanze regolari della prima opera egli passa alle improvvisazioni del verso libero in cui dimostra grande comando di effetti ritmici e musicali. Egli è al tempo stesso poeta personale e rappresentativo del suo paese; la sua inesauribile riserva di immagini e la sua insistenza su alcuni simboli base fanno di lui il poeta dell'angoscia personale e dell'animo collettivo al tempo stesso.

Teatro

Accanto alle forme teatrali tradizionali si ebbe nel periodo coloniale la nascita di una nuova forma di teatro che mescolava le forme del teatro occidentale ad elementi del costume africano. La nascita del teatro africano d'espressione francese risale agli anni trenta ed è legata al programma didattico; le commedie scolastiche avevano però vita breve. Il teatro scritto professionale apparve negli anni sessanta e fin dall'inizio si divise in due categorie: drammi d'ispirazione epica, leggendaria o storica, e commedie contemporanee, satiriche, politiche o moraleggianti.

Mentre i commediografi del Senegal e del Mali preferiscono rievocazioni storiche gli autori dei paesi più a Sud, Costa d'Avorio, Guinea, Benin e Cameroun, ambientano le loro commedie nel presente. Dopo i primi timidi inizi del teatro delle scuole missionarie sorse una forma di teatro che chiameremo neo-africano ad opera de *L'Ecole Primaire Superieure* di Bingerville e de *L'Ecole Normale William-Ponty* di Gorée. Fino agli anni trenta il teatro fu essenzialmente un'attività scolastica sotto il patrocinio dei missionari. Il primo impulso verso una attività teatrale più impegnata venne da Bingerville, nella Costa d'Avorio, dove fu rappresentata nel 1933 *Les villes* di Bernard Dadié che nel 1938 fondò con altri due studenti il *Théâtre Indigène de Cote d'Ivoire*. Nello stesso anno alla scuola William Ponty nel Dahomey fu messa in scena la prima rappresentazione *La dernière entreuve de Betanzin et de Bayol*. Vi furono tra le scuole scambi di visite che incrementarono reciprocamente le attività. Il loro successo fu tale che nel 1937 furono invitati a Parigi in occasione della esposizione universale. Alla fine della guerra l'attività della compagnia della scuola di William Ponty decrebbe in quanto i migliori elementi si recarono in Francia a completare i loro studi.

Sempre dalla scuola viene Keita Fodeba, fondatore del Ballets Africaines nel 1958, in Guinea, e Bakari Traoré, autore di *Le théâtre negro-africain*, il

primo libro sull'argomento. I temi principali di queste opere sono i conflitti tra la tradizione e la modernità, espressi in vari modi, soprattutto attraverso la satira. *L'oracle*, del congolese Guy Menga, satirizza l'avarizia che domina le tradizionali trattazioni matrimoniali; lo stesso argomento si ritrova in *Trois prétendants - un mari* di Guillaume Oyono-Mbia, del Cameroun.

Anche nello Zaire vi è una vivace attività teatrale, sviluppatasi soprattutto ad opera di Marcel Mulumba e del *Théâtre de trois nègres*; è molto vivo nello Zaire il dibattito per la ricerca di nuove forme che accolgano il teatro tradizionale senza rigettare acriticamente gli influssi di quello occidentale.

Il ruolo di questi primi iniziatori è importante in quanto costituiscono la spinta verso lo sviluppo della futura letteratura africana francofona.

La letteratura anglofona

Mentre la letteratura africana francofona si è originata dalla Negritudine, gli inizi della letteratura africana anglofona sono stati sporadici e frammentari. Una prima spiegazione a questo stato di cose è dato dalla diversa politica coloniale praticata da Francia e Gran Bretagna. La Francia praticò nelle sue colonie una politica di assimilazione culturale attraverso l'insegnamento ed altre attività affini. Nelle scuole coloniali francesi l'insegnamento del francese costituì l'attività preponderante; solo un perfetto apprendimento della lingua poteva dare diritto di cittadinanza nella società francese. L'unità di coloro che parlavano il francese corrispondeva nelle menti delle autorità francesi all'unità economica del Commonwealth per le colonie britanniche.

Gli Inglesi avevano instaurato con le loro colonie dei rapporti molto diversi. I loro contatti erano prevalentemente di natura economica e l'inglese doveva servire soprattutto come lingua di comunicazione tra persone di diversa madre lingua; non essendo quindi portatrice di valori culturali non era necessario che i colonizzati ne avessero piena padronanza. Questo spiega lo svilupparsi nelle colonie inglesi del pidgin-english, cioè di una forma di inglese con elementi lessicali grammaticali delle lingue locali. La Negritudine fu la presa di coscienza e la protesta degli assimilati; ma nelle colonie inglesi non vi erano assimilati e un movimento come la Negritudine non aveva quindi ragion d'essere. L'élite anglofona africana era costituita da tecnici e funzionari più che da intellettuali; questo spiega anche il ritardo della nascita della letteratura anglofona rispetto a quella francofona.

Ai primi segni di indipendenza gli Africani sentirono però il bisogno di solidarizzare e di sorpassare le barriere linguistiche. Come alternativa alla Negritudine si formò il concetto dell'African Personality; tuttavia la questione dell'emancipazione politica fu trattata solo sporadicamente ed isolatamente dagli autori anglofoni.

È opinione molto diffusa che proprio il sistema di educazione francese seminò nelle colonie il seme della rivolta. Ciò non è molto esatto in quanto anche nell'ex Congo belga e nei territori portoghesi si sono avuti gli stessi fenomeni di rivolta; quello che si può affermare è che, grazie al sistema d'istruzione francese, l'anticolonialismo ha trovato il suo mezzo di espressione.

Fu la rivista nigeriana *Black Orpheus*, pubblicata nel 1957, a risvegliare molti talenti letterari anglofoni ed a tentare di diffondere le idee e le opere della

Negritudine. Ma l'appello di Senghor di un ritorno alle origini non diceva molto agli abitanti delle colonie inglesi; nessuno aveva mai cercato di assimilarli ed essi non avevano mai perso il contatto con le fonti, la tradizione e la realtà africane.

Questa situazione, che potè sembrare all'inizio vantaggiosa, pose subito un problema: in che lingua scrivere? Per i francofoni non vi erano problemi; attraverso la Negritudine essi si rivolgevano all'Europa ed erano inoltre in grado di usare agevolmente una lingua europea, il francese. Ma gli anglofoni non avevano avuto modo di apprendere l'inglese ed inoltre essi intendevano rivolgersi all'Africa non all'Europa. Usare le lingue indigene voleva dire però limitare di molto la diffusione dei libri e poneva di conseguenza dei problemi economici circa la stampa dei libri. Bisognò quindi ricorrere all'inglese, ma ad un inglese per così dire 'africano', evitando di usare la lingua pura come facevano i francofoni, che affinaivano il loro francese discutendo delle loro teorie. L'inglese degli autori africani è un mezzo espressivo più immediato perchè essi non hanno dovuto proclamare la loro negritudine ma praticarla direttamente. È ciò che ha voluto dire Wole Soyinka con la sua famosa dichiarazione 'una tigre non dichiara la sua tigritudine, la vive'¹⁶⁵.

La letteratura anglofona dell'Africa occidentale

Gli inizi della letteratura in inglese nell'Africa occidentale si fanno risalire all'opera di due scrittori del Ghana, R. E. Oberng, autore di *Eighteenpence* (1943) e E. Casely-Hayford, autore di *Ethiopia unbound* (1911). In *Ethiopia unbound* l'autore tenta di esprimere un groviglio di idee; di conseguenza risulta piuttosto difficile individuare il motivo ispiratore del libro. Anche riguardo alla trama il libro ondeggia tra la documentazione e la fantasia e personaggi e dialoghi risultano poco convincenti. Il libro è, tutto sommato, una registrazione delle incertezze dell'autore stesso e di quelli della sua generazione. L'altro racconto, *Eighteenpence*, è una estesa allegoria; lo stile è pesante anche se vi si riscontrano note umoristiche a volte involontarie. Entrambi gli autori non perdono occasione di dar sfoggio della loro cultura; le loro opere costituiscono i primi validi tentativi di letteratura creativa.

Discendenti di questi pionieri sono gli autori delle opere semibiografiche apparse intorno agli anni sessanta. *Kossow town boy*, di R. W. Cole, pubblicato nel 1960, è la vera storia della infanzia dell'autore in Sierra

¹⁶⁵ Frase detta da Soyinka a Berlino nel 1964, spiegando la sua critica al concetto di Negritudine fatta in una conferenza a Kampala nel 1962

Leone. Lo stile è scorrevole ed adeguato al tema, consentendo all'autore di tener desto l'interesse del lettore. Alquanto diverso è il lavoro di W. Conton, *African* (1960); anche se non completamente autobiografico, l'autore ha preso spunto dalla sua esperienza per descrivere l'infanzia del protagonista trascorsa in un immaginario Songhai e del suo traumatizzante contatto con l'Europa. Il libro non appare molto convincente a causa dell'eccessiva preoccupazione dello autore di voler trasmettere il suo messaggio. Altri due autori che nella loro opera hanno enfatizzato il conflitto tra due culture sono J. W. Abruquah, che ha scritto *Catechist* (1965) e F. Selormey, autore di *Narrow Path* (1966), entrambi ambientati in Ghana. Il primo è la storia, raccontato dal figlio, di un uomo deciso a raggiungere un certo grado di istruzione. L'altro racconto è strettamente autobiografico; l'autore racconta della sua infanzia nel villaggio ma l'enfasi stavolta è sul contrasto tra due generazioni piuttosto che sul contrasto tra due culture. Anche Dilin Okafor Omali, nel suo *Nigerian villager in two worlds* (1965) descrive i mutamenti sociali causati dall'impatto con una nuova cultura. Tutti questi racconti, imperniati principalmente sull'illustrazione di un conflitto culturale, non si limitano a descrivere la vita di una persona ma illustrano anche le reazioni di una società che si sgretola all'impatto con i colonizzatori.

L'Africa è oggetto di cambiamenti sostanziali e sarà questo processo di trasformazione il tema, quasi ossessionante, dei nuovi romanzieri.

Gli anni cinquanta e sessanta sono stati per l'Africa anni di fervida attività politica. La maggior parte dei paesi africani raggiunse l'indipendenza in questo periodo e gli avvenimenti non mancarono di riflettersi nell'attività dei romanzieri. Le varie situazioni che si verificano nell'Africa occidentale, orientale e meridionale sono ben descritte e rappresentate nella letteratura.

In Africa occidentale il processo verso l'indipendenza fu meno traumatico che nell'Africa orientale o meridionale e questo spiega perché gli scrittori di questa area si sono occupati più della descrizione dell'impatto con la cultura europea che non delle lotte per l'indipendenza. Chinua Achebe, uno dei maggiori scrittori africani, così interpreta la sua missione:

*'I will be quite satisfied if my novels (especially the one I set in the past) did no more than teach my readers that their past - with all its imperfections - was not one long night of savagery from which the first Europeans acting on God's behalf delivered them'*¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Chinua Achebe, *Morning yet on creation day*, Heinemann, 1981.

Gli scrittori africani anglofoni sono stati influenzati dall'ambiente e dalle circostanze storiche che hanno prodotto la situazione attuale. Essi scrivono in parte per spiegare il dilemma sociale del gruppo a cui appartengono ed in parte per descrivere un modo di vita che è riuscito in qualche modo a sopravvivere agli eventi. L'esperienza della tratta degli schiavi è più remota rispetto all'esperienza coloniale ed ha perciò esercitato un'influenza meno diretta¹⁶⁷ sulla letteratura moderna.

Ciò che ha fornito agli scrittori una più forte motivazione è stata senza dubbio l'esperienza coloniale, che ha influito sulla vita delle colonie occidentali lasciandole però relativamente libere di continuare il loro sistema di vita tradizionale. Mentre il governo si occupava del campo amministrativo e commerciale, i missionari si dedicarono all'istruzione. In un primo tempo il governo offrì pochi appoggi agli sforzi dei missionari, più disposti a curare l'educazione a causa della loro missione evangelizzatrice. Lo scopo dei missionari fu difatti in un primo momento puramente utilitaristico, quello cioè di convertire la gente alla nuova fede.

Ciò comportava ovviamente l'uso della lingua locale; più aumentavano le ambizioni dei missionari nel loro sforzo di proselitismo, più aumentava il numero delle persone istruite con un sistema che non interferiva troppo violentemente con il loro modo di vivere¹⁶⁸. Anche se alcune vecchie credenze dovettero essere abbandonate, non vi è dubbio che i missionari si dimostrarono in alcuni casi alquanto tolleranti; essi erano difatti più ansiosi di fare proseliti che di crearsi degli antagonisti. Questo uso esteso della lingua madre come mezzo di istruzione ha portato molti vantaggi ed è senz'altro all'origine di molti elementi della tradizione orale in alcune delle opere letterarie anglofone. Inoltre l'uso del vernacolo attrasse l'interesse dei linguisti che lavoravano presso le missioni incoraggiando la riduzione scritta di varie lingue; ciò che ovviamente andava a vantaggio del lavoro dei missionari. In seguito ai mutamenti economici che rendevano essenziale l'istruzione molti erano disposti a mandare i figli a scuola dai missionari. I missionari furono abbastanza realistici e si resero conto che avevano ben poche prospettive di fare dei convertiti a meno che non fossero stati in grado

¹⁶⁷ Poche sono le opere in cui si parla della tratta degli schiavi. Vi è un racconto di Ousmane Sèmbène in *Voltaïque* (1962), vi accenna Achebe in *Things fall apart* e in *Arrow of god*, ne parlano Armah in *Two thousand seasons* e Ouologuem in *Le devoir de violence*.

¹⁶⁸ I missionari protestanti, specialmente gli Evangelisti, favorirono lo sviluppo delle letterature in lingue locali, al contrario dei missionari cattolici.

di offrire un sistema di istruzione; indubbiamente molti sono gli scrittori moderni che hanno beneficiato di questo tipo di istruzione.

Ben presto il governo cominciò ad avere un atteggiamento più realistico verso l'istruzione; resosi conto della necessità di avere personale qualificato cominciò a formulare una linea politica di istruzione. Nel 1925 il Segretario di Stato per le Colonie nominò una commissione che si occupava dei problemi dell'Africa occidentale e la commissione, nella relazione dei suoi lavori, si raccomandò che il sistema d'istruzione si adattasse il più possibile alla mentalità dei vari popoli; la commissione si raccomandava anche di conservare gli elementi più utili della tradizione.

Questo atteggiamento si dimostrò particolarmente fruttuoso. L'istruzione acquistò un significato ben preciso ed i missionari videro ben definiti i loro compiti. Nel 1948 ad Ibadan fu istituito un University College. In questo periodo ebbe anche inizio la battaglia per l'indipendenza. Non è una coincidenza che gli scrittori nigeriani quali Tutuola, Achebe, Nzekwu, Aluko, cominciarono a produrre prosa nel periodo in cui la lotta politica era all'apice. La corrispondenza tra nazionalismo politico e nazionalismo letterario non era un caso; fu il risultato della natura delle relazioni coloniali. Il colonialismo formò i mezzi della sua distruzione; fornì l'istruzione che i nazionalisti usarono per scopi anticoloniali. L'Ibadan University College fu uno dei centri di maggiore fioritura letteraria. Molti futuri scrittori si trovavano a studiare ad Ibadan in un periodo in cui gli studi di anglistica avevano un forte orientamento letterario. Molti scrittori quali Soyinka, Clark, Okigbo, Achebe, si ritrovarono a frequentare assieme gli stessi corsi; la loro copresenza sembra quasi aver reciprocamente influito sulle rispettive capacità. Essi avevano poco in comune con gli sforzi di Tutuola; sono difatti degli intellettuali cosmopoliti al corrente delle tendenze e degli esperimenti della letteratura inglese nel mondo. In questi casi l'influenza della cultura occidentale rafforzò il senso di sicurezza degli scrittori. La politica inglese di lasciare il più possibile intatte le istituzioni tradizionali rimosse la carica di risentimento che l'esperienza coloniale comportava. Il vantaggio di questa politica risalta se paragonato alle politiche degli altri imperi coloniali. La Francia per esempio tendeva all'assimilazione, specialmente nelle aree urbane. Il movimento della Negritudine, sorto in risposta a questa situazione, era un modo di richiamare l'attenzione su di una situazione di deprivazione culturale. La Negritudine ovviamente non trovò sostenitori tra gli scrittori anglofoni che non avevano

condiviso la stessa esperienza dei loro colleghi francesi; ad essi sembrò che la Negritudine enfatizzasse ciò che era ovvio ed inoltre necessitava ovviamente di un pubblico straniero. La Negritudine, inoltre, è più adatta ad essere espressa in poesia che in prosa. Il romanziere invece scrive su un contesto ambientato in una solida realtà; egli deve tener conto dello sviluppo dei personaggi, della trama e dell'ambiente, il poeta ha invece una maggiore possibilità di penetrazione nel suo ambito creativo.

I romanziere anglofoni dell'Africa occidentale scrivono per ricreare ed investigare aspetti della vita tradizionale nigeriana. Achebe per esempio si è preoccupato principalmente della vita tradizionale degli Ibo al tempo dei primi contatti con la civiltà occidentale. Onuora Nzekwu scrive sulla società tribale nigeriana dal punto di vista di un membro pienamente integrato. Timoty Aluko analizza i diversi aspetti della cultura yoruba. Tutuola riunisce ed abbellisce le leggende yoruba e mostra la potenzialità del folklore e della mitologia africana come forza vitalizzante della letteratura nigeriana. Gli ultimi scrittori, quali Amadi, Nwapa, Egbuna, mostrano con vario successo come proverbi, leggende, miti, festivals, ecc. possono costituire materiale creativo per uno scrittore. La loro preoccupazione principale sembra essere quella di descrivere in tutta la sua complessità e senza aggiungervi targhe filosofiche la cultura con cui essi sono familiari.

Il tentativo di creare un legame tra la tradizione moderna pone molti problemi a cui ogni autore ha dato una risposta personale. Non tutte le soluzioni hanno avuto lo stesso grado di successo. L'uso didattico delle favole effettuato da Balewa, la sua ricreazione delle glorie del passato, la convincente presentazione di una società pronta ad essere guidata da altri principi morali sono tutti messaggi di contenuto positivo. Tutuola ha risolto con successo i problemi linguistici basandosi esclusivamente sulla lingua yoruba. La sua tecnica comporta però numerose limitazioni; riduce gli effetti del criticismo verso la società yoruba, rende oscuro il legame tra passato e presente. La sua soluzione non offre molte possibilità di sviluppi futuri in quanto la sua tecnica narrativa offre ben poche possibilità innovative; richiederebbe l'inventiva di un altro Tutuola per operare con successo un'altra trasformazione vernacolare dell'inglese. La strada per uno sviluppo futuro giace nella maniera realistica con cui romanziere come Achebe, Aluko, Amadi, Armah, ecc. affrontano i problemi di comunicazione che sorgono nelle loro opere. Questi autori adattano in maniera intelligente la lingua inglese alla necessità di presentare una cultura

rurale e al criticismo della cultura tradizionale a livello letterale e simbolico. Il duplice scopo espresso da Achebe di aiutare il suo popolo a riguadagnare il rispetto di se stessi e di denunciare le ingiustizie sembra essere la motivazione degli scrittori di maggior successo.

La lingua è altrettanto importante dei temi. Il successo di Achebe è dovuto anche all'abilità con cui egli rende il modo di pensare ibo tramite le forme di discorso dell'inglese senza alterare in maniera forzata la struttura base della frase inglese. Un tema importante, uno schema consistente, un abile uso della lingua sono i requisiti essenziali per lo stabilimento del legame tra tradizione e modernità. La mancanza di uno solo di questi elementi crea uno sbilanciamento nell'opera. Nonostante il grande rispetto di Nzekwu per la cultura ibo il suo modo di usare gli elementi soprannaturali come mezzo per concludere velocemente il racconto è piuttosto insoddisfacente. Al contrario di Nzekwu, Amadi offre così tanti dettagli della situazione in cui sono coinvolti anche gli elementi soprannaturali da dare l'impressione di veridicità. Egli riesce, nonostante l'introduzione dell'elemento soprannaturale, a non distinguere l'unità del lavoro e a far apprezzare al lettore la cultura indigena.

I lavori di Aluko dimostrano con quanto successo un romanziere può sfruttare il suo interesse personale per l'inglese scritto e parlato nella comunità. L'uso dell'inglese per scopi satirici rende spesso necessario il concentrarsi sulle assurdità della situazione linguistica che egli sviluppa. Il risultato è una grande varietà di registri linguistici attraverso i quali egli mostra chiaramente la sua disapprovazione per ciò che accade nella sua società. Il legame che egli stabilisce tra ambiente tradizionale e moderno è proprio in questo. La sola speranza è nel futuro, verso una riforma che migliori le condizioni di vita del popolo.

La guerra civile ha avuto una vasta influenza sulla produzione letteraria anglofona; la guerra è un'esperienza per cui l'ambiente tradizionale offre ben poca preparazione. Le opere sull'esperienza della guerra hanno un alto contenuto emozionale. Il ruolo dell'artista in questo caso è quello di agire da memoria collettiva del proprio popolo. Un aspetto interessante delle opere anglofone è la descrizione di tensioni che esistono tra l'impulso dell'individuo a sperimentare in pieno la propria vita e la coscienza che non si può vivere senza regole e convenzioni (vedi Achebe per il conflitto e anche Balewa e Nzekwu). La tradizione è in genere presentata come una forza così potente da contrastare le aspettative culturali e sociali della moderna società.

Il conflitto tra passato e presente che si rileva in questi romanzi è l'aspetto più importante del tentativo di creare un legame tra la tradizione e l'esperienza moderna. Gli originali risultati dei tentativi dei romanzieri anglofoni sono stati resi possibili tramite la loro incisiva analisi e valutazione dei personaggi e degli eventi condotti con acume che continuamente persegue la comprensione della natura umana¹⁶⁹.

La letteratura africana anglofona, nigeriana in particolare, è abbastanza ricca ed intricata da meritare l'attenzione della critica in quanto, a prescindere dalle differenze culturali, una buona letteratura può essere apprezzata ovunque. Una comprensione dell'entroterra culturale di un'opera può aiutare critici e lettori ad apprezzare meglio un certo lavoro, ma ogni grande opera letteraria deve risvegliare interesse anche al di fuori della cultura in cui si è formata¹⁷⁰. Ciò è probabilmente uno dei motivi della scelta dell'inglese come mezzo espressivo di molti scrittori africani. La scelta della lingua inglese garantisce un pubblico più vasto rispetto alla scelta di una lingua indigena. Poiché una lingua straniera non ha una corrispondenza completa con la lingua madre dello scrittore, quanta traduzione può fare uno scrittore, dalla sua lingua madre all'inglese, senza alterare la grammatica inglese? E ammesso che la padronanza dell'inglese di uno scrittore africano sia quasi uguale a quella dell'inglese di uno scrittore di madre lingua inglese, come il caso di Clark, Soyinka, Achebe ed altri, per quanto può egli trasferire la sua esperienza, non inglese, nel modo di pensare e di esprimersi della lingua inglese? E quanto può egli adeguarsi alla forma ed allo stile inglesi senza falsificare la sua esperienza?

Il modo in cui gli scrittori rispondono a questi problemi fornisce alcune delle caratteristiche della letteratura africana anglofona.

Prosa

È in Nigeria che si sono avuti lavori significativi in tutti i vari generi letterari ma è nel romanzo che si sono raggiunti i maggiori risultati. Il romanzo resta però il genere più estraneo alla letteratura tradizionale, mentre il genere più vicino potrebbe essere considerato il racconto. Lo sviluppo del romanzo può difficilmente essere rintracciato nella leggenda,

¹⁶⁹ Oladele Taiwo, *Culture and the Nigerian novel*, St. Martin Press, 1976.

¹⁷⁰ King Bruce, *Introduction to Nigerian literature*, Evans Brothers, 1971.

anche considerando le opere di Amos Tutuola. Tutuola traduce le sue esperienze in inglese con uno stile semplice ma molto efficace. I lavori di Tutuola riguardano più l'uomo da solo che non l'uomo nella società. Tutuola è apprezzato in Europa e criticato in Africa, in entrambi i casi, per motivi sbagliati. Per gli Europei Tutuola ha prodotto opere di indubbio interesse antropologico; alcune delle sue figure mitologiche sono state identificate con alcuni miti europei fornendo in tal modo ai lettori europei nuove storie all'interno di un contesto familiare. In Africa Tutuola è stato aspramente criticato in quanto per gli Africani egli non ha fornito con le sue opere niente di nuovo, eccetto un cattivo uso della lingua inglese. La lingua usata da Tutuola è indubbiamente un dialetto dell'inglese nigeriano la cui originalità deriva in sostanza dall'imperfetto uso dell'inglese. Egli trasferisce la sua esperienza direttamente dallo yoruba all'inglese senza rendersi conto del fatto che non vi è una corrispondenza precisa tra i due sistemi di lingue. I racconti di Tutuola seguono la stessa struttura della favole yoruba; il suo successo deriva anche dall'aver imposto una certa unità ai vari episodi; la sua narrazione semplice e diretta è il suo più importante merito.

Achebe è probabilmente il più significativo romanziere africano. Il suo successo è dovuto anche all'accettazione della tradizione narrativa inglese. Il suo uso della struttura, trama e costruzione dei personaggi sono campi in cui raramente Achebe si lancia in sperimentazioni. La trama dei romanzi di Achebe ha una rigida coerenza. Forse è proprio a causa di questa struttura così monolitica che i personaggi di Achebe non sono molto sviluppati; egli tende in genere ad approfondire un solo aspetto del loro carattere. Il suo stile è semplice e piuttosto formalizzato, quasi tutte le immagini provengono dal suo background culturale. Una sua debolezza è l'uso eccessivo delle ripetizioni¹⁷¹. Nonostante queste carenze è senz'altro uno dei romanzieri migliori. Egli usa la tecnica narrativa come narratore-osservatore in *Things fall apart* e in *Arrow of god*, la tecnica del flash back in *No longer at ease* e la tecnica narrativa autobiografica in *A man of the people*.

Ekwensi ha lo stesso background culturale di Achebe ma ben poco ne è riflesso nei suoi romanzi. In *People of the city* Ekwensi usa una tecnica quasi giornalistica; i suoi personaggi sono appena abbozzati e la trama spesso non è convincente¹⁷². Con il suo inglese giornalistico egli è in grado

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Ekwensi ha iniziato la sua carriera come autore di pamphlets per la letteratura popolare, scrivendo libri per la Onitsha Market Literature. Per maggiori notizie sulla letteratura

di creare vivide descrizioni dell'ambiente urbano; l'uso del pidgin English rende i dialoghi vivaci e spontanei. Solamente Soyinka in *The Interpreters* e Okara in *The Voice* si avvicinano ad Achebe per abilità nella costruzione dei personaggi. *The Interpreters* costituisce un esperimento in vari campi. L'autore è convinto che all'attuale stadio di sviluppo del romanzo africano il compito dello scrittore è di interpretare l'uomo e la vita; un tentativo ambizioso che forse avrebbe richiesto un maggior approfondimento dei personaggi. *The Voice*, di Gabriel Okara, è un esperimento linguistico; l'autore tenta di tradurre il ritmo della sua lingua natia in inglese. Benchè in alcuni casi l'effetto sia soddisfacente alla lunga il lettore è annoiato dall'accavallarsi delle parole e delle espressioni; l'esperimento può considerarsi un fallimento in quanto tutto ciò che lo scrittore realizza è una trasposizione di categorie grammaticali. La sintassi non è nè della lingua ijaw nè dell'inglese e ciò che ne risulta è una lingua artificiosa e forzata. Al contrario lo stile di Soyinka in *The Interpreters* è molto fluido.

Poesia

La poesia africana anglofona si è sviluppata molto più tardi rispetto a quella francofona. Il primo volume di versi pubblicato in inglese fu *An anthology of West African verse* di Olumbe Bassir, pubblicato nel 1957, contenente principalmente traduzioni di poemi di Senghor, Birago Diop e David Diop. Nel 1963 Gerald Moore e Ulli Beier produssero *Modern poetry from Africa*, contenente lavori di poeti provenienti da varie parti dell'Africa.

La prima generazione di poeti anglofoni produsse un tipo di poesia molto diversa da quella della controparte francofona.

Chiamati di volta in volta poeti coloniali o poeti pionieri essi provenivano da un privilegiato circolo di persone educate in Europa. Come conseguenza dell'educazione ricevuta essi erano alquanto acculturati; tuttavia erano coscienti della posizione di inferiorità nella quale venivano tenuti a causa dei pregiudizi razziali di cui erano circondati. Quando questi poeti scrivevano sugli stessi argomenti dei loro colleghi francesi non mostravano la stessa genuina passione e l'indignazione dei poeti della Negritudine. Inoltre la tradizione poetica che questi primi poeti conoscevano era quella degli inni vittoriani, una circostanza che può

popolare anglofona della Nigeria vedi: Obiechina, E. O., *Onitsha market literature*, Heinemann, 1972.

spiegare, in alcuni casi, la mitezza delle proteste di questi poeti.

Questi poeti non appartenevano ad alcuna scuola in particolare e scrivevano su soggetti molto vasti. Benchè si occupassero ovviamente anche dei problemi connessi al colonialismo essi descrivevano spesso sentimenti ed esperienze personali. Essi descrivevano spesso sentimenti ed esperienze personali. Essi erano più che altro portavoce di se stessi piuttosto che della propria razza. Un esempio di questo tipo di poeti sono Dei Anang del Ghana e R. E. G. Armattoo, anche lui del Ghana. Uno dei più bistrattati poeti anglofoni è il nigeriano Denis Osadebay, autore di una collezione di versi *Africa sings*, pubblicata nel 1952. Nei suoi versi egli esorta gli Africani a liberarsi del giogo europeo e ad autoaffermarsi, ma in maniera che sembra altamente criticabile agli occhi dei suoi compatrioti. In alcuni suoi versi egli arriva a mostrare gratitudine per i colonizzatori inglesi; egli rinnega le credenze degli antenati o cerca di difenderle in maniera molto goffa.

La generazione di poeti che inizia la produzione degli anni cinquanta mostra maggiore confidenza e sicurezza. Essi sono cresciuti ed educati principalmente in Africa in mezzo alle loro culture tradizionali. Non mostrano difatti senso di alienazione e scrivono su di una grande varietà di soggetti individuali che hanno ben poco a che fare con le esperienze di massa. Poeti rappresentativi di questo periodo sono Joseph Kariuki, del Kenia, Gabriel Okara, nigeriano¹⁷³. I più eminenti di questa generazione sono però Kofi Awoonor del Ghana, John Pepper Clark, Christofer Okigbo e Wole Soyinka, della Nigeria. Kofi Awoonor è un sofisticato poeta lirico i cui interessi vanno dalle forme artistiche dei poeti tradizionali compositori e recitatori di inni funebri alle forme di poesie occidentali. Il suo studio della poesia tradizionale si riflette nel tono dignitoso delle sue composizioni, contenuto anche quando intende criticare. Il poeta intende servire come guida per il suo popolo alla riscoperta di se stesso e non come giudice pronto a condannare. Egli sostiene che l'infatuazione africana per il mondo occidentale sarà passeggera in quanto prevarrà la saggezza degli antenati. Le immagini evocate sono molto belle ma si ha l'impressione di una eccessiva autosufficienza da parte dello scrittore.

¹⁷³ Oyekan Owomoyela, op. cit., pag. 51.

Teatro

I festival tradizionali africani incorporano molti elementi drammatici in quanto prevedono la rappresentazione di eventi passati, personaggi, costumi, ecc. Benchè siano presenti gli elementi drammatici è vero che il teatro come forma di arte indipendente non esiste nell'Africa tradizionale. In ogni caso il teatro in senso occidentale è il genere meno rappresentato tra le varie forme di arti letterarie africane¹⁷⁴.

I migliori scrittori africani si trovano in Nigeria, un fatto che ha spiegazioni storiche e demografiche, piuttosto che culturali. La produzione teatrale ebbe inizio a Lagos nel 1880 da parte di un'élite di africani europeizzati, influenzati dalla religione cristiana e pronti a rigettare in blocco il proprio bagaglio culturale. Le prime rappresentazioni erano pezzi classici europei, satire di istituzioni locali e adattamenti di parti bibliche. Questa pratica continuò fino a quando si ebbe il rafforzamento del colonialismo britannico, intorno alla fine del secolo, la cui attitudine costrinse l'élite africana a posizioni anticolonialiste. Una delle prime conseguenze di questo atteggiamento fu la formazione di chiese africane che officiavano in vernacolo ed includevano nei riti danze e musiche. Nel 1943 una di queste chiese propose a Hubert Ogunde di comporre musiche per le cerimonie pasquali; il servizio ebbe un tale successo che egli decise di dedicarsi alla composizione di operette. I più popolari compositori ed attori di questo genere sono ancora una volta i nigeriani; oltre a Hubert Ogunde, ricordiamo Kola Ogunmola e Duro Lapidò. Ogunmola ha raggiunto la fama per la sua rappresentazione di *The palm wine drinkard* nel 1963; Duro Lapidò è famoso per il suo *Oba Koso*, nel quale drammatizza la storia di Shango, il leggendario re di Oyo, e per *Oba Waja*, un dramma con fondamento storico.

Nel complesso si può affermare che il teatro africano contemporaneo è quasi sempre un'imitazione di quello europeo. Anche quando gli autori tentano di essere originali, essi toccano solamente le frange e non il cuore del problema. È stato tra gli anni sessanta e settanta che la *University of Ibadan School of Drama* decise di africanizzare il proprio teatro; il risultato fu ancora costruito secondo linee occidentali ma con elementi del costume africano¹⁷⁵. Da questo gruppo emerse Wale Ogunyen, un prolifico autore

¹⁷⁴ Ibid., pag. 113.

¹⁷⁵ Ibid., pag. 125.

dell'*Orisun Theatre*. Chi ha rivestito maggiore importanza per l'africanizzazione del teatro è stato Ola Rotimi dell'*University of Ife*. Egli usa liberamente materiale sia occidentale che tradizionale ma trasforma il palcoscenico in luogo di incontri dove gli eventi che influenzano il benessere del gruppo sono rappresentati con la partecipazione del gruppo.

L'uditorio è ammesso nell'area della rappresentazione tramite l'uso del coro ma sono principalmente la delineazione dei personaggi e la costruzione dei dialoghi a dare un tono africano alla rappresentazione.

Soyinka e Clark sono i due maggiori commediografi anglofoni. Dei due Soyinka è quello che ha raggiunto i risultati maggiori. Soyinka crede in un teatro popolare che affondi le sue radici nella cultura tradizionale yoruba. A questo scopo egli tenta di rompere con la tradizione teatrale europea fondendo assieme tecniche tradizionali yoruba, prese dalle rappresentazioni tradizionali, con quelle del palcoscenico europeo. Nel suo teatro troviamo incorporate la danza, la mimica, le maschere. Le situazioni drammatiche delle commedie derivano in genere da situazioni di incomprensioni, paura, ambizione, conflitti di personalità, che egli intreccia con miti, proverbi e danze. Il suo impatto sulla cultura africana è stato notevole ed è senz'altro il miglior poeta drammaturgo in Africa.

La migliore e più ambiziosa opera di John Pepper Clark è senza dubbio *Ozidi*, un'opera in cui la struttura fondamentale greca è stata adattata ad un modello più romantico. I temi sono trattati su scala epica; la commedia è un ciclo basato sulla sagra di Ozidi degli Ijaw, raccontata in sette giorni di danze, musiche e canti. Le altre commedie di Clark *Song of a goat*, *The Masquerade* e *The Raft* possono essere considerate una triade, benchè il legame tra di esse sia piuttosto labile. Ancora una volta il modello è la tragedia greca e ciò causa un mancato sviluppo dei personaggi¹⁷⁶.

Anche in questi autori più recenti il tema più diffuso è l'atteggiamento nei confronti del conflitto tra passato e presente. Joe de Graft, del Ghana, nella sua commedia *Sons and daughters*, fa trionfare la tradizione. Ngugi wa Thiong'o in *The black hermit* sottolinea il ruolo dell'abitante del villaggio che ha avuto modo di istruirsi nella guida della sua gente verso il progresso. In *The Rebels*, Ngugi condanna invece l'uso dei matrimoni forzati; anche questo è un tema piuttosto comune tra i moderni commediografi africani. Lo si ritrova difatti anche in Joe de Graft autore di

¹⁷⁶ King, B., op .cit., pagg. 187-189.

Through a film darkly and in *Dilemma of a ghost* di Ama Aita Aidoo.

Volendo generalizzare si può dire che i commediografi anglofoni avvicinano i problemi in modo più melodrammatico, mentre i loro colleghi francofoni tendono a satireggiare.

La direzione verso cui muove nel complesso la letteratura anglofona africana è quella di ricercare le sue proprie caratteristiche. Mentre ai suoi inizi poteva essere considerata una mera appendice della letteratura europea occidentale di cui imitava lo stile e la forma, si va ora indirizzando verso significativi ed importanti esperimenti. Nel romanzo per esempio, Soyinka, a dispetto delle influenze di Joyce, ha raggiunto una certa autonomia e personalizzazione del linguaggio. Le commedie nigeriane hanno in un certo senso contribuito all'arricchimento delle tecniche teatrali con l'utilizzo della danza e della musica. Nonostante gli appunti che si possono muovere all'inglese adoperato da alcuni autori anglofoni, senza dubbio il loro idioma continuerà ad essere uno dei maggiori elementi di differenziazione di questa letteratura rispetto ad altre letterature di lingua inglese; un aspetto non indifferente se si considera che la letteratura è un'arte fondata appunto sulla lingua ¹⁷⁷.

Autori di prosa

Amos Tutuola. Nel 1952 apparve *The palm-wine drinkard*, il primo dei romanzi scritti da questo autore e, indubbiamente, il suo lavoro migliore. I molti episodi che compongono la narrazione sono ben amalgamati a formare un unico lungo racconto; la freschezza e l'intensità di questa prima opera non sono però ritenute nel secondo libro di Tutuola *My life in the bush of ghost* (1954) in cui l'unità della storia è mantenuta a fatica anche a causa delle molte inserzioni personali dell'autore. In *Simbi and the sathyr of the dark jungle* (1955) gli episodi sono tenuti assieme dal motivo unificatore della ricerca di esperienza di Simbi. *The brave African huntress* (1958) è il meno valido dei quattro libri di Tutuola; si tratta di una serie di fantastiche avventure quasi tutte frutto dell'immaginazione dell'autore. Manca a quest'opera la dimensione morale e spirituale delle altre. In *Feather woman of the jungle* (1962) Tutuola ritorna al tema e allo stile delle opere precedenti; in *Aiayi and his inherited poverty* (1967) assistiamo al tentativo dello scrittore di apportare un cambiamento alla sua arte. Qui vi sono

¹⁷⁷ Lindfors, B., ed., *Critical perspectives on Amos Tutuola*, Heinemann, 1975, pagg. 43-54.

rappresentati ed approfonditi vari personaggi, l'orientamento morale della storia è indubbiamente ispirato alla morale cristiana; nel complesso si rileva una prevalenza del mondo moderno su quello tradizionale, quasi un suggerimento di superiorità del primo rispetto al secondo. Dall'accettazione quasi acritica della cultura locale dei primi cinque libri Tutuola arriva a mettere in discussione le assunzioni basilari della sua cultura.

Tutuola ha ricevuto dalla critica occidentale un'accoglienza entusiastica per la freschezza ed il magnetismo della sua prima opera¹⁷⁸. Fu invece accolto con molta ostilità nell'ambiente nigeriano che mosse molte critiche sull'originalità degli scritti e sull'uso dell'inglese da parte di Tutuola. Il mondo che questo autore descrive è un mondo fantastico, immaginario, dove animali, piante e spiriti hanno attributi umani e dove gli esseri umani hanno attributi soprannaturali; un mondo in cui l'uomo è alla mercè di forze oscure che tenta di fronteggiare. Le storie hanno in genere la forma di un viaggio alla ricerca di una maggiore conoscenza. Le aggiunte personali che egli vi inserisce non sono sempre inutili ma contribuiscono ad approfondire il significato e aumentano la suspense creando un maggior magnetismo. Spesso Tutuola trasferisce in queste storie particolari moderni e tecnologici quali il telefono, la televisione, la scuola, l'ospedale, ecc., che aggiungono calore e verosimiglianza al racconto. Il suo uso delle esagerazioni è in linea con il suo mondo di favola. Caratteristica di Tutuola è la sua insistenza sui dettagli, che è anche un modo di ridimensionare l'incredibilità delle situazioni e di dare un senso realistico al racconto. Il merito di Tutuola comunque non è nell'originalità della sua immaginazione ma nel modo in cui ha trattato vecchie favole e leggende. Per poter dare a Tutuola il giusto posto nel panorama della letteratura africana è necessario innanzitutto stabilire il genere che egli ha adottato per le sue opere. Egli è stato spesso considerato uno scrittore di racconti e romanzi, ma più che un romanziere egli va considerato un brillante dicitore di favole¹⁷⁹. Questa angolazione permette di considerare sotto una nuova luce l'uso che egli fa della lingua e della materia che è oggetto dei suoi scritti. Tutuola agisce pienamente nell'ambito della tradizione orale. Lo schema di una storia tradizionale è in genere patrimonio comune e l'abilità del cantastorie non è vista nell'accuratezza dei dettagli ma nell'abilità con cui egli le personalizza.

¹⁷⁸ Ibid. pag. 191.

¹⁷⁹ Ibid., pag. 84.

Benché molte delle storie messe per iscritto da Tutuola mantengono il carattere della tradizione orale egli usa la sua inesuaribile immaginazione per arricchirle e per trasmettere attraverso le storie il proprio messaggio. La dimensione orale è avvertita chiaramente alla fine dei racconti nell'insistenza sulla morale e nelle molte ripetizioni che si riscontrano nel corso dell'esposizione della storia.

Benché quasi tutte le storie da lui raccontate provengono dalla tradizione orale, non vi è dubbio che alcune provengono invece dalla sua fervida immaginazione.

La critica occidentale ha in genere ritenuto che Tutuola abbia volutamente distorto la lingua inglese per adattarla alle necessità della narrazione. Che gli scrittori africani siano costretti a modellare la lingua europea da essi usata per le loro necessità è un fatto riconosciuto, ma questa capacità presuppone un alto grado di padronanza della lingua (vedi Achebe, Soyinka).

Nel caso di Amos Tutuola l'uso di un inglese scorretto sembra da attribuire più ad una necessità che ad una scelta; egli probabilmente non sarebbe stato in grado, volendo, di esprimersi in un inglese corretto. Le maggiori improprietà che si riscontrano sono carenze sintattiche nella capacità di correlare propriamente le varie preposizioni e l'uso dei verbi. Un critico nigeriano, Afolayan, ha suggerito che l'inglese di Tutuola è il risultato della interazione tra la struttura profonda della lingua madre di Tutuola, yoruba, e la struttura superficiale dell'inglese¹⁸⁰.

Una indubbia capacità di questo autore è quella di inventare parole nuove; la parola 'drinkard' non è una corruzione di 'drankard' ma un termine appositamente coniato per indicare una persona che si è dedicata a bere vino di palma senza per questo essere un ubriaco abituale. Nonostante queste debolezze la lingua è però ben adattata al genere di narrazione orale, anzi aggiunge rigore e calore al racconto. Possiamo dire in conclusione che il posto di Tutuola nella letteratura africana è quello di rappresentare la transizione tra la letteratura orale e quella scritta.

Chinua Achebe. Ciò che ha reso questo scrittore nigeriano il più famoso degli scrittori africani è la consistenza della sua visione che ha reso possibile ai critici stabilire un forte legame tra i suoi quattro romanzi. Queste opere danno una seria interpretazione della storia degli Igbo, il clan

¹⁸⁰ Afolayan, A., 'Language and Sources of amos Tutuola', in: Lindfors, B. ed., *Critical Perspectives ...*, pagg. 148-162.

di appartenenza di Achebe, e rivelano due tipi fondamentali di movimento. Il movimento in senso temporale va dagli ultimi decenni del secolo scorso in *Things fall apart* (1958), al 1920 in *Arrow of god* (1964), agli anni cinquanta in *No longer at ease* (1960), al 1966 in *A man of the people* (1966). Il movimento nel senso dello spazio va invece dalla campagna, in cui sono ambientati *Things fall apart* e *Arrow of god*, alla città, in cui sono ambientati *No longer at ease* e *A man of the people*; nel complesso però i lavori di Achebe sono dominati dalla prevalenza dell'ambiente rurale su quello urbano. Un altro dei motivi del successo di Achebe è quello di riuscire a guardare la situazione da vari punti di vista ed a presentarli al lettore simultaneamente; in tale modo il lettore si accorge che nessuno dei punti di vista presentati è totalmente accettabile. In genere le tensioni sociali provocano interruzioni delle comunicazioni tra i gruppi o tra individui, interruzioni dalle quali derivano poi risultati disastrosi. La grandezza di Achebe va vista nel modo in cui tenta di bilanciare la necessità degli individui con quelle della società. Generalmente parlando il romanzo africano costituisce una risposta ed una registrazione delle traumatiche conseguenze dell'impatto del colonialismo con i valori e le strutture tradizionali.

Questo spiega in parte l'iniziale preoccupazione degli autori africani per il passato. Mentre si riconosceva la necessità di definire e di riordinare i valori dell'Africa moderna scrittori come Achebe e Soyinka capirono che per poter ridefinire il presente era necessario un confronto con il passato. La storia dello impatto coloniale passa attraverso tre fasi; vi è la prima fase della conquista e dell'insediamento di una nuova forma di amministrazione, istruzione e religione; segue poi il periodo della resistenza, quando le masse ormai risvegliate combattono per scrollarsi di dosso il giogo dell'imperialismo. Vi è infine il periodo attuale, successivo all'indipendenza, nel quale la società africana è alla ricerca di un nuovo ordinamento. L'esplorazione di queste tre fasi è la forza ispiratrice del romanzo africano. Achebe si occupa della prima fase in due dei suoi romanzi, attraverso i quali tenta di dimostrare l'effetto distruttivo dell'occidentalizzazione sulle culture indigene. Si occupa anche della seconda fase, anche se con meno enfasi rispetto all'attenzione che da altri autori è stata dimostrata verso le lotte per l'indipendenza (vedi Ngugi wa Thiong'o); si dimostra più sensibile alla rappresentazione dei problemi della terza fase del periodo in questione.

Il tema principale dei quattro romanzi di Achebe è quindi unico, cioè il confronto tra la forza della tradizione e la spinta verso la modernizzazione.

In *Things fall apart* sono presenti tensioni sia tra l'individuo e la società - Okonkwo e Umuofia - sia tra due gruppi sociali - Umuofia e l'amministrazione britannica. Okonkwo racchiude in sé la forza e la debolezza della società in cui si è formato. Benchè egli sia uno dei membri più importanti di Umuofia non può esserne considerato un tipico rappresentante¹⁸¹. Achebe dedica la prima parte del suo romanzo ad integrare Okonkwo con le molteplici attività di Umuofia e ad evocare nello stesso tempo gli aspetti della vita di questa società. In tutte le descrizioni della vita tradizionale Achebe riesce a bilanciare la nostalgia per il passato e le necessità artistiche. La tragedia personale di Okonkwo scaturisce dal suo attaccamento al vecchio ordine; qualsiasi attacco al vecchio ordine viene da lui considerato una minaccia personale. Achebe drammatizza la complessità della situazione attraverso le posizioni del rigido Okonkwo e del più flessibile Obierika. Egli dà voce nei suoi romanzi all'ambiguo rapporto che lega l'uomo e divinità; spesso la sopravvivenza dell'uomo dipende dalla sua abilità ad interpretare correttamente i desideri della divinità. Fattori sociali e psicologici contribuiscono ad isolare Okonkwo dal resto della comunità. L'isolamento spirituale dal resto di Umuofia si rafforza durante il suo periodo di esilio a Mbanta. Al suo ritorno al villaggio Okonkwo non è più in grado di mettersi al passo con i tempi; l'isolamento lo porta ad agire individualmente senza il supporto e l'approvazione della comunità; quando infine egli si rende conto che l'unità del clan è svanita si suicida. Okonkwo è l'esempio dell'uomo che cade solo, in quanto non ha saputo adattarsi alle tendenze prevalenti. Il confronto tra Umuofia e l'amministrazione britannica è destinato ad avere effetti tragici a causa della rigida posizione dei missionari. Il romanzo finisce con il sottinteso che nonostante la morte di Okonkwo e gli scontri con i colonizzatori la vita in Umuofia continuerà, ma si ha la chiara impressione che stiamo assistendo alla fine di un'era, che il vecchio sistema di vita è ormai perduto.

Anche in *No longer at ease* sono presenti conflitti tra due livelli; da una parte lo scontro tra Obi e i gruppi di individui con cui è collegato, dall'altra il contrasto tra l'ambiente rurale e urbano¹⁸². Non vi sono atti di eroismo in questo romanzo; la tragedia scaturisce dal confronto tra esigenze individuali - di Obi - e le richieste della comunità di Umuofia. L'isolamento di Obi

¹⁸¹ Palmer, E., *The growth of the African novel*, Heinemann, 1979, pagg. 63 et seq.

¹⁸² Innes, C. L. and Lindfors, B., *Critical perspectives on Chinua Achebe*, Heinemann, 1978, pag. 163.

deriva dalle simultanee contrastanti richieste che gli vengono fatte, tra il dovere di ricambiare l'appoggio ricevuto dall'*Umuofia Progressive Union* e il suo idealismo, che inizialmente non gli permette di farsi corrompere. La rappresentazione che Achebe fornisce della Lagos moderna non è così efficace come la descrizione dell'ambiente rurale. Il linguaggio rappresenta bene la distanza sociale che divide la città e la campagna¹⁸³. L'autore spesso differenzia i personaggi attraverso i dialoghi e la sua abilità risalta particolarmente in quest'opera. Un esempio delle capacità di Achebe nell'uso dell'inglese lo si ha nella scena in cui Obi va da Lagos a Umuofia in camion. L'autista usa il pidgin-English con i passeggeri, questi cantano in Ibo e Obi riflette in inglese sulla situazione. In questo romanzo il personaggio principale, diviso tra due mondi, finisce con l'essere isolato da entrambi.

Arrow of god è il più ambizioso dei romanzi di Achebe in quanto egli ha tentato di fornire un quadro della società tradizionale quanto più completo possibile¹⁸⁴. *Arrow of god* è essenzialmente basato su una serie di conflitti tra l'autorità tradizionale e l'amministrazione britannica, il conflitto tra la religione tradizionale e il Cristianesimo, il conflitto tra i villaggi di Umuaro e Okperi, vi è persino il conflitto interno di Ezeulu stesso, il protagonista, diviso tra le sue ambizioni di sacerdote e le richieste della divinità che egli serve, in fondo un dibattito sulla limitazione del suo potere; vi è poi il conflitto tra Ezeulu e i suoi oppositori all'interno della comunità tradizionale.

Lo scontro tra l'amministrazione britannica è causato dal tentativo di imporre il sistema di governo indiretto ad una popolazione che tradizionalmente non si governa tramite capi assoluti ma per mezzo di consigli di anziani. I rapporti tra Ezeulu e Winterbottom, l'ufficiale distrettuale inglese, sono all'inizio alquanto soddisfacenti, ma si guastano in seguito all'incapacità e alla tracotanza dell'ufficiale inglese e dei suoi subalterni.

Il conflitto religioso influisce ancor più profondamente di quello con l'amministrazione coloniale; gli elementi più aggressivi tra i Cristiani non sono i Missionari ma i neoconvertiti, benchè anche i più zelanti di questi trovino difficile rigettare completamente le loro credenze. Il tentativo di Oduche di uccidere il pitone sacro soffocandolo nella scatola di legno normalmente usata dai cristiani è un episodio carico di simbolismo. Il pitone che, rinchiuso nella

¹⁸³ Ibid., pag. 166.

¹⁸⁴ Killam, G. D., *The writings of Chinua Achebe*, Heinemann, 1969, pag. 59.

scatola, lotta per la vita rappresenta la religione tradizionale minacciata dal Cristianesimo.

Inevitabilmente il conflitto religioso intensifica il conflitto all'interno di Umuaro che è in effetti una lotta per la supremazia all'interno del clan tra Ezeulu, sacerdote di Ulu, e Ezidemili, sacerdote di Idemili, il cui portavoce è Nwaka. Questi abilmente usa della disputa con Okperi per presentarsi come il sostenitore della causa di Umuaro. Per lui la questione è pienamente politica; per Ezeulu invece il politico non può essere dissociato dal religioso in quanto un atteggiamento sbagliato risulterebbe un'offesa al dio Ulu. Le manovre di Nwaka causano lo scontro con Okperi e il conseguente intervento degli Inglesi. L'atteggiamento di Ezeulu fa sì che il popolo lo consideri un alleato degli Inglesi, mentre Ezeulu ritiene che Umuaro stesso sia la causa dei guai in cui il villaggio è venuto a trovarsi. Lo scontro riacquista violenza quando Winterbottom manda a chiamare Ezeulu ordinandogli di andare da lui ad Okperi. Ezeulu convoca gli anziani per discutere la questione ma Nwaka, con un abile discorso, gli rinfaccia la sua 'amicizia' con l'inglese e gli dice che ora deve sopportarne le conseguenze. Alcuni condividono l'opinione di Nwaka, altri mostrano simpatia per Ezeulu. L'errore del sacerdote però è quello di non mettersi abbastanza nei panni del popolo e non capisce così che alcune sue azioni possono essere interpretate quasi come un tradimento. Akuebue, l'intelligente e sensibile amico di Ezeulu, discute con quest'ultimo le implicazioni del suo atteggiamento con i bianchi e condivide le sue motivazioni; ma egli è anche attento ai sentimenti del clan e lo avverte che nessun uomo, per quanto grande, può vincere contro il giudizio del clan.

La tragedia insita nella vicenda di Ezeulu non è diversa da quella rappresentata in *Things fall apart*. Anche qui il protagonista deve combattere contro delle forze esterne; queste forze contribuiscono alla sua caduta ma i difetti del suo carattere giocano una parte molto importante nella vicenda¹⁸⁵. *Arrow of god* è pieno di dettagli antropologici e ciò ne riduce forse la compattezza. Il romanzo comincia molto bene con un primo capitolo che introduce temi e personaggi sviluppati poi nei successivi quattro capitoli dove fatti precedenti e conflitti in corso vengono presentati con una serie di flash-back; vengono anche introdotti gli elementi che approfondiranno il conflitto. In

¹⁸⁵ Obiechina, E., 'The Uman Dimension of History in *Arrow of god*', in: Innes, C. L. and Lindfors, B., op. cit., pagg. 170-179.

seguito il racconto si appesantisce alquanto a causa della ripetizione di alcuni dettagli e dell'eccessivo uso dei proverbi e similitudini¹⁸⁶. Il romanzo conserva però il valore dovuto soprattutto all'analisi profonda dei conflitti e dell'efficace descrizione del personaggio Ezeulu.

L'ultimo romanzo di Achebe *A man of the people* differisce dai romanzi precedenti in quanto il protagonista non è più un uomo appartenente a due mondi. Achebe riprende qui uno dei temi di un suo romanzo precedente *No longer at ease*, cioè la corruzione e la cupidigia delle alte sfere del mondo politico nigeriano¹⁸⁷. Chief Nanga, un corrotto politicante, invita Odili, il protagonista, a fargli visita a Lagos. Questi viene così a trovarsi coinvolto nel mondo dell'uomo politico che lo ospita. Quando scoppia una disputa tra loro a causa della ragazza di Odili questi si rifugia a casa dell'amico Maxwell e partecipa alle attività volte alla fondazione di un nuovo partito che si propone di opporsi a Nanga. Quando Odili si candida nelle liste del partito nello stesso circondario di Nanga egli viene espulso dalla scuola dove insegna e va incontro a serie vicissitudini. Nanga tenta anche di corrompere Odili offrendogli una borsa di studio in cambio del ritiro della sua candidatura. Lo scontro tra i due rappresentanti di partito degenera in scontro fisico. Maxwell viene ucciso, Odili finisce all'ospedale ed il governo è costretto a chiedere l'aiuto dell'esercito.

Nel complesso si tratta di un'opera che non riesce a raggiungere il livello degli altri romanzi di Achebe. Si ha l'impressione che l'autore abbia dato troppo spazio al tema sacrificando un convincente sviluppo della trama e una buona descrizione dei personaggi, che risultano essere troppi e troppo poco differenziati.

Timoty Aluko. La posizione di Aluko, altro autore nigeriano, è decisamente più critica di quella di Achebe. Il criticismo di Aluko è concentrato su un periodo molto più breve di quello considerato da Achebe e va dai primi anni venti di *One man, one wife*, agli ultimi anni quaranta di *One man, one matchet*, ai primi anni cinquanta di *His worshipful majesty*, agli anni cinquanta di *Kinsman and foreman*, ai primi anni sessanta di *Chief the honorable minister*. Aluko focalizza la sua attenzione su di un periodo di circa quaranta anni; egli riesce a descrivere alquanto dettagliatamente alcuni aspetti della vita yoruba negli anni di crisi che precedettero la guerra civile in Nigeria (1966-1970)¹⁸⁸.

¹⁸⁶ Palmer, E., op. cit., pagg. 100-101.

¹⁸⁷ Killam, G. D., op. cit., pagg. 85 et seq.

¹⁸⁸ Oladele Taiwo, op. cit., pag. 179.

Anche nei romanzi di questo scrittore ritroviamo il movimento campagna-città che provoca contrasti, tensioni e rivolte. L'insoddisfazione dell'autore è mostrata attraverso la critica analisi cui è sottoposta la società yoruba, presentata come una società legata da credenze e valori tradizionali comuni ma divisa da egoismo ed intolleranza. Lo scopo primario della gente comune è quello di raggiungere lo stato di *alafia*, ossia un certo benessere e una posizione di potere da usare per i propri scopi personali. Questo atteggiamento causa facilmente conflitti politici, economici e sociali. Queste aree conflittuali vengono trattate separatamente; solo in *One man, one matchet* Aluko tenta di fondere in una unica opera tutti questi conflitti. L'attitudine comune verso la vita è diversa dall'atteggiamento eroico e dignitoso dei principali personaggi di Achebe. La gente deve fronteggiare paura ed insicurezza; paura dei nemici visibili ed invisibili che possono causare danni sociali e politici e da cui si difende a volte ricorrendo a sistemi tradizionali che, non più inseriti nel contesto originale, perdono credibilità e dignità e acquistano toni ridicoli e satirici. La paura delle forze invisibili può essere addirittura un'ossessione; in *One man, one wife*, l'atmosfera del libro è dominata dalla paura di Shonponna, il dio del vaiolo.

In questi romanzi ci viene costantemente ricordato che un antenato morto non è andato via per sempre. Egli è ancora parte della famiglia e può esercitare la sua influenza su di essa. Praticamente ogni aspetto della vita è pesantemente criticato. Un aspetto importante di questa società è la sua tendenza conservatrice, la sua predisposizione a rigettare qualsiasi cosa capace di modificare il vecchio sistema di vita. Vi è il rifiuto di una nuova religione in *One man, one wife*, il rifiuto di un beneficio economico in *One man, one matchet*, il rifiuto di introdurre una nuova dimensione nei rapporti familiari in *Kinsman and foreman*. Bisogna però sottolineare l'atteggiamento positivo di questa società nell'opporsi risolutamente al sistema di sfruttamento economico e sociale descritto in *Chief the honorable minister*. La tensione in questo romanzo deriva dall'opposizione della maggioranza della gente agli abusi politici e alle frodi elettorali praticate dai ministri e dai funzionari di partito.

La religione è un punto di interesse centrale ed è trattata sempre con toni satirici. In ognuno dei primi tre romanzi c'è un prete che gioca un ruolo determinante nello sviluppo dell'azione. Nell'ultimo romanzo la religione ha un ruolo molto minore in quanto la progressiva degenerazione morale dei

capi li ha resi insensibili a qualsiasi tipo di ammonimento religioso¹⁸⁹. Aluko dimostra una intima conoscenza della società di cui scrive. Egli difatti accetta e descrive la dualità tipica della vita yoruba; cioè il tipo di situazione che rende possibile assistere ad una funzione in chiesa la mattina ed offrire sacrifici agli antenati la sera senza soffrire di conflitti mentali. Questo perchè l'approccio deistico degli yoruba è quello di assorbire ogni nuova esperienza, catalogarla e tirare avanti con la vita. Il desiderio di vivere in condizioni di pace e benessere costituisce la motivazione dei personaggi di Aluko. Questo autore si preoccupa principalmente di rappresentare i conflitti e gli abusi della vita quotidiana che egli rappresenta in modo realistico; è la sua esperienza della Nigeria degli anni cinquanta che egli cerca di comunicare in modo satirico ai suoi lettori.

Ayi Kwei Armah. I primi tre romanzi di questo scrittore del Ghana *The beautiful ones are not yet born* (1968), *Fragments* (1970), *Why are we so blest* (1972) trattano tutti della corruzione politica e sociale non solo del Ghana ma dell'Africa in generale. Il quarto romanzo invece, *Two thousand seasons* (1973) si rivolge al passato dell'Africa nel tentativo di dimostrare come la tradizione e i valori puramente africani furono distrutti dall'intervento dei predatori arabi ed europei. Il confronto con il romanzo di Ouologuem *Le devoir de violence* viene quasi spontaneo, ma mentre Ouologuem, partendo da posizioni contrarie al movimento della Negritudine, vuole dimostrare che la classe dominante africana si è resa colpevole di orrori e di misfatti al pari degli invasori arabi ed europei, Armah adotta una posizione più vicina alla Negritudine e considera gli Arabi e gli Europei i principali responsabili del degrado dell'Africa. È pur vero che egli attribuisce agli Africani la colpa di aver abbandonato i valori tradizionali già prima dell'arrivo degli invasori facilitando così le mire di questi ultimi, ma è chiaro che egli ritiene Arabi ed Europei i maggiori responsabili dell'attuale situazione africana.

È certamente un'ironia della sorte che gli scrittori anglofoni inizino ad accettare i principi della Negritudine proprio quando gli scrittori francofoni cominciano ad allontanarsene. Il tentativo di riscoperta del passato africano si ritrova difatti non solo in Armah ma anche in Ngugi wa Thiong'o e in Wole Soyinka¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Ibid., pag. 152.

¹⁹⁰ Ibid., pagg. 238-239.

Il linguaggio usato in *Two thousand seasons* ha un carattere particolare. L'autore difatti ha posto speciale attenzione a dare un'impronta africana alla lingua; il tentativo di evocare la tradizione orale contribuisce a dare un'intensa qualità poetica al romanzo. Questo romanzo somiglia difatti più ad una cronaca orale africana che non ad un romanzo; la voce del narratore ha uno specifico sentore africano, benchè non sempre riesca all'autore di mantenere a lungo questo stile narrativo. Difatti quando è particolarmente preso da episodi riguardanti l'attività degli Europei l'autore ritorna all'inglese standard e quando si lancia nella condanna degli oppressori si avverte che i sentimenti vengono dalla voce propria dell'autore e il carattere di narrazione orale scompare completamente.

In questo, come nel suo primo romanzo, Armah impiega largamente immagini e simboli. Le immagini della vita, della fecondità e del movimento sono associate al mondo tipico africano in opposizione alle immagini di morte, aridità e inerzia associate al mondo degli invasori. Gli stessi colori bianco e nero assumono significato simbolico in quanto il bianco, che è tradizionalmente il colore della morte, è anche il colore degli Arabi e degli Europei; anche l'est e l'ovest, l'acqua ed il deserto hanno significati simbolici e sono associati rispettivamente al mondo africano e al mondo degli stranieri.

Armah considera l'Islam e il Cristianesimo come religioni aliene allontanandosi in ciò da altri autori come Camara Laye e Hamidou Kane, che hanno descritto l'Islam come una religione tradizionale profondamente sentita dal popolo. Si può sostenere che questo romanzo di Armah sia un lavoro essenzialmente razzista. A dispetto del rancore che lo percorre tuttavia il messaggio che porta è essenzialmente positivo. È un richiamo agli Africani a liberarsi di tutte le forze aliene, economiche, politiche, spirituali, che hanno causato la distruzione dei valori africani; incita anche gli Africani ad un psicologico viaggio di ritorno alla scoperta e al ristabilimento di un sistema di valori puramente africani.

Wole Soyinka. Sebbene sia rinomato principalmente per la sua attività teatrale Wole Soyinka ha prodotto anche notevoli opere di prosa. Il suo primo romanzo intitolato *The Interpreters* è del 1965 ed è una complessa narrazione in cui interagiscono dei e antenati, passato e presente. Ambientato nella Nigeria degli anni sessanta, esso presenta un gruppo di giovani amici che vivono e cercano di capire i problemi e le situazioni del

tempo¹⁹¹. *The man died* e *Season of anomy*, rispettivamente del 1972 e 1973, sono le altre due opere narrative di Soyinka, entrambe ispirate dagli orrori della guerra civile. Tra le altre opere di Soyinka ricordiamo la traduzione dell'opera di Fagunwa *Oyboju Ode Ninu Igbo Irunmale* col titolo di *The forest of the thousand daemons*, uscita nel 1968, interessante per la ricerca linguistica condotta da questo autore al fine di rispettare, nella versione inglese, i caratteri del testo originale.

Poeti

Soyinka è anche considerato uno dei maggiori poeti africani, una fama che si è conquistato con la pubblicazione di due opere *Idanre* (1967) e *A shuttle in the cript* (1972). Nelle sue composizioni Soyinka tenta di esaminare la penosa realtà dell'Africa contemporanea¹⁹². La sua attenzione si posa su forme di morte e decadimento fisico e spirituale visibili nell'esperienza giornaliera. La sua poesia diventa spesso complessa e oscura a causa dei riferimenti ai miti yoruba e al suo uso di un linguaggio complesso e specializzato. *Idanre* è la composizione più ambiziosa, un poema epico molto ricco che ben illustra le attitudini linguistiche acrobatiche di questo autore. La composizione impiega molte figure mitiche yoruba ed esprime la concezione dell'autore sulla natura dell'universo e sulla funzione dell'artista nella società. La tesi centrale del poema è che le forze della natura operano in un circolo senza fine di violenza distruttiva e degenerazione, e che la società si sviluppa come risultato di spinte distruttive e creative, l'artista ha il compito e la responsabilità di assicurare una sintesi umanistica attraverso la sua ribellione allo status quo. *Idanre* può essere considerato nel complesso come un manifesto delle idee di Soyinka sulle responsabilità dell'artista, cosa che del resto si può dire di tutta la sua attività artistica.

Christofer Okigbo. Okigbo è senza dubbio il miglior poeta anglofono¹⁹³. La sua opera è un lungo ed elaborato poema in cui egli trasfonde la totalità delle sue esperienze trasformandole in un rituale. Svariate sono le influenze che si possono rintracciare nei versi di Okigbo, da Eliot a Ezra Pound, tanto per citarne alcuni, ma ciò implica che egli sia un mero poeta imitativo. Il

¹⁹¹ Jones, E. D., *The Writings of Wole Soyinka*, Heinemann, 1978, pag. 155 et seq.

¹⁹² Ibid., pag. 99.

¹⁹³ Theroux, P., 'Christofer Okigbo', in: King, B., op. cit., pag. 135 et seq.

suo successo deriva dall'aver una propria distinta voce individuale; una voce non sempre chiara, spesso oscurata da allusioni ad un mondo mitologico privato, non sempre facilmente accessibile al lettore.

Il processo di trasformazione è la chiave di lettura dei suoi versi. Come possono gli uomini diventare di nuovo dei, come possono riguadagnare il loro primitivo stato di innocenza spirituale pur mantenendo intatta la loro sensualità? Il poeta sceglie così di reinterpretare l'intero ciclo della nascita, iniziazione e morte. A causa della natura di questa ricerca le sue immagini tendono a confrontare le disparità tra le ambizioni umane ed i suoi inutili tentativi di diventare un dio. I versi di Okigbo enfatizzano una separazione dall'ordinario che rappresentano la sua ricerca verso la saggezza; una ricerca che è espressa nelle cinque parti in cui è articolato *Heavensgate*. Molti critici hanno sottolineato che i versi di Okigbo non sono fatti per essere letti; nel momento in cui il lettore inizia a leggerli ha la netta impressione di essere un intruso di un culto segreto; ma poiché Okigbo è apostolo di nessuna dottrina, fautore di nessun credo, la sua poesia è un sincretismo di tutte le credenze ed in ciò sta uno dei suoi richiami maggiori. *Limits* è la sua penosa ricerca di armonia con il mondo naturale. Anche qui vi sono molti passaggi oscuri che non permettono un completo apprezzamento della sua opera. Okigbo si è spesso autodescritto come un compositore di suoni ed ha dichiarato: 'I think it is possible to arrive at a response without passing through that process of intellectual analysis, and I think that if a poem can elicit a response in either physical or emotional terms from an audience, the poem has succeeded. I don't think I have ever set out to communicate a meaning. It is enough that I try to communicate experiences which I consider significant'. In sostanza il poeta ricerca continuamente una elusiva conoscenza che egli non riesce mai veramente ad afferrare. Tutta la sua opera è la realizzazione della necessità della ricerca di questa realizzazione.

Lenrie Peters. La poesia di questo autore è radicata principalmente nell'ambiente europeo, ma alcune qualità dei suoi versi e la natura di alcune sue esperienze lo fanno considerare un poeta africano. Le sue poesie spaziano in campi di interessi molto vasti, ogni composizione ha una sua completezza e riesce a vivere una sua vita autonoma senza forzati interventi esterni. Egli rappresenta la voce individuale nella poesia africana, grida spesso la sua solitudine ma si tratta della solitudine universale non della familiare agonia dell'uomo tormentato dal conflitto di due culture. Il suo

vasto raggio di idee deriva indubbiamente dalla sua esposizione agli stimoli della cultura metropolitana. Nei suoi versi alcune immagini eccessivamente crude, tratte forse dalla sua esperienza di medico, temperano l'eccessiva dolcezza derivante da nostalgiche visioni di una troppo romantica Africa.

Autori teatrali

Wole Soyinka. Una menzione speciale merita Wole Soyinka per la sua vasta attività di commediografo. La pubblicazione delle sue opere teatrali è iniziata nel 1963 ed è continuata ininterrotta per oltre un ventennio. Nel '63 apparvero le sue prime cinque opere: *The lion and the jewel*, *A dance of the forest*, *The swamp-dwellers*, *The trials of brother Jero*, *The strong breed*. Queste opere analizzano una società nel momento cruciale del passaggio da uno stato di colonialismo ad un nuovo stato di consapevolezza politica¹⁹⁴. L'autore sembra però voler sostenere che questo movimento non è altro che un passaggio da un periodo di oscurantismo ad un nuovo altro peggiore. Nei suoi scritti egli usa spesso materiale tradizionale della cultura yoruba, come danze, musiche e proverbi; egli usa questo materiale non in modo sterilmente nostalgico ma soprattutto come rivalutazione della cultura africana contro quella occidentale ed evidenziare i limiti della prima nel fronteggiare i momenti di transizione. L'essenza di questa fase è la tensione che si instaura in una società tra il sistema predominante e la tendenza a spostarsi verso nuove forme. In ogni sua opera troviamo presente il tema di transizione. L'opera più importante di queste prime cinque è *The lion and the jewel*, in cui troviamo in germe tutti gli elementi che egli svilupperà in seguito¹⁹⁵. In essa è presente la tematica di due mondi contrapposti. La novità provocatoria sta nella scelta definitiva della ragazza, Sidi, che alla fine preferisce il vecchio capo del villaggio al giovane moderno insignificante Lakunle. L'opera affascina anche per la freschezza, la vivacità, il sapore di festa che diffonde la figura di Sidi e l'allegria dei giovani del villaggio.

A dance of the forest gli fu commissionata nel 1960 in occasione della celebrazione dell'indipendenza della Nigeria. La commedia racconta della celebrazione di una festa, il 'raduno delle tribù'; la festa è un chiaro riferimento alla celebrazione dell'indipendenza e ai facili entusiasmi che possono prendere

¹⁹⁴ King, B., op. cit., pagg. 114-115.

¹⁹⁵ Jones, E. D., op. cit., pagg. 24-31.

in questa occasione. L'autore porta in scena, mettendoli a confronto, passato e presente evidenziando la tragica eredità di violenze e colpe¹⁹⁶.

The Road (1965) si basa sull'idea che la natura dell'universo non è solo fisica e che è possibile quindi ottenere un potere soprannaturale controllando le forze che ne fanno parte. La commedia tratta un tema essenzialmente tragico, ma senza solennità e considera la morte senza tragicità. Se in *A dance of the forest* si assiste al compenetrarsi del passato e del presente, qui assistiamo al mondo dell'esperienza fisica con quella del dopo-vita¹⁹⁷.

Kongi's Harvest (1967) illustra la carriera di un dittatore in un moderno stato africano. La commedia ha inizio con la festa del raccolto, momento fondamentale della vita tradizionale. Qui però la festa finisce in violenza fornendo una triste analogia con la realtà. Il tema è di attualità per molti paesi africani e l'autore lo svolge con molta abilità.

Madmen and specialists (1971), scritta alla fine della guerra civile nigeriana del 1967-1970, fu suggerita proprio dagli orrori e dalle violenze che l'hanno accompagnata. Per Soyinka la guerra civile ha segnato l'inizio del rifiuto del presente. Il tema non è più il conflitto tra culture, ma un contrasto tra passato, visto come misteriosa sapienza comune, e presente, visto come potere e conoscenza che sono sfuggiti a qualsiasi controllo. Quest'opera è la massima celebrazione del tema di transizione, una cruda rivelazione sulla società contemporanea vista senza vita e senz'anima. Tra i molti temi dell'opera predominano il tema della guerra e della corruzione dell'umanità in una società rigidamente organizzata.

Jero's metamorphosis e *The Bacchae of Euripides* (1973) fanno parte degli scritti post bellici di Soyinka; il contenuto è basato sul commento intorno alla brutalità della guerra e continua l'impegno personale dell'autore contro il regime oppressivo della Nigeria.

Death and the king's horseman (1975) è basato sul fatto realmente accaduto in Oyo, antico centro della cultura yoruba, nel 1946. L'opera va vista come un ripensamento della storia recente ed una rivalorizzazione della propria cultura.

¹⁹⁶ Ibid., pagg. 32-33.

¹⁹⁷ Ibid., pagg. 61-62.

La letteratura anglofona dell'Africa Orientale (a cura di E. Bertoncini)

Nell'ex Africa Orientale Britannica (British East Africa - Tanzania, Kenya e Uganda) la letteratura in lingua inglese si è sviluppata assai più tardi che in Africa occidentale. I primi romanzi appaiono verso la metà degli anni sessanta, dopo che i tre territori hanno raggiunto l'indipendenza. Ciò si può spiegare almeno in parte con la lunga tradizione letteraria in lingua swahili nel Kenya e in Tanzania. La stragrande maggioranza degli autori tanzani di oggi scrive in swahili, alcuni sono bilingui e pochissimi si esprimono solo in inglese. Gli unici due romanzi significativi in lingua inglese sono usciti dalla penna di Peter K. Palangyo (n.1939) e di Gabriel Ruhumbika (n.1938). Ruhumbika in *Village in uhuru* (1969) racconta ciò che *Uhuru* (l'indipendenza) ha significato per gli abitanti di un piccolo villaggio lontano dai centri di potere. Ambientato sul Lago Victoria, il romanzo presenta un'acuta caratterizzazione psicologica dei personaggi e una aperta denuncia dei problemi connessi con l'arrivo del socialismo nelle campagne tanzane. Diverso è il romanzo *Dying in the sun* (1968) di P. Palangyo, una profonda meditazione sulla vita e sulla morte, descrizione della tortura mentale a cui si sottopone il protagonista nel tentativo di chiarire il suo rapporto con il padre brutale e violento, ormai morente.

Nel Kenya si è sviluppata in poco più di dieci anni una fiorente narrativa in inglese, soprattutto per merito dei Kikuyu che sono la tribù più numerosa e significativa. L'unico romanziere che ha raggiunto la fama internazionale è James Ngugi, oggi Ngugi wa Thiong'o (n.1938), uno dei protagonisti del romanzo africano insieme con il nigeriano Chinua Achebe, al quale viene spesso paragonato. Ogni suo romanzo rappresenta un periodo nella recente storia del suo popolo (i Kikuyu), dall'arrivo dell'uomo bianco che con la nuova religione ha portato la discordia nei villaggi e nelle famiglie africane (*The river between*, 1965), attraverso la sanguinosa lotta per la liberazione (*Weep not, child*, 1964) fino alla resa dei conti alla vigilia dell'indipendenza (*A grain of wheat*, 1967) e alle cocenti delusioni della situazione attuale (*Petals of blood*, 1977). Mentre l'ultimo romanzo, *Devil on the cross*, pubblicato prima in lingua kikuyu, viene atteso con impazienza dal pubblico internazionale, *Petals of blood* è il maggior successo letterario di Ngugi e il più ambizioso romanzo finora realizzato in Africa nera. È un vivace affresco

della vita urbana e rurale nel Kenya in 13 anni d'indipendenza, con le scene retrospettive che consentono di penetrare le origini di questa società in evoluzione. Ngugi esplora una identità nazionale al di là dell'appartenenza alle varie tribù, ma il suo è anche un angoscioso grido per il modo in cui vanno le cose nella sua patria. Infatti egli è il primo autore estaficano ad esprimere il senso di disillusione, tanto comune nella letteratura dell'Africa occidentale degli anni '60.

Ngugi è stato tra i primi scrittori a presentare, dal punto di vista africano, la rivolta Mau Mau che per sette anni (1953-1960) sconvolse il Kikuyuland e l'intero Kenya. Questo tema, che ossesiona gli autori keniani, è stato trattato con una grande sensibilità e maestria nel volume di racconti *Potent ash* (1968), opera di due giovani fratelli, Leonard Kibera e Samuel Kahiga. Kahiga è anche l'autore di un lungo racconto *The girl from abroad* in cui descrive il vano tentativo di due giovani di costruire un rapporto durevole e significativo.

Stephen Ngubiah (n.1936) ha scelto di esprimersi in uno stile crudo e distaccato; i personaggi del suo romanzo *A curse from god* (1970) in balia degli eventi in un mondo spregevole e crudele, lottano invano contro i colpi del destino. La sua visione pessimistica della vita è condivisa da Meja Mwangi (n.1948) che descrive il proletariato ed il sottoproletariato di Nairobi, offrendoci un perfetto spaccato della malavita e dell'ambiente operaio. I suoi romanzi *Kill me quick* (1973) e *Going down river road* (1976) sono una testimonianza impressionante del decadimento morale e fisico che affligge le grandi città africane; l'autore ci propone immagini di squallore, sporcizia e putrefazione, con odori pungenti e sgradevoli, non evitando neppure i particolari più disgustosi. La vita urbana viene quasi sempre presentata come allucinante, piena di miseria e di violenza, anche se non tutti gli scrittori si esprimono con il naturalismo di Mwangi. Un altro romanzo urbano degno di nota è *Never forgive father* (1972) di George K. Muruah (n.1946).

Grace Ogot. In un'altra ottica è presentata la città nell'opera della scrittrice luu Grace Ogot, autrice di due volumi di racconti (*Land without thunder*, 1968 e *The other woman*, 1976) e di un romanzo breve (*The promised land*, 1966); ella descrive l'ambiente sofisticato dell'alta borghesia kenyota. Anche quando tratta temi tradizionali dove la fantasia popolare si mescola alla realtà, la Ogot si distingue dai suoi colleghi kikuyu, essendo più vicina per la cultura d'origine agli scrittori luu dell'Uganda.

Barbara Kimenye. Mentre nella letteratura keniana e tanzana predomina la narrativa realistica, la produzione letteraria ugandese è più varia e più influenzata dalle moderne correnti europee. Il realismo è meglio rappresentato da Barbara Kimenye che ha pubblicato due volumi di racconti freschi e coloriti (*Kalasanda* e *Kalasanda revisited*, 1965).

Taban Lo Liyong (n.1938) è uno dei personaggi più stimolanti, originale e controverso. Ha al suo attivo tra l'altro il primo libro di critica letteraria in Africa Orientale (*The last word*, 1969). Dal suo interesse per la letteratura orale è scaturito il volume *Eating chiefs* (1970), dove elabora in modo creativo la tradizionale poesia e narrativa luo. I suoi racconti, pubblicati in due volumi, (*Fixions*, 1969 e *The uniformed man*, 1971), sono ispirati alle esperienze africane ed americane, alla cultura anglosassone e luo; alcuni ricordano favole popolari, altri sono altamente sofisticati, influenzati da moderne correnti letterarie occidentali. Le sue poesie (*Franz fanon's uneven ribs*, 1971) raggiungono spesso un effetto surrealistico, risultano difficili da comprendere, ma non mancano versi di chiaro impegno politico con riferimenti a personaggi ed eventi d'attualità.

Okot p'Bitek (n.1931) ha iniziato la sua attività letteraria nella lingua materna – acoli - con il romanzo *Lak Tar* (1953). In acoli scrisse anche la prima versione di quella che sarebbe diventata la sua opera più nota, *Wer pa Lavino*, pubblicata solo nella traduzione inglese sotto il titolo di *Song of Lawino* (1966). Ispirandosi a canti popolari, con lo stile e le immagini tipicamente acoli, ma usando alcuni elementi formali presi dalla letteratura occidentale, egli ha creato un originale genere poetico adottato in seguito da altri poeti estafricani. È un lungo monologo di Lawino, una semplice donna acoli che si lamenta per il comportamento di suo marito Ocol, un uomo occidentalizzato al massimo che disprezza la cultura tribale. L'argomento dei primi capitoli è la vita privata di Lawino, tradita e maltrattata dal marito, mentre il resto del libro è una appassionante difesa dei costumi e delle usanze tradizionali che ella paragona al modo di vita occidentale. Servendosi di Lawino l'autore fa commenti satirici del comportamento degli Africani che vogliono imitare in tutto gli Europei. Per l'attualità degli argomenti, lo stile vivace e drammatico e i tratti tipicamente africani *Song of Lawino* è diventata in breve tempo una delle opere poetiche africane di maggior successo. Non potendo esprimere tutte le sue opinioni per bocca di Lawino, p'Bitek ha scritto *Song of Ocol* (1970), cioè la replica del marito. Egli ha però poca simpatia per Ocol, perciò il suo canto non rappresenta una

alternativa al punto di vista di Lawino. A differenza di altri scrittori africani, come Taban Lo Liyong, p'Bitek non considera la sintesi culturale come una soluzione dei problemi africani; pur accettando la tecnologia dell'uomo bianco, rifiuta la sua cultura. (Tuttavia più tardi modificherà le sue opinioni radicali non rinnegando più la sua istruzione europea). *Song of a prisoner* (1971) è una poesia commovente in cui l'autore ha scolpito il tragico decennio dell'indipendenza africana. Egli passa in rassegna i mali politici - corruzione, tirannia, violenza, massacri - mettendoli a contrasto con la realtà costante della campagna; le radici profonde della famiglia e del clan e la capacità di sopportare con ottimismo tutte le difficoltà. *Song of Malaya* (Il canto della prostituta, 1971) in vena più leggera è una robusta e sensuale satira sull'ipocrisia dei nuovi moralisti.

Joseph Buruga e Okello Oculi. Lo stile di Okot p'Bitek è stato imitato da Joseph Buruga (*The Abandoned Hut*, 1969) e da Okello Oculi in *Orphan*, (1968). Oculi (n.1942) appartiene ai personaggi più interessanti della letteratura contemporanea in Africa Orientale. Il suo romanzo *Prostitute* (1968) ci propone le considerazioni che una donna di strada fa sul mondo intorno a lei; l'autore presenta le idee della protagonista non solo in maniere adatta alla sua mentalità, ma anche in forme poetiche e drammatiche, raggiungendo così un effetto molto originale.

Eneriko Seruma (pseudonimo di Henry Kimbugwe) è autore di poesie sperimentali, di un volume di racconti (*The heart seller*) e di un romanzo simbolistico (*The Experience*, 1970); il protagonista di quest'ultimo è un africano occidentalizzato che si sente estraneo sia nell'ambiente tradizionale che nel mondo dei bianchi.

Robert Serumaga (n.1939) sembra nutrire poche speranze per il futuro dell'Africa indipendente. Nel romanzo *Return To Shadows* (1969) descrive una nazione africana dilaniata da frequenti colpi di stato e massacri della popolazione. Serumaga però è più noto come drammaturgo; in *A Play* (1967) e *Majangwa* (1974), sottili studi psicologici della società urbana contemporanea, si percepisce chiaramente l'influenza di Beckett e Ionesco.

La letteratura anglofona dell'Africa Meridionale

Per comodità di esposizione scinderemo questa parte in due sezioni; la

prima sulla letteratura dello Zambia e la seconda tratterà della letteratura del Sudafrica.

La letteratura dello Zambia. Lo Zambia non ha prodotto molte opere in inglese, probabilmente a causa del fatto che gli scrittori preferiscono usare le lingue indigene dello Zambia; un altro motivo può essere l'esistenza di una lunga battaglia tra bianchi e negri. Questo argomento è stato trattato con toni da epica in *Zambia shall be free* di Kenneth Kaunda.

Uno degli scrittori più interessanti di questo paese è Dominique Mulaisho, che ha prestato molta attenzione alla lotta politica in corso nel suo paese e che egli tratta con originalità nella sua opera *The tongue of the dumb* (1971). Egli descrive il conflitto per il potere in un villaggio africano con un misto di umorismo e serietà. Gli Europei che compaiono nel libro, siano essi missionari o amministratori, sono delineati attraverso la loro capacità di capire a pieno ciò che vedono in Africa. L'accento del libro è eminentemente politico. Egli fa pieno uso di proverbi, canti ed altro materiale preso dalla tradizione orale. Egli non dimostra però un completo controllo della tecnica narrativa richiesta per un romanzo e introduce spesso personaggi ed eventi non sempre rilevanti ai fini della narrazione centrale. L'importanza dell'opera sta nel fatto che ha descritto un conflitto all'interno di un gruppo tribale. Egli ha trattato l'argomento con sorprendente neutralità; un tentativo che non sempre riesce ad altri scrittori.

La letteratura anglofona sudafricana.

A differenza degli altri paesi africani in Sud Africa vi sono due letterature anglofone; quella scritta da autori bianchi, che non sarà qui presa in considerazione, e quella scritta dagli autori negri e di colore, di cui tratteremo brevemente qui di seguito.

La politica segregazionista del governo sudafricano ha avuto molta influenza sull'attività letteraria di questa area. L'uso delle lingue locali come mezzo di istruzione ha ovviamente favorito la nascita di una letteratura in lingue locali a scapito dello sviluppo della letteratura in lingua inglese. I primi lavori cominciarono ad apparire negli anni quaranta e si avvertì in essi l'influenza dei temi già trattati nella letteratura in lingue locali. Scarsi sono invece i legami con le altre letterature anglofone africane.

Gli scrittori del dopoguerra, vivendo in prima persona le esperienze

traumatizzanti della segregazione razziale, le trasferiscono nei loro scritti con una immediatezza tale da dare alle loro opere un carattere quasi giornalistico e autobiografico.

Gli autori degli anni sessanta hanno perso qualsiasi speranza di poter coinvolgere i bianchi nella difesa della loro causa e descrivono la situazione in cui vivono in maniera distaccata, dando alla narrazione il tono quasi scientifico, naturalistico. Gli autori più rappresentativi di quest'epoca sono Alex La Guma e Richard Rive.

Gli scrittori dell'ultima generazione sono più aggressivi dei loro predecessori. Essi presentano gli aspetti più crudi e violenti della realtà contemporanea e scaricano nelle loro opere sentimenti di rabbia, frustrazione e amarezza. I generi letterari predominanti sono la poesia ed il racconto; l'urgenza della situazione difatti non offre loro tempo e distacco sufficiente a scrivere un romanzo.

Autori di prosa

Peter Abrahams. È senz'altro il più prolifico degli autori sudafricani. In *Dark testament* (1942) e *Song of the city* (1945) sono contenuti i motivi che Abrahams svilupperà nei suoi successivi lavori. La questione razziale, con le sue implicazioni sociali è trattata con toni di protesta e con uno stile epistolare e telegrafico. *Tell Freedom* (1954) descrive le sue perplessità da giovane; egli narra come decide infine di lasciare il Sud Africa dopo aver perso tutte le speranze in un futuro migliore. *Mine boy* (1946) è la storia di un ragazzo che va a lavorare in miniera e attraverso varie vicissitudini acquista coscienza della sua dignità di uomo. *Path of thunder* (1948) tratta della situazione di 'colored'; il protagonista vuole rappresentare l'archetipo di un nuovo tipo di sudafricano nel quale si conglobano e si annullano tutte le differenze. La varietà dell'ambiente sudafricano si riflette nei romanzi di Abrahams, ed in ognuno dei suoi romanzi prevale un aspetto del suo paese. In *A night on their own* (1965) l'autore tratta del movimento di liberazione degli indiani in Sud Africa. *A wreath for Udomo* (1956) è ambientato in 'Pan Africa', e narra di un africano che lascia l'Europa per tornare al suo paese. Il motivo centrale del romanzo è la lotta per la libertà ostacolata dalla povertà, dal tribalismo e dalla presenza dei bianchi. Si avverte in quest'opera l'influsso della letteratura locale sudafricana, in particolare di *Shaka* di Mofolo. Il suo pregio sta nell'aver riconciliato mito e realtà

costituendo così un legame tra arte tradizionale e contemporanea. *Wild conquest* (1950) è centrata sulla migrazione dei Boeri intorno al 1934 ed il 1935; il romanzo descrive gli effetti disumanizzanti che la guerra ha sui Matabele e sui Boeri. In *Return to Goli* (1953) egli riafferma il suo impegno a fianco degli Africani. *This island now* (1966) è invece ambientata in Giamaica ma il tema principale è ancora costituito dal pregiudizio razziale, le lotte politiche ed economiche.

I romanzi di Abrahams dimostrano la sua posizione di idealista che è al contempo al contatto col reale¹⁹⁸. Il suo tema fondamentale è in fondo la crudeltà dell'uomo verso l'uomo. Senza pretendere di conoscere le risposte egli pone la fondamentale domanda con cui si confronta ogni governante, sia esso re o presidente; cioè come conciliare gli ideali con le necessità di governo. La lontananza causata dall'esilio del 1941 lo rende incline ad un atteggiamento non tanto drastico nei confronti dei sudafricani bianchi, moderazione che non si ritrova nelle opere dei suoi compatrioti che devono fronteggiare ogni giorno l'ingiustizia del razzismo.

Alex La Guma. Mentre le opere di Abrahams danno spesso l'impressione di una ostilità rimossa dalle sue fonti, Alex La Guma, anche lui in esilio, sebbene forzato, non dà mai nelle sue opere l'impressione di essersi allontanato dal suo paese¹⁹⁹. Il suo romanzo *A walk in the night* (1962), ambientato nel famoso District Six, più volte menzionato da altri autori, è un romanzo violento in cui dominano la depressione e la brutalità. In lunghi intensi monologhi l'autore parla della vita all'interno del sistema dell'apartheid. *And a threefold cord* (1964) è ambientato in un sordido sobborgo di Cape Town; il protagonista, dopo varie disavventure, si rende conto che è necessario essere uniti per fronteggiare le avversità della vita. La sua presa di coscienza ha ovviamente un risvolto politico; anche il Sud Africa deve unificarsi per rafforzarsi. In *The stone country* (1967) l'autore descrive le sue esperienze di prigioniero; la prigione è descritta come un microcosmo che riflette la più ampia prigione che è fuori dalle sbarre.

Ezekiel Mphahlele. Insegnante di inglese e di afrikaans, Mphahlele lasciò il Sud Africa in seguito alla sua opposizione al *Bantu Education Act* per recarsi in Nigeria prima e a Parigi poi. Ritornato in Africa per un certo periodo, si è poi trasferito all'università di Denver dove insegna letteratura.

¹⁹⁸ Dathorne, op. cit., pag. 137.

¹⁹⁹ Ibid., pag. 145.

Le sue opere riflettono la sua vita. In *Down second avenue* (1959) egli descrive la sua vita in Sud Africa e gli orrori dell'apartheid. In *Living and the dead* (1961) e *In corner B* (1967), due raccolte di racconti, l'autore tocca temi che riguardano tutta l'Africa. *African image* (1962) è un saggio critico sulla letteratura africana. *The wanderers* (1971) racconta la storia di un uomo che non è riuscito a dare un senso alla propria vita a causa di circostanze sfavorevoli. Il romanzo sembra riflettere la condizione dell'autore che, costretto all'esilio, è sempre alla ricerca della patria.

Richard Rive e D. M. Zwelunke. Da ricordare, tra gli scrittori dell'ultima generazione, Richard Rive, che in *Emergency* rievoca gli orrori della rivolta di Sharpeville del 1960, e D. M. Zwelunke, che in *Robben island* descrive per esperienza personale la vita dei prigionieri su questa isola.

Poeti

I poeti sudafricani sono inevitabilmente coinvolti nel problema razziale e dai suoi effetti sulla vita dei sudafricani, in particolare il senso di solitudine e privazione sofferto dai poeti che scrivono dall'esilio. Il tema della protesta unisce gli Africani di tutte le generazioni, da B. W. Vilakazi a Keorapetse Kgosistile. Il loro scopo è sempre lo stesso; gridare la loro umanità in faccia all'oppressore. Il tono però differisce e va dalla urlata frustrazione di Bloke Modisane alla dignitosa censura di Dennis Brutus.

Kgosistile vive in America e si identifica con la coscienza negra americana, ma si preoccupa per i negri di ogni paese, un particolare questo che si riflette in alcuni atteggiamenti cattolici dei suoi versi. Egli ha inoltre adottato la pratica dei poeti afro-americani di versare scorno e ridicolo sugli oppressori bianchi.

Dennis Brutus non usa la poesia come mezzo per protestare contro l'apartheid ed il razzismo in generale, ma come un mezzo per dimostrare la sua superiorità morale nei confronti dei razzisti²⁰⁰. In *A simple lust* egli ci mostra un uomo che benché amareggiato, trionfa sulle debolezze e riesce a mantenere la propria capacità di amare. In *Sirens, Kuckler, Boots* (1963) parla della sua dolorosa esperienza in prigione. Anche *Letters to Martha* (1968) deriva l'ispirazione dalla sua esperienza di prigioniero a Robben Island. Le poesie sono chiamate 'letter' in quanto in prigione gli era proibito di scrivere materiale pubblicabile. In *Poems from Algier* (1970)

²⁰⁰ Ibid., pag. 213.

affronta la questione della sua identità di africano e si sente solidale con i poeti nigeriani Soyinka ed Okigbo. La sua poesia è semplice ed efficace; sua principale caratteristica è proprio l'onestà della sua opera caratterizzata da una rara economia di espressione, che non tenta di dire più di ciò che chiaramente dice.

In conclusione possiamo dire che mentre per gli autori dell'Africa orientale il conflitto per l'indipendenza appartiene al passato, in Sud Africa la lotta contro il regime dell'apartheid è di scottante attualità. Gli scrittori sudafricani si sono formati in un contesto più urbano e sono più integrati nella cultura occidentale dei loro colleghi africani. Nell'Africa occidentale si tende a considerare la tribù come il microcosmo attraverso cui gli scrittori interpretano gli eventi più significativi; ciò in quanto in quest'area dell'Africa non vi sono grossi insediamenti bianchi. Nell'Africa orientale invece la presenza di vaste colonie di Inglesi ha richiesto dure lotte per raggiungere l'indipendenza e gli scrittori hanno descritto questa esperienza elevando i guerriglieri al rango di eroi. In Sud Africa i bianchi si sentono a casa e sono gli Africani a doversi guadagnare giornalmente il diritto all'esistenza come esseri umani²⁰¹.

La poesia africana in lingua europea rispecchia anch'essa la situazione politica e sociale del continente. Gli scrittori francofoni, in reazione al loro iniziale abbraccio della cultura francese, riscoprono la bellezza dell'africanità e la proclamano in versi declamatori. I poeti anglofoni, che non si sono formati ad una scuola particolare e non scrivono secondo formule precise, trovano formule individuali per usare la loro arte e dare nuova vita alle tradizioni e ai valori africani.

Bibliografia

Abiola, Irele, *Lectures africanes*, Heinemann, 1969.

Abiola, Irele, *The African experience in Literature and ideology*, Heinemann, 1981.

²⁰¹ Ibid., pag. 216.

- Achebe, Ch., *Morning yet on creation day*, Heinemann, 1975.
- Anozie, O. S., *Language systems in Africa*, Conch Magazine Ltd, 1973.
- Anozie, O. S., *Structural models and African poetics*, London, 1981.
- Beier, U., *Yoruba poetry*, C. U. P., 1970.
- Blair, D. S., *African literature in French*, C. U. P., 1976.
- Bruce, K., ed., *Introduction to Nigerian literature*, Evans Brothers 1971.
- Cook, D., *African literature*, Longman, 1977.
- Cornevin, R., *Litteratures d'Afrique noire de langue française*, Press University France, 1976.
- Dathorne, O. R., *African literature in the twentieth century*, London, Heinemann, 1974.
- Duerden, D. and Pieters, C., *African writers talking*, Heinemann, 1972.
- Egudu, R. N., *Modern African poetry and African predicament*, The MacMillan Press, 1978.
- Emenyonu, E., *The rise of the Igbo novel*, OUP, 1978.
- Fraser, R., *The novels of Ayi Kwey Armah*, London, 1980.
- Gakwandi, A. S., *The novel and the contemporary experience in Africa*, Heinemann, 1977.
- Gérard., Albert, *African Language Literatures; An Introduction to the literary history of Sub-Saharan Africa*, Longman, 1981.
- Gibbs, J., *Critical perspectives on Wole Soyinka*, London, 1980.
- Heron, G. A., *The poetry of Okot P'bitek*, Africana Publishing Company, 1976.
- Heywood, C., *Aspects of South African literature*, Heinemann, 1976.
- Jahn, J., *A History of Neo-African literature*, Grove Press, 1959.
- Jones, E., *The writings of Wole Soyinka*, Heinemann, 1978.
- Junod, H., *Bantu Heritage*, Johannesburg, 1938.
- Killam, G. D., *An introduction to the writings of Ngugi*, Heinemann, 1980.
- Killam, G. D., *The writings of Chinua Achebe*, Heinemann, 1969.
- Klima, V., Ruzicka, F., Zima, P., *Black Africa-Literature and language*, D. Reidel Publishing Company, 1976
- Kolawole, Ogungbesan, ed., *New West African literature*, Heinemann, 1979.
- Lindfors, B. & Schild, U., ed., *Neo-African literature and culture*, Heinemann, 1976.

- Lindfors, B., ed., *Critical perspectives on Amos Tutuola*, Three Continents Press, 1978.
- Lindfors, B., ed., *Critical perspectives on Chinua Achebe*, Three Continents Press, 1978.
- Mphahlele, E., *The African image*, Faber and Faber, 1974.
- Mutiso, M. G-C, *Socio-political thought in African literature*, MacMillan, 1974
- Ngara, E., *Stylistical criticism and the African novel*, Heinemann, 1982.
- Oladele, Taiwo, *Culture and the Nigerian novel*, Heinemann, 1982.
- Oyekan Owomoyela, *African Literatures: An introduction*, ASA, Brandeis University, 1979.
- Palmer, E., *An introduction to African novel*, Heinemann, 1972.
- Palmer, E., *The growth of the African novel*, Heinemann, 1979.
- Palmer, K., ed., *The South African novel in English*, The Macmillan Press, 1978.
- Roscoe, A., *Uhuru's fire*, C. U. P., 1977.
- Vivan, I., *Interpreti rituali*, Dedalo Libri, 1978.
- Zell, H. & Silver, H., *A reader's guide to African literature*, Africana Publishing Corporation, 1971.