

Letteratura e Memoria

Valeria Sperti

La letteratura africana in francese
Dalla Négritude ai giorni nostri

Libreria Dante & Descartes

Indice

I. ORIGINI E PROBLEMATICHE	
1. <i>La scrittura</i>	p. 7
2. <i>Il discorso coloniale</i>	8
3. <i>La nascita della letteratura</i>	10
4. <i>Le ideologie coloniali</i>	12
5. <i>Lo statuto dello scrittore e le letterature nazionali</i>	14
6. <i>Il discorso dell'impero</i>	17
II. LA LETTERATURA AFRICANA IN FRANCESE	
1. <i>I primi passi</i>	23
2. <i>Il romanzo coloniale</i>	25
3. <i>Il teatro coloniale</i>	29
4. <i>La Négritude</i>	31
5. <i>Il romanzo prima delle Indipendenze</i>	38
6. <i>La letteratura postcoloniale</i>	41
III. GLI SCRITTORI	
1. <i>Henri Lopes</i>	70
2. <i>Intervista</i>	81
3. <i>Aminata Sow Fall</i>	94
4. <i>Intervista</i>	104
IV. CRONOLOGIA	113
V. BIBLIOGRAFIA	123

© 2013 Valeria Sperti
Finito di stampare il 12 settembre 2013

Librerie Dante & Descartes
Via Mezzocannone, 55
Piazza del Gesù Nuovo, 14
Via Port'Alba, 10
Tel. 081 55 15 368 – 80134 Napoli
librieriadantedescartes@gmail.com

Cura editoriale: Raimondo Di Maio
Grafica: Pasquale Langella

ISBN 978-88-6157-107-5

I. ORIGINI E PROBLEMATICHE

1. *La scrittura*

Le civiltà africane tradizionali sono civiltà dell'oralità e fanno appello a pratiche di produzione, conservazione e trasmissione del sapere irriducibili alle pratiche abituali nella civiltà della scrittura¹. Tuttavia, gli Africani subsahariani hanno lasciato sin dagli albori e ovunque tracce grafiche, seppure non alfabetiche: maschere, sculture e incisioni su rocce hanno organizzato con il loro simbolismo le informazioni e trasmesso storie e rituali che appartengono allo scritto, pur non trattandosi di grafia in senso stretto. L'Africa è ricca di segni, che sono stati definiti scrittura analfabeta, che codificano e definiscono le informazioni. La diffusione della scrittura, e soprattutto della stampa, si deve essenzialmente alle missioni che, aderendo alla visione romantica, individuavano nella nascita alla scrittura di un gruppo africano il modo per riportarlo alla vita dal buio dell'ignoranza. Secondo Alain Ricard², tale prospettiva ha avuto come conseguenza un'opposizione manicheistica, sostenuta da un sostanziale eurocentrismo, che ha a lungo sottovalutato l'importanza della tradizione orale e il contributo del subcontinente alla civiltà egizia. L'oralità è dunque il mezzo con cui l'Africa subsahariana ha costruito la sua esistenza e la storia, molto prima del manifestarsi della presenza coloniale, lo strumento con cui società di varia complessità ordinavano il loro presente e passato, si pronunciavano sul potere e lasciavano spazio alla riflessione filosofica. L'oralità non è dunque da

intendersi come assenza di alfabetismo, ma come qualcosa di costitutivo, *sui generis*, che, di fatto, impedisce di considerare la cultura scritta come l'unico metro di evoluzione. Inoltre – come sostiene Franca Marcato³, antesignana degli studi di letteratura africana in francese in Italia – nelle regioni a forte penetrazione islamica, il Senegal ad esempio, sin dal IX secolo vi erano sporadiche forme letterarie autoctone in lingua araba, soprattutto panegirici e poemi storici. L'attuale Mali era un vasto e fiorente impero musulmano nel XIII secolo: l'attività del suo centro culturale, Timbuctu, è giunta fino a noi con un ricchissimo patrimonio di manoscritti, che grazie al completamento della loro catalogazione e digitalizzazione, sono sfuggiti alla distruzione negli scontri con le forze jihadiste che hanno occupato la città nel 2012.

2. *Il discorso coloniale*

In seguito, tre fasi del dominio europeo in terra africana hanno conferito al discorso coloniale le sue caratteristiche problematiche. Alla fine del XV secolo, dopo alcuni contatti intermittenti, il primo momento si cristallizza attorno al commercio degli schiavi: il dibattito sulla storia e i costumi africani è stato dapprima dominato da imperativi economici e commerciali, poi dalla questione della schiavitù e dalle dispute suscitate da questa ignobile pratica. La seconda fase inizia verso la metà dell'Ottocento quando, con l'abolizione del commercio degli schiavi da una sponda all'altra dell'Atlantico, l'attenzione europea si sposta sulla modalità con cui appropriarsi dei territori e delle risorse del continente. Tale periodo culmina con il fenomeno coloniale, i cui corollari sono la

contesa per la spartizione dell'Africa, avvenuta tra il 1880 e il 1914, e il razzismo scientifico che giustificava la supremazia e l'egemonia della civiltà europea. Negli anni Venti e Trenta del Novecento i poteri imperiali si espandono e trionfano, eludendo la questione della loro illegittimità, anche se già nel solco della Prima guerra mondiale comincia a farsi largo il discredito nei loro confronti, rafforzato dagli ideali di autodeterminazione dei popoli e del socialismo rivoluzionario. Alla fine della Seconda guerra mondiale la decolonizzazione, ormai inevitabile, è iscritta nell'agenda mondiale. È tuttavia necessario tenere presente che l'ultimo periodo, quello dell'indipendenza delle colonie francofone subsahariane dalle rispettive madrepatrie, avvenuto negli anni Sessanta, non coincide con la fine del dominio europeo in Africa: in questo senso ancor oggi in alcuni paesi è più opportuno parlare di neocolonialismo piuttosto che di postcolonialismo. A oggi, nonostante sussistano ancora delle forme di dipendenza, nella maggior parte dei paesi africani il monologo discorsivo europeo sta lasciando il posto all'autodeterminazione e al dialogo culturale⁴.

Per quanto sia difficile ammetterlo, l'approccio dell'Occidente al continente africano è frutto della ricerca di una dominazione politico-economica e dell'esercizio di un potere che ha distorto sin dall'inizio ogni possibile forma di cooperazione⁵. Nei fatti, il discorso coloniale proposto dall'Europa non tiene conto delle prospettive e delle richieste della popolazione indigena e propone una rappresentazione dell'Africa da un lato come terra dell'ignoranza, della nera oscurità, anche a causa delle sue sfavorevoli condizioni climatiche, dall'altro come una terra di avventura, in cui l'uomo occidentale può esercitare il

suo coraggio e la sua prodezza, qualità ormai sorpassate nella civiltà europea e americana.

3. *La nascita della letteratura*

La letteratura africana – scritta in francese, inglese o nelle lingue locali – è una conseguenza delle istituzioni coloniali sviluppatasi dall’incontro traumatico tra Africa ed Europa e dalla disarticolazione dell’apparato culturale subsahariano. In particolare è la scuola, iniziata dai missionari nell’Ottocento, a esercitare l’effetto più profondo nel modellare la società e la cultura letteraria francofona. In seguito, la rivolta degli scrittori contro il sistema coloniale è coincisa con la fondazione delle università locali e con la loro formazione accademica in Europa. La dominazione francese, con a capo il generale Louis Faidherbe⁶ il cui esercito coloniale aveva conquistato il Senegal tra il 1855 e il 1865, istituisce in tutte le colonie africane a sud (e a nord del Sahara) un apparato scolastico la cui funzione è di porre i giovani africani in contatto con la cultura occidentale, particolarmente con quella francese considerata il perno della *mission civilisatrice*.

La scuola diviene così il luogo privilegiato dell’assimilazione, delegato a tenere in ostaggio la comunità indigena; tra le sue mura ogni bambino africano tra i sette e gli otto anni entrava in contatto con la lingua francese. I manuali scolastici sancivano il passaggio dalla lingua materna a quella del maestro, stabilendo così l’imprescindibile equazione tra la lingua dell’altro e la sua ricchezza, cui corrispondeva fatalmente la subalternità del colonizzato.

Già nel secolo precedente alcuni studi, ad esempio *De*

la littérature des nègres (1808) dell’anti-schiavista Abbé Grégoire⁷ (1750-1831), avevano affermato la capacità degli Africani a padroneggiare letteratura, arti e scienze, stigmatizzando al contempo l’atteggiamento prevalente dell’Europeo nella sua relazione con l’Africa, considerata *tabula rasa* dal Seicento fino a gran parte del Novecento. Più tardi, vedono la luce i primi studi linguistico-folclorici – le *Fables sénégalaises recueillies de l’Ouolof et mises en vers français* (1828) di Jacques-François Roger⁸ (1787-1849) – e successivamente quelli più marcatamente etnologici: la *Storia della civiltà africana* dell’antropologo tedesco Leo Frobenius (1873-1938), pubblicata in lingua originale nel 1898, viene tradotta in francese nel 1936⁹. Nel frattempo, il numero delle scuole coloniali – statali e missionarie – cresce rapidamente e, dal 1920 circa, esse seguono un programma identico a quello della madrepatria, pienamente eurocentrico, privilegiando la storia e la cultura francesi a discapito di quelle africane.

In realtà, ancora negli anni Cinquanta, solo un’élite costituita da circa il 10% della popolazione delle ex-colonie era scolarizzata e si esprimeva in francese. La prima generazione di scrittori africani appartiene proprio a quest’élite, che era dunque un’èsgia minoranza. Mentre in altri contesti storico-geografici segnati dalla colonizzazione, come il Quebec, la Louisiana e l’Acadia, i francofoni rivendicano il diritto di parlare la loro lingua, per gli Africani il francese non è stato l’idioma della liberazione, ma spesso uno strumento di alienazione, dipendenza e negazione dell’identità originaria. Nonostante ciò la lingua francese è, seppure in maniera contraddittoria, l’elemento fondante della relazione letteraria franco-subsahariana.

Secondo il critico congolese Boniface Mongo-Mbous

sa¹⁰, le Indipendenze non hanno mutato sostanzialmente il quadro economico e politico delle neo-nazioni subsahariane, già indebolite dalla dipendenza finanziaria dall'estero. Da un punto di vista storico, il continente subsahariano è passato da un'economia di sussistenza a un mercato globale attraverso la tratta e la colonizzazione. Ma a tutt'oggi le Indipendenze pongono la vita culturale africana in una condizione di subordinazione intellettuale ai temi e alle attese del pubblico colto dell'Occidente. Ciò disvela un'altra questione cruciale per la letteratura subsahariana: la dipendenza del suo mercato editoriale dal lettore straniero. A chi si rivolge, infatti, la produzione del subcontinente francofono, se la maggior parte dei popoli – i suoi destinatari naturali – non può avervi accesso perché non parla correntemente il francese e inoltre non può permettersi di comprare libri, spesso editi all'estero a prezzi proibitivi? Fino ad oggi, la diffusione delle lingue negro-africane in alcune stazioni delle radio regionali e nazionali e in alcune facoltà e istituti dei paesi subsahariani non si è ancora tradotta in uno sviluppo culturale integrato che lasci intravedere a breve una possibile preminenza degli idiomi africani su quelli europei.

4. *Le ideologie coloniali*

I territori subsahariani sono etnicamente e culturalmente meno omogenei di quelli arabi nordafricani. Ciò spiega l'ampia diffusione dell'ideologia coloniale fondata sulla svalutazione e subalternità dei valori culturali dei popoli sottomessi. Il martinicano Frantz Fanon e il tunisino Albert Memmi, i primi teorici della relazione colo-

niale, rispettivamente in *Peau noire, masques blancs* del 1952 e in *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur* del 1957 lo avevano intuito¹¹. Le loro opere teoriche influenzano profondamente la letteratura africana subsahariana. Albert Memmi, in particolare, sosteneva che il colonizzato, per suprema ambizione del colonizzatore, non doveva più esistere come individuo e diventare un *colonisé pur*, per aderire totalmente alla visione del mondo dell'oppressore e soddisfarne i bisogni.

Alcuni intellettuali del subcontinente – tra cui ricordiamo il camerunese Mongo Beti¹² (1932-2001) e il keniano Ngugi wa Thiong'o¹³ (n. 1938) – mantengono, negli anni Settanta e Ottanta, posizioni altrettanto categoriche. In particolare essi ritengono che, anche dopo le Indipendenze, la relazione coloniale sopravviva, insinuandosi in istituzioni politiche e culturali legate all'ex-madrepatria, come la francofonia, ad esempio, strumento con cui la Francia preserverebbe, insieme allo spazio linguistico e culturale, i suoi interessi economici e strategici. Nei suoi romanzi, lo scrittore ivoiriano Amadou Hampaté Bâ (1901-1991), un veterano dell'amministrazione coloniale, insiste sulla corrispondenza tra assimilazione e perdita d'identità. Diverso, invece, il punto di vista di un altro celebre scrittore ivoiriano, Ahmadou Kourouma (1927-2003), che denuncia le responsabilità degli Africani nel processo della tratta negriera prima, della colonizzazione poi, e infine della Guerra fredda tra le nazioni occidentali che ha condizionato non solo socio-politicamente, ma anche sotto il profilo culturale, numerosi stati africani dalle Indipendenze fino al crollo del muro di Berlino nel 1989¹⁴.

Da quanto fin qui detto, appare imprescindibile il lega-

me tra letteratura subsahariana e storia, tra risveglio letterario e rinnovamento politico: come sostiene il critico Guy Ossito Midiohouan, la prima è un elemento costitutivo della seconda¹⁵. Nei fatti, la storia non ha lasciato altra possibilità allo scrittore africano che quella di prenderne parte. La presenza francese in Africa è già forte nel 1850 e precede i primi insediamenti coloniali. In seguito, dagli inizi del Novecento, l'amministrazione coloniale, attraverso la diffusione della scolarizzazione, crea un'élite intellettuale locale che vede nella scrittura il rifiuto simbolico del silenzio, la contestazione del monopolio dell'altro sulla parola, dunque il modo per prendere una posizione rispetto al discorso politico e culturale dominante della 'madrepatria' europea. La letteratura come luogo di rifugio e rifiuto, di dissenso e impegno, è per gli scrittori del subcontinente africano un truisimo, dall'opposizione al potere coloniale di allora alla testimonianza del terribile genocidio ruandese avvenuto nel 1994.

5. *Lo statuto dello scrittore e le letterature nazionali*
Dibattuta tra il 1750 e il 1800, la questione delle letterature nazionali in Europa è stata intimamente legata alla lingua: la produzione letteraria doveva diventare il referente culturale del popolo, garantendo quella relazione tra cultura nazionale e costituzione dello stato, tipica della modernità. In Africa subsahariana, secondo il critico Bernard Mouralis¹⁶, il concetto stesso di letteratura nazionale travalica spesso le frontiere delle singole nazioni e coinvolge l'intero subcontinente; a fondare una nazione in senso culturale non sarebbe tanto la sua tradizione, quanto la lotta anticolonialista intrapresa. La let-

teratura nazionale esprime dunque la cultura dei popoli africani e le battaglie che questi ultimi hanno condotto contro il colonialismo, più che il patrimonio culturale di un determinato territorio. La questione è controversa: è indubbio, infatti, che le frontiere artificiosamente tracciate al momento delle Indipendenze hanno contribuito alla creazione, ad oggi, di alcune specificità in Benin, Burkina, Burundi, Camerun, Ciad, Congo, Costa d'Avorio, Gabon, Guinea, Mali, Mauritania, Niger, Repubblica Centrafricana, Repubblica Democratica del Congo, Ruanda, Senegal e Togo, tanti sono gli Stati che si sono formati dagli ex-territori di pertinenza francese o belga con lo statuto di colonie, protettorati o mandati internazionali. Numerosi scrittori manifestano una diffidenza nei confronti del concetto di letteratura nazionale. Ad esempio, la posizione dell'ivoriano Jean-Marie Adiaffi (1951-95), che invoca «una coscienza di scrittore continentale» è complessa:

Bien qu'ivoirien, ma conscience d'écrivain est continentale [...] Mongo Beti a récemment fait un article contre la notion de littérature nationale car il considère que cela divise l'Afrique. A ce titre, je suis d'accord avec son analyse. Néanmoins, la littérature fait appel à un vécu quotidien, à une histoire, à des émotions, à des sensations données dans un contexte précis et celui qui écrit, qu'il le veuille ou non, subit ces influences¹⁷.

Diversa la prospettiva dello scrittore togolese Kossi Efovi (n. 1962), rifugiatosi in Francia per essersi opposto al regime di Gnassingbé Eyadema nel suo paese: egli rifiuta una critica che valuti esclusivamente secondo parametri di autenticità e specificità nazionali. Tali posizioni implicano una riflessione sullo statuto autoriale in

questi paesi subsahariani in cui l'autonomia artistica è talvolta sacrificata in nome di una pretesa costruzione nazionale, che soffoca esigenze di libertà e verità, in favore di una cultura che Ambroise Kom¹⁸ non esita a definire infeudata. L'uso invalso dello pseudonimo letterario testimonia l'enorme divario a tutt'oggi esistente tra società e potere politico. Le valutazioni della critica sono diverse: accanto a recenti e pregevoli antologie e storie della letteratura nazionali — tra quest'ultime ricordiamo quelle del Mali e del Congo-Kinshasa curate da Liana Nissim, Marco Modenesi e Silvia Riva¹⁹ — Romuald Fonkoua rinnova la discussione proponendo la nozione di campo letterario di Pierre Bourdieu²⁰. La letteratura africana non deve essere considerata unicamente dal punto di vista estetico o ideologico. L'analisi del campo letterario permette d'inserire il valore del bene letterario in una rete di produzione e di legittimazione. Situato all'incrocio tra la componente testuale e quella istituzionale, il campo letterario africano presenta due peculiarità: il tentativo di diventare autonomo rispetto al campo di potere economico-politico e la creazione di una rete di relazioni oggettive di dominazione e di subordinazione tra le posizioni.

Gli studi postcoloniali, inoltre, invitano a ripensare l'identità in termini non esclusivi ma inclusivi e globalizzati, tenendo conto della complessità e dell'eterogeneità dei fattori che vi partecipano. I confini nazionali sono ridefiniti negli anni Novanta da Homi K. Bhabha come spazi «*in-between*»²¹ in cui identità e valori, non più 'garantiti', vengono rinegoziati di volta in volta. Molti autori scrivono in francese, annettendo tradizioni locali talmente diverse da mettere in crisi la relazione tra lingua e

territorio, che potrebbe essere sostituita da nuovi modelli finalizzati a una concezione transnazionale e comparativa, ben più complessa e diversa dall'ambizione romantica della *Weltliterature*.

6. *Il discorso dell'impero*

Due romanzi — il primo *Le Roman d'un Spahi* di Pierre Loti (1850-1923) pubblicato nel 1881, il secondo *Heart of Darkness* di Joseph Conrad (1857-1924) uscito nel 1902 — sono esemplari per introdurre il discorso dell'impero. Seppure in modo diverso, nel primo, ambientato in Senegambia (l'attuale Senegal), e nel secondo, che si svolge in Congo, l'interesse non è più la rappresentazione di terre lontane, ma il rapporto di disequaglianza generato dall'occupazione militare e politica francese in quelle terre. In particolare *Le Roman d'un Spahi*, scritto per il pubblico europeo, con la sua eccellente analisi dei costumi delle colonie alla fine dell'Ottocento, segna il passaggio dal romanzo esotico a quello coloniale. Anche se Pierre Loti non è dichiaratamente a favore del colonialismo, egli assume il momento storico, con le sue conseguenze, nelle realtà e nell'immaginario francese. La rappresentazione delle vicende romantiche del protagonista Jean non sono prive degli stereotipi retorici e delle generalizzazioni che legittimano insidiosamente l'azione civilizzatrice dell'impresa coloniale. In *Heart of Darkness*, la contezza della brutalità europea si accompagna a un'elusione etica che ha successivamente generato le critiche dello studioso Edward Said e degli scrittori anglofoni nigeriani Chinua Achebe e Wole Soyinka²². Il primo sostiene che la parola di Marlow, il protagonista del

romanzo, che pur racconta con vividezza le discrepanze tra l'immagine ufficiale dell'impero e la sconcertante realtà dell'Africa, sia condizionata a una prospettiva narrativa immersa nel contesto geografico e culturale del dominio coloniale²³. Chinua Achebe ritiene Marlow un testimone oculare della verità in possesso delle idee progressiste della tradizione liberale inglese: se, da un lato, è orripilato dalle atrocità cui assiste nella regione del Congo belga, dall'altro però egli manifesta inequivocabili propositi razzisti²⁴. Questi due romanzi sono indicativi dell'approccio dell'occidente letterario al subcontinente africano nei termini di dominazione, di un potere distorto che ignora le prospettive e le richieste degli autoctoni. Si comprende così l'opposizione, efficace e forzata, tra colonizzatore e colonizzato nei termini di Bianco *versus* Nero — *the West and the Rest*²⁵ — che ha modellato la struttura ideologica manicheistica con cui l'intellettuale africano ha forgiato la propria identità e ha sostenuto le sue lotte politiche. Le altre dicotomie — passato e presente, moderno e tradizionale, cultura scritta e oralità, misticismo e razionalismo — con i loro limiti (esse, infatti, ignorano ambiguità e posizioni liminali) hanno profondamente condizionato la produzione letteraria subsahariana e la sua ricezione.

Letteratura e imperialismo s'intrecciano in maniera complessa: ricostruirne il discorso significa tracciare le circosvoluzioni di una comprensione tra i due continenti che è stata un tempo possibile, e poi sfigurata da una storia di subordinazione. La memoria africana è stata spesso occultata, evocata solo in saggi specialistici, l'episodio coloniale rimosso dalla coscienza collettiva (l'esempio dell'Algeria è il più noto, ma non è certamente l'unico). Non

a caso, infatti, il romanzo subsahariano francofono continua a sentire la necessità di riscrivere quest'episodio fondante del proprio passato: Mongo Beti in *La ruine presque cocasse d'un polichinelle* alla fine degli anni Settanta, Tchicaya U Tam'si in *Les Phalènes* del 1984 e, agli inizi degli anni Novanta, Ahmadou Kourouma in *Monnè, Outrages et défis* danno vita attraverso la finzione a una nuova storia 'contro-egemonica'²⁶.

Note

¹ Cf., a questo proposito, Mamoussé Diagne che analizza l'epopea orale e la concezione iniziatica del sapere tipica della civiltà orale africana subsahariana. Id. (2005), *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Ifan, Karthala, Paris.

² Alain Ricard (2004), *Africa and Writing* (in *The Cambridge History of African and Caribbean*, in Irele A., Gikandi S. (a cura di), *Literature*, vol. I, Cambridge UP, Cambridge NY, pp. 153-163) parla di ossessione dell'oralità per quanto attiene alla ricerca etnografica africana e considera la necessità di una nuova teoria dell'espressione grafica in cui la scrittura non sia l'elemento centrale nello sviluppo della società.

³ A Franca Marcato si devono i primi importanti contributi critici italiani alla letteratura subsahariana francofona. Della sua produzione ricordiamo Id. (1993), *Le letterature extraeuropee di lingua francese in Storia della civiltà francese*, vol. III, Utet, Torino, pp. 1823-1940 e i volumi della collana "La deriva delle francofonie" dedicati alla letteratura francofona subsahariana: F. Marcato (a cura di), (1989), *Animisme et technologie dans la littérature francophone subsaharienne*, Clueb, Bologna e Id. (a cura di) (1991), *Figures et fantômes de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, 1° vol., Clueb, Bologna.

⁴ Per quanto attiene alla storia dell'Africa, cf. Catherine Coquery-Vidrovitch (a cura di), (1998), *Des historiens africains en Afrique. L'histoire d'hier et d'aujourd'hui: logiques du passé et dynamiques actuelles*, L'Harmattan, Paris, una raccolta di saggi che si interroga sulla continuità/rottura rispetto alla colonizzazione e sulla questione della difficile democratizzazione su cui incide la difficile situazione economica. Per quanto attiene al sapere storico, cf. Séverine Awenengo, Pascale Barthélémy e Charles Tshimanga (a cura di) (2004), *Ecrire l'histoire de l'Afrique autrement*, L'Harmattan, Paris - Budapest - Turin. Il volume raccoglie contributi sulla funzione della storia dell'Africa e sulla circolazione e l'adattamento dei saperi.

⁵ In *Heart of Darkness* (1902) di Joseph Conrad, la cognizione della brutalità coloniale si accompagna a un'avversione per qualunque discernimento morale. Secondo Robert E. Livingstone tale tendenza è ben radicata nella generica valutazione etica dei manuali storici, cf. Id., *Discourse of Empire* in Irele A., Gikandi S. (2004), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, cit., pp. 255-288.

⁶ Louis Léon César Faïdherbe (1818-1889) è stato un valoroso militare francese. Governatore del Senegal dal 1854 al 1861 e dal 1862 al 1865, egli

pone le basi per la futura Africa Occidentale Francese (AOF). Pur essendo un attento osservatore delle civiltà autoctone, a lui si deve l'istituzione dei *travailleurs*.

⁷ Già vescovo di Blois, Henri Grégoire è stato un prete cattolico e una figura importante della Rivoluzione francese. Ha sostenuto la causa dei Neri, proponendo sin dal 1789 l'abolizione della tratta e della schiavitù. Id. (1808), *De la littérature des nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature, suivies de Notices sur la vie et les ouvrages des Nègres qui se sont distingués dans les Sciences, les Lettres et les Arts*, Maradan, Paris.

⁸ Governatore del Senegal (1822-1827), Jacques-François Roger si è interessato in particolare allo studio delle lingue del Senegal e ha raccolto il materiale tradizionale in Id., (1828), *Fables sénégalaises recueillies de l'Onolof et mises en vers français*, Nepveu, Paris.

⁹ L'etnologo Leo Frobenius è tra i primi a rimettere in questione le basi ideologiche su cui si fondava il discorso coloniale, contestando la *mission civilisatrice* dei colonizzatori. Il suo saggio più noto è *Histoire de la civilisation africaine*, Id. (1936), Gallimard, Paris) che eserciterà una grande influenza sui poeti e teorici della Négritude.

¹⁰ Scrittore e saggista congolese, Boniface Mongo Mboussa — diventato famoso con la pubblicazione di *Désir d'Afrique*, Id. (2002), Gallimard Paris — ha dimostrato che la letteratura subsahariana francofona si iscrive nel segno dello scontro, del conflitto. L'intellettuale africano scrive affinché siano riconosciute le vittime della schiavitù, quelle del genocidio ruandese e quelle dei regimi dittatoriali.

¹¹ Psichiatra di formazione, Frantz Fanon analizza le conseguenze psicologiche della colonizzazione sia sui colonizzatori sia sui colonizzati algerini in Id. (1952), *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris. Albert Memmi, scrittore del celebre romanzo autobiografico *La Statue de sel* Id. (1953) Corréa, Paris), analizza la sua esperienza di ebreo tunisino per approfondire il legame verso che rende interdipendenti colonizzato e colonizzatore. Cf. Id., (1973), *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur* (1952), Paris, Payot.

¹² È noto l'impegno intellettuale del romanziere Mongo Beti (1932-2001). Il suo saggio *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation* del 1972 (Maspero, Paris) svela la collusione tra il governo camerunese del presidente Ahidjo e quello francese che ne ignora volutamente i soprusi. A causa di questo libro — che sarà censurato — Mongo Beti riceverà minacce e pressioni nel suo paese.

¹³ Ngugi wa Thiong'o (1938) ha da tempo scelto di rinunciare all'inglese, lingua che lo ha reso uno scrittore famoso, per scrivere in kikuyu per coinvolgere il pubblico che più gli interessa. Nei suoi romanzi, nelle sue opere

teatrali, così come nei suoi saggi, egli denuncia le politiche neocoloniali dei governi africani. Cf. Id. (1986), *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Heinemann-East African Educational Publishers, Portsmouth-Nairobi.

¹⁴ Cf. Amadou Hampâté Bâ (1973), *L'Étrange destin de Wangrin*, U.G.E., coll. 1/18, Paris e Id., (1991), *Ambokullel, l'enfant peul*, Actes Sud, Arles e Ahmadou Kourouma (1990), *Monné, Outrages et défis*, Seuil, Paris.

¹⁵ Il critico beninese affronta una nuova lettura dei rapporti tra la letteratura africana subsahariana francofona e il potere coloniale in Guy Ossito Midiohouan (2002), *Écrire en pays colonisés*, L'Harmattan, Paris.

¹⁶ Cf. Bernard Mouralis (2007), *L'Illusion de l'altérité. Études de littérature africaine*, Champion, Paris.

¹⁷ Jean-Marie Adiaffi (1985), *Entretien avec Bernard Magnier* in «Nouvelles du Suda», n. 1, agosto-settembre-ottobre, pp. 103-108.

¹⁸ Di origine camerunese, il critico Ambroise Kom si interessa alle conseguenze culturali della condizione postcoloniale. Cf. Id. (2000), *La Malédiction francophone*, LIT/CLE, Münster, Hamburg, London.

¹⁹ Liانا Nissim, Marco Modenesi, Silvi Riva (1993), *L'incanto del fiume, il tormento della savana. Storia della letteratura del Mali, Bulzoni, Roma e Silvia Riva (2000), Rulli di tam-tam dalla torre di Babele. Storia della letteratura del Congo-Kinshasa*, LED, Milano.

²⁰ Cf. Romuald Fonkoua, Pierre Halen (a cura di) (2001), *Les champs littéraires africains*, Karthala, Paris e Pierre Bourdieu (1991), *Le champ littéraire in «Actes de la recherche en sciences sociales»*, n. 89, vol. 89, pp. 3-46.

²¹ Homi K. Bhabha (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London [trad. it. *I luoghi della cultura*,

²² Wole Soyinka (1976), *Myth, Literature and the African World*, Cambridge UP, Cambridge.

²³ Edward Said (1998), *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma, p. 89.

²⁴ Chinua Achebe (1977), *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness in Hopes and Impediments: Selected Essays* (1988), Heinemann, London.

²⁵ Cf. Frantz Fanon (1961), *Les Damnés de la terre*, La Découverte, Paris.

²⁶ Mongo Beti, (1979), *La ruine presque cocasse d'un polichinelle*, Peuples Noirs, Paris; Tchicaya U Tam'si (1984), *Les Phalènes*, Albin Michel, Paris; Ahmadou Kourouma (1990), *Monné, Outrages et défis*, cit.

1. I primi passi

Oggi la letteratura del subcontinente francofono non è più percepita come una rottura rispetto alla tradizione orale, né come segno del suo ingresso nella 'modernità', né tantomeno come una produzione unicamente modellata sulle pratiche letterarie importate dai colonizzatori. Essa invece risente ed eredita una parte dei suoi processi di scrittura da temi e immaginari appartenenti alla millenaria tradizione precoloniale orale, che si sono ibridati con la tradizione scritta di matrice occidentale. Le forme orali del subcontinente — perlopiù un insieme di racconti drammatizzati ad alto tenore filosofico e simbolico — erano già conosciute in Occidente e oggetto di trascrizioni e di studio fin dalla seconda metà dell'Ottocento; celebre è la pubblicazione del materiale raccolto da François-Victor Equilbecq, amministratore coloniale, tra il 1913 e il 1916, nei suoi viaggi in Alto Volta (Burkina Faso), Niger e Guinea. La forma tradizionale privilegiata è una sorta di epopea in cui predomina una concezione gerarchizzata del sapere, come accade nel Mvett, performance di tradizione Fang, successivamente diffusa in Camerun, Congo, Gabon e Guinea equatoriale. Il Mvett, che originariamente designa uno strumento musicale tradizionale, una piccola arpa a forma d'arco, è divenuto una narrazione epica, inframezzata da canti lirici, anche corali, e accompagnata da danza e mimo. Per quanto riguarda l'Africa occidentale, Amadou Hampâté Bâ e Lylian Kesteloot pubblicano per primi, alla fine degli anni Sessanta, testi di narrazioni eroiche Bambara e Fulani e dei miti

Peul, tra cui ricordiamo *Kaïdara*¹, dando così notizia di una tradizione epica ben radicata nella vasta regione del Sahel. La storia del condottiero mandingo Sundjata ci viene trasmessa dal filosofo arabo Ibn Khaldun nel XIV secolo, da Leo Frobenius agli inizi del Novecento, dallo storico guineano Djibril Tamsir Niane nel 1960 e, negli anni Novanta, grazie al musicista e cantante maliano Salif Keita, ha trovato posto nella modernità elettronica². Le trascrizioni e le rielaborazioni di questi racconti pongono la voce del *griot* — che in Africa occidentale designa un cantore appartenente a una casta privilegiata, depositario della storia, dei segreti dei potenti e ritenuto dotato di facoltà straordinarie grazie al suo contatto privilegiato con forze naturali occulte — al centro dell'enunciazione, sapientemente mescolata alla voce del narratore. Il loro stile dialogico appare nei *Contes d'Ahmadou Koumba* raccolti dal senegalese Birago Diop (1906-89) nel 1947 e nelle *Légendes africaines* (1954) di Bernard Binlin Dadié (n. 1916), originario della Costa d'Avorio: il primo segue la tradizione wolof³, l'altro quella agni-ashanti⁴.

La collaborazione intellettuale tra bianchi e neri si consolida con la fondazione di riviste scientifiche. Il «Bulletin de l'IFAN» è la pubblicazione dell'Institut Français d'Afrique Noire — istituto di ricerca antropologica, geografica e scientifica dell'Africa subsahariana — e «Notes Africaines», che cominciano entrambe a uscire nel 1939, si prefiggono di salvaguardare il patrimonio etnografico. Da un lato i Francesi in Africa dimostrano interesse nel preservare la tradizione orale subcontinentale, mentre dall'altro gli artisti in Europa — Guillaume Apollinaire, i *fauves* e i cubisti, André Derain e Pablo Picasso in testa, — prediligono le maschere e le sculture lignee africane,

che considerano non più come prodotti di un artigianato primitivo, ma come sapienti forme artistiche, riflesso di civiltà e società millenarie.

2. Il romanzo coloniale

Il movimento della Négritude, sviluppatosi a Parigi negli anni Trenta, cui ha partecipato il poeta senegalese Léopold Sédar Senghor (1906-2001), non deve far misconoscere il posto dell'Africa nella genesi di questa letteratura, frutto del *colonialisme littéraire* che a sua volta intratteneva stretti legami di stampo politico, economico ed etnografico con le scienze coloniali. Solo grazie al patto di amministratori, insegnanti e missionari, infatti, gli 'indigeni' pubblicavano i loro scritti: la rivista «Outre-Mer», attiva tra il 1929 e il 1937, al fine di aggiungere la conquista delle 'anime' a quella dei territori, dà grande spazio alla scrittura dei Francesi delle colonie, cui si aggiunge, man mano, quella degli Africani, di stampo perlopiù antropologico. L'antologia di Roland Lebel, *Livre du pays noir* del 1928⁵, raccoglie i testi fondatori della letteratura coloniale. Sia i romanzi degli scrittori che non hanno mai messo piede in Francia, sia quelli di coloro che vi hanno soggiornato — come il senegalese Bakary Diallo (1900-1979) e il beninese Paul Hazoumé (1890-1980) — acquistano il loro pieno significato solo alla luce di ciò che è stata l'esperienza coloniale e le sue strutture istituzionali, esercito, scuola e amministrazione. Tra il 1920 e il 1945 il potere coloniale è forte, repressivo, dotato di una propaganda ideologica tesa a convincere gli autoctoni dei benefici del sistema. I primi scrittori, formati alla scuola coloniale, sono dunque una creazione

del colonizzatore e spesso involontari strumenti della sua politica. Denominati *évolués* – e si colga l’escrabile connotazione darwiniana –, essi sapevano che la loro sorte era legata alla dominazione europea: la loro debolezza sociologica, oltre che numerica, la ritroviamo in *Dogwici*, fedele e sventurata eroina ottocentesca dell’unico romanzo del già citato Hazoum⁶. Edito nel 1938 e ricco di dettagli etnografici e storici sul Dahomey (oggi Benin), Doguicimi è un esempio di come la coscienza di classe iniziasse lentamente a forgiarsi nell’ambito dell’autorità coloniale.

L’*évolué* era *a priori* sospetto agli occhi del colonizzatore. Per reprimere qualsiasi tentativo di ‘insubordinazione’, gli veniva proposto un umanesimo franco-africano che svuotava il fatto coloniale delle sue valenze economiche e politiche per ridurlo a un contatto di culture che doveva condurre l’Africa alla modernità. La dipendenza e il senso dei primi scrittori francofoni nei confronti della politica coloniale francese e, in un certo senso, perfino la loro esistenza erano la prova degli irrefutabili benefici della colonizzazione. Tra il 1929 e il 1945 la letteratura africana era coloniale perché partecipava, più o meno, al progetto colonialista e i suoi esiti avevano una forte connotazione etnografica, senza che vi fosse né un’immagine realistica della società, né gli spunti per una riflessione teorica.

Già *Les trois volontés de Malic* del senegalese Amadou Mapaté Diagne (1886-1976), pubblicato nel 1920⁷, è un breve romanzo a tesi, moralizzatore, destinato a celebrare i fasti della scuola francese: un funzionario bianco fa la parte del buon genio, ma l’insieme è piuttosto modesto.

Sei anni dopo viene pubblicato *Force-Bonté*, testo abitualmente citato come primo romanzo francofono, opera ingenua e nostalgica di un altro senegalese che abbiamo già citato, Bakary Diallo⁸, analfabeta fino al suo reclutamento come *tirailleur* nell’esercito francese, per combattere in Europa durante la Prima guerra mondiale. L’arruolamento dei soldati subsahariani è stato un elemento fondante per la nascita e l’evoluzione della letteratura francofona ed è stata un’occasione cruciale per la ridefinizione della relazione tra Bianco e Nero. Il romanzo racconta, in forma autobiografica, le brutalità subite e le sofferenze provate durante questa esperienza, che tuttavia non dissuadono il narratore dal sottolineare i vantaggi della presenza francese in Africa e il fascino della sua potenza coloniale. Il narratore descrive l’emozione provata dal plotone di *tirailleurs* al loro sbarco in Francia, a Sète:

Nous sommes heureux de voir pour la première fois, une ville de la Grande France. [...] Nous traversons la ville, musique en tête, par un tel défilé que les enfants, jeunes garçons et fillettes, trouvent agréable de suivre le mouvement. On dirait d’ailleurs que la population de Cette [Sète n.d.r.] tout entière tient une belle promesse qu’elle s’était sans doute faite de nous fêter. Des cris «Vive la France!» et «Vivent les Sénégalais!» nous pénètrent profondément. Certains hommes se détachent de la foule et viennent nous serrer les mains. Je les entends dire: «Bravo les tirailleurs sénégalais! Vive la France!...» D’autres nous disent: «couper la tête aux Allemands». Les tirailleurs leur répondent avec leur sourire habituel et montrent leur coupe-coupe, disant que nous allons tuer les ennemis des Français⁹.

Anche nelle colonie anglofone alcuni autori si sono dimostrati condiscendenti nei confronti dei Britannici; li tuttavia il sistema dell’amministrazione indiretta, di fat-

to, ha ben presto creato un'élite intellettuale locale indipendente, mentre nel romanzo di Diallo gli autoctoni sono paragonati agli uccellini del Parc Monceau, nutriti da una madre generosa, la Francia. Nonostante il messaggio assimilazionista, *Force-Bonté* prefigura la letteratura africana a venire: Diallo scopre, grazie ai Francesi, il potere della parola che sarà trasformato dalle generazioni future in un'arma di denuncia.

René Maran (1887-1960), martinicano di origine guianese, è in Africa al servizio dell'amministrazione coloniale. Il suo romanzo *Batouala* (1921) accende un grande dibattito per l'intento documentario del testo e per la vibrante critica contenuta negli elementi paratestuali. La prefazione denuncia, infatti, gli eccessi della subordinazione e il sottotitolo — *véritable roman nègre* — prende le distanze dalla letteratura coloniale, posizione paradossale per un funzionario:

Civilisation, civilisation, orgueil des Européens, et leur charnier d'innocents [...] Tu bâtis ton royaume sur des cadavres. Quoi que tu veuilles, quoi que tu fasses, tu te meus dans le mensonge. Tu es la force qui prime le droit. Tu n'es pas un flambeau, mais un incendie. Tout ce à quoi tu touches, tu le consumes.¹⁰

Nello stesso anno, l'attribuzione in Francia del prestigioso Premio Goncourt permette a Maran di sottrarsi al controllo dell'istituzione imperialista e di affrancare una parola nuova, nata dalle trascrizioni dal francese ibridato con l'idioma della regione. È l'inizio di un graduale processo di liberazione letteraria e linguistica, che culminerà qualche decennio dopo con l'opera di Ahmadou Kourouma. È inoltre molto probabile che i diari di viaggio

scritti da André Gide (1869-1951) — *Voyage au Congo* (1927) e *Retour du Tchad* (1928)¹¹ — e ispirati al viaggio nelle colonie francesi equatoriali — siano stati influenzati dal romanzo di Maran, che tuttavia non è mai citato: alla meraviglia di fronte allo spettacolo della natura, si accompagna in Gide una requisitoria contro le esazioni autorizzate dallo Stato attraverso il regime delle Grandi Concessioni, che si arricchivano a spese degli indigeni sfruttati come schiavi.

3. Il teatro coloniale

Le forme descritte, seppure vivaci e vitali, sono state spostate dal teatro francofono che si è sviluppato verso il 1930 nelle colonie francesi e verso il 1950 in quelle belghe. Durante la prima guerra mondiale, *troupes* francesi visitavano le città coloniali, soprattutto Dakar e Léopoldville (l'attuale Kinshasa), per intrattenere la popolazione europea, facendo appello a comparse di colore che danzavano al suono delle musiche di Lulli nelle commedie-balletto di Molière. Il teatro francese si radica dapprima attraverso i missionari, come veicolo privilegiato per la diffusione della cristianità, con forme miste come il viaggio dei Re Magi, in cui gli autoctoni apparivano vestiti con i loro più vivaci *pagnes* tradizionali. Nel Congo belga in particolare, il teatro rimane monopolio della chiesa fino al 1955, giungendo ad anettere nel repertorio le *performances* tradizionali africane e a rifondare il genere.

L'École Normale William Ponty viene fondata nel 1903 in Senegal, sul modello di eccellenza scientifica e letteraria di quella francese, per formare i quadri dirigenti locali

li nell'Africa equatoriale occidentale, mentre l'École Édouard Renard di Brazzaville quelli orientali. Entrambe reclutano i migliori studenti solidali con l'opera civilizzatrice francese da tutta l'Africa Occidentale e Orientale, per creare una cultura franco-sahariana, fornendo loro un'educazione che comprendeva gli strumenti per 'risponder', ma non troppo, al discorso imperiale. In particolare, tra il 1933 – in cui per la prima volta viene rappresentato un testo scritto da un allievo del Dahomey – e il 1945, William Ponty diviene il centro di un'intensa attività drammatica. Caratteristiche di questo teatro sono le composizioni collettive sui grandi ed eroici condottieri africani come Béhanzin, Sundjata, Samory. Ad esempio, *Assémien Déhlylé, roi du Sanwi* di Bernard Binlin Dadié del 1936¹², racconta un episodio della storia degli Agni. L'approccio è etnografico: quando si tratta dell'incontro tra un Francese e un Africano, quest'ultimo è sempre di ostacolo alla missione progressista della colonia. Anche nelle rappresentazioni epiche, come nel caso del leggendario Sundjata, si preferiscono episodi minori – tradimenti, misteri e sortilegi – piuttosto che il racconto di come egli abbia, con aspre battaglie, forgiato una tra le più celebrate potenze dell'Africa medievale, l'impero del Mali.

La fine della Seconda guerra mondiale segna il declino di William Ponty: il genere teatrale continua a essere uno strumento per mettere in discussione antichi costumi come il matriarcato o le leggi di successione, senza tuttavia criticare il progetto coloniale, come accadrà invece nella fase successiva. L'attività drammaturgica viene ripresa dai centri culturali, un'idea del colonizzatore per creare contatti tra le élites francesi e africane e la popolazione, col risultato di uscire dalla tradizione e acquisire una

valenza prevalentemente politica. In quest'ambito si iscrive nel 1961 la *Mort de Chaka* del maliano Seydou Badian (n. 1928) che racconta il sacrificio del capo zulu che antepone il bene del popolo al proprio¹³.

Sempre dalla prestigiosa École William Ponty – il cui sistema scolastico non aveva integrato la cultura subsahariana – è emersa un'intera generazione di romanzieri africani. Come abbiamo visto, negli anni Venti la resistenza letteraria prende due forme: la promozione della tradizione orale africana e il romanzo anti-coloniale. La prima sottolinea il valore dell'Africa, la seconda rifiuta, seppure blandamente, l'opera civilizzatrice della Francia. Tale resistenza sarà poi amplificata dalla Négritude, movimento politico e culturale che, col suo rinnovato senso della coscienza culturale africana, segna la fine del monopolio della Francia sulla letteratura subsahariana.

4. La Négritude

La parola Négritude è stata coniata a posteriori dal poeta martinicano Aimé Césaire – autore del celebre *Cahier d'un retour au pays natal* del 1939¹⁴ – a indicare lo stato d'animo, la particolare presa di coscienza con cui l'intellettuale nero reagiva all'oppressione culturale del sistema coloniale francese. Essa s'ispira e riprende il movimento della *Black Renaissance* degli anni Venti, che vedeva Langston Hughes, W. E. B. Du Bois, Claude Mc Kay impegnati a emancipare attraverso la scrittura i Neri americani e Harlem diventare un centro di straordinarie creazioni artistiche e musicali¹⁵. La raccolta di novelle *Magie noire* di Paul Morand¹⁶, pubblicata nel 1928, è una delle rare testimonianze letterarie su quei luoghi e sull'in-

fluenza che l'arte e l'estetica africane esercitavano allora in America e in Europa – spingendo i Neri a sollevarsi contro il razzismo e il materialismo, i valori-cardine della colonizzazione. Dagli anni Venti la rivalutazione dell'Africa, anche grazie ad Apollinaire, Picasso e al fascino della musica jazz, corrisponde dal punto di vista antropologico a un accentuato relativismo culturale. Secondo lo scrittore Wole Soyinka¹⁷, premio Nobel per la letteratura nel 1986, la Négritude, seppure avvolta in un'aura romantica e idillica e pur avanzando una concezione riduttiva e inintelligibile dello sviluppo dell'Africa, è stata uno strumento essenziale per riabilitare l'Africano e la sua memoria, in una fruttuosa coincidenza tra ideologia letteraria e visione sociale. In particolare, la critica più recente – come ha sottolineato Abiola Irele¹⁸ – ha rivalutato all'interno del movimento il ruolo dell'alienazione, intesa non più come perdita, ma come fonte di sviluppo, d'integrazione delle tensioni creatrici.

Tra il 1920 e il 1945 la vita dei Subsahariani in Francia è, nei fatti, molto diversa e ben riflette la natura conflittuale dei rapporti tra Africa e Occidente, con un pullulare inedito della vita intellettuale fondata sulla critica al sistema coloniale e sulla fondazione, a Parigi nel 1926, del «Comité de Défense de la Race Nègre» da parte del militante politico senegalese Lamine Senghor. È un momento di scambio reale tra intellettuali europei e africani: numerose sono le riviste, pubblicate in Francia da Africani e Antillesi, che non si allineano sulle posizioni dei colonizzatori. «Le Paria», del 1923, condanna la politica di assimilazione, «La Voix des nègres», del 1926, cui collabora Lamine Senghor, contesta la colonizzazione e annuncia il risveglio dei Neri. Nel 1931 i Surrealisti fran-

cesi, solidali nel denunciare le mistificazioni dell'impresa coloniale, distribuiscono a Parigi un volantino intitolato *Ne visitez pas l'exposition coloniale* che, ribellandosi contro gli zoo umani in cui gli Africani vengono esposti per folklore o per esotismo, provocherà l'arresto di alcuni cittadini delle colonie residenti in Francia. Nello stesso anno appare, per pochi mesi, la «Revue du monde noir», di orientamento moderato e prettamente culturale. La poetica dei Surrealisti è colta dagli Africani come uno strumento meraviglioso per ampliare il loro genio creativo: dalla collaborazione tra Francesi e Subsahariani nel segno della nuova poetica nasce nel 1921 l'*Anthologie nègre* curata da Blaise Cendrars. Il poeta cubista era affascinato dalle leggende cosmogoniche, dalla visione poetica dell'universo e dal senso del ritmo africano. Nel 1932 la pubblicazione di «*Légitime défense*» (di cui esce un solo numero), rivista decisamente politicizzata e anticolonialista, dà un'idea della libertà di cui godevano gli intellettuali neri in Francia ed è indice della supremazia dei dibattiti culturali sui problemi politici concreti. Il colonialismo francese durante il periodo fascista reprime ogni resistenza al suo regime. Nello stesso tempo la diffusione delle ricerche etnografiche di Maurice Delafosse nel 1927 e più tardi, nel 1938, di Marcel Griaule riconosce all'Africa un'anima, una civiltà: la colonizzazione perde l'alibi della *tabula rasa* per divenire un elemento di contatto tra la cultura dell'Africa tradizionale e quella dell'Occidente modernista. Tuttavia il tentativo di 'rientrare' l'ideologia coloniale lascia ancora la questione politica in secondo piano.

Le riviste appena citate – la cui diffusione era clandestina nelle colonie – propongono agli intellettuali neri in

Europa un dibattito sulla loro arte. L'atteggiamento riformista nei confronti del colonialismo si coniuga con l'auspicio di una sintesi tra cultura negroafricana ed europea, che lascia intravedere l'esito poetico che Léopold S. Senghor e Aimé Césaire (1913-2008) intendono conferire alla Négritude. Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del XXI secolo, si è diffuso un certo revisionismo sulla partecipazione dei Subsahariani al movimento, di cui si fa promotore il critico Guy Ossito Midiohouan, che propone una diversa ricostruzione della storia letteraria¹⁹. Léopold S. Senghor avrebbe infatti collaborato all'unico numero dell'«Étudiant noir» del 1935 in cui si sente l'influenza della teoria del meticciato culturale cara al grande poeta senegalese e a Ousmane Socé (1911-74), mentre già prima, nel 1927, Lamine Senghor pubblicava *La Violation d'un pays*, un opuscolo diffuso in Francia e nelle colonie, che descrive con toni violenti inauditi la storia politica dei contatti tra Africa e Europa e invita esplicitamente gli Africani alla lotta per la liberazione²⁰.

La fine della Seconda guerra mondiale imprime una svolta decisiva: alla crisi aperta dalle strutture coloniali e della Francia corrispondono le spinte nazionalistiche africane. Gli scrittori giocano un ruolo importante anche in questo frangente e il dopoguerra si accompagna a una progressiva liberalizzazione del sistema d'imposizione europeo. Un maggior numero di Africani accede a funzioni che prima erano solo dei 'Bianchi': si crea così una nuova *élite*, mentre l'anticolonialismo si fa strada nel subcontinente e in Europa dove gli intellettuali africani, formati nelle università francesi, si sottraggono al controllo della madrepatria.

Tra il 1945 e il 1950 vedono la luce opere poetiche importanti, concepite durante la guerra. Tra le tante, ricor-

diamo *Chants d'ombre* (1945) e *Hosties noires* (1948) di Léopold S. Senghor che invitano a una rivolta moderata, esaltando piuttosto le peculiarità della cultura africana. Nella seconda raccolta in particolare, il cui titolo ha un evidente simbolismo cristiano, il poeta raccoglie le poesie dedicate ai sacrifici dei Neri d'Africa durante la Seconda guerra mondiale e la diaspora. In *Prière de paix* dietro alla richiesta di perdono, si coglie la posizione senghoriana del *métissage*:

Oui Seigneur, pardonne à la France qui dit bien la voie droite et chemine par les sentiers obliques

Qui m'invite à sa table et me dit d'apporter mon pain, qui me donne de la main droite et de la main gauche enlève la moitié

Oui Seigneur, pardonne à la France qui hait les occupants et m'impose l'occupation gravement

Qui ouvre des voies triomphales aux héros et traite ses Sénégalais en mercenaires, faisant d'eux les dogues noirs de l'Empire.

Qui est la République et livre les pays aux Grands-Concessionnaires

Et de ma Mésopotamie, de mon Congo, ils ont fait un grand cimetière sous le soleil blanc...²¹

Nel 1947 esce la raccolta del guianese Léon Gontran Damas (1912-78), *Poètes d'expression française* e un anno dopo l'*Anthologie* di Léopold S. Senghor, con la celebre prefazione di Jean-Paul Sartre (*Orphée noir*) che creano il mito dell'unanimità degli intellettuali contro il sistema coloniale. In realtà la prima opera è incentrata su una poesia militante, rivoluzionaria, la seconda sulle differenze razziali e la celebrazione dell'africanità. Sartre non

definisce la Négritude, né la sua relazione con la letteratura africana, ma ne coglie alcuni paradossi:

la négritude apparaît comme le temps faible d'une progression dialectique: l'affirmation théorique et pratique de la suprématie du Blanc est la thèse; la position de la négritude comme valeur antithétique est le moment de la négativité. Mais ce moment négatif n'a pas de suffisance en lui-même et les Noirs qui en usent le savent fort bien, ils savent qu'il vise à préparer la synthèse ou la réalisation de l'humain dans une société sans races. Ainsi la négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière²².

Secondo Belinda Jack, il concetto di fedeltà alla razza e alla classe sociale evidenziato dal filosofo francese condiziona il dibattito successivo, col risultato che, di fatto, la produzione subsahariana viene annessa alla letteratura proletaria. Grazie alla polisemia che l'*Orphée noir* attribuisce alla Négritude e agli elementi socio-ideologici di cui era portatrice, essa si conquista un posto importante nel dibattito politico del tempo²³.

La Négritude, tuttavia, non presenta le caratteristiche di un movimento letterario, come dimostra la natura eteroclitica dell'antologia di Senghor. Il concetto di *engagement* si forma solo a partire dal 1948 e si specifica negli anni Cinquanta: la rivista «Présence Africaine», fondata da Alioune Diop nel 1947, anno di repressioni nazionalistiche in Algeria e Madagascar, proclama sin dall'inizio un obiettivo culturale, rivelandosi meno sensibile alle politiche nazionali subsahariane. E ancora, il 1° *Congrès des écrivains et artistes noirs* (Parigi, 1956) non affronta direttamente la questione del colonialismo, facendo però valere il dato culturale su quello politico, per evitare di

entrare in conflitto con il potere. I premi letterari istituiti e la volontà di cooperazione dimostrata dai Francesi corrispondono a una politica di mediazione che, tuttavia, non incide sui capisaldi dell'ideologia coloniale. Gli Antillesi per primi percepiscono la necessità di una rottura con il culturalismo apolitico: più sensibili alle idee di Jean-Paul Sartre sull'impegno, stanno attenti a non confondere come lui *négre* e *révolutionnaire*. Solo alcuni giovani scrittori africani, i camerunesi Mongo Beti (talvolta con lo pseudonimo Eza Boto) e Ferdinand Oyono (1929-2010), i senegalesi David Diop (1927-1960) e Ousmane Sembène (1923-2007) più liberi nei confronti del potere coloniale, sono disponibili a prendere dei rischi e ad andare nel senso degli intellettuali nazionalisti, confortati dalla pubblicazione nel 1950 del *Discours sur le colonialisme* di Aimé Césaire, un invito alla rivoluzione oltre che una vibrante denuncia politica dell'ipocrisia occidentale:

Donc, camarade, te seront ennemis — de manière haute, lucide et conséquente — non seulement gouverneurs sadiques et préfets tortionnaires, non seulement colons flagellants et banquiers goulus, non seulement macroteurs politiques leche-chèques et magistrats aux ordres, mais pareillement et au même titre, journalistes felleux, académiciens goîtreux endollardés de sottises, ethnographes métaphysiciens et dogonneux, théologiens farfelus et belges, intellectuels jaspineux, sortis tout puants de la cuisse de Nietzsche ou chutés calenders-fils-de-Roi d'on ne sait quelle Pléiade, les paternalistes, les embrasseurs, les corrupteurs, les donneurs de tapes dans le dos, les amateurs d'exotisme, les diviseurs, les sociologues agrariens, les endormeurs, les mystificateurs, les haveurs, les matagaboliseurs, et d'une manière générale, tous ceux qui, jouant leur rôle dans la sordide division du travail pour la défense de la société occidentale et bourgeoise, tentant de manière diverse et par diversion infâme de désagréger les forces

du Progrès – quite à nier la possibilité même du Progrès – tous suppôts du capitalisme, tous tenants déclarés ou honteux du colonialisme pillard, tous responsables, tous haïssables, tous négriers, tous redevables désormais de l'agressivité révolutionnaire²⁴.

Dal 1955 «Présence Africaine» diviene più sensibile ai rapporti tra cultura e politica. Nel 1958 la conferenza degli scrittori afro-asiatici in URSS ribadisce l'urgenza di insorgere contro l'imperialismo, mentre nel subcontinente africano l'esplosione di lotte concrete inducono l'intellettuale a una maggiore responsabilizzazione.

5. Il romanzo prima delle Indipendenze

La diffusione della poesia della Négritude lascia la narrativa in secondo piano dagli anni Trenta fino al dopoguerra. Tuttavia, già nella seconda prefazione a *Batouala* (1937) René Maran – che col suo romanzo aveva perso il posto nell'amministrazione coloniale, ma anticipato le tendenze della narrativa africana – conferma l'impegno contro le ingiustizie conseguenti all'espansionismo europeo e introduce un tema destinato a divenire il *topos* per eccellenza del romanzo coloniale: raccontare con effetti di reale le difficoltà della vita quotidiana.

Interessanti gli esiti di quegli anni nell'area anglofona: *The Palm-Wine Drinkard* del 1952, scritto dal nigeriano Amos Tutuola, è un romanzo magico – apprezzato da Dylan Thomas e tradotto in francese da Raymond Queneau – in cui il protagonista, un ubriaco, cerca il suo spillatore di vino di palma fino alla città dei morti; scritto in una lingua corrosiva, il *pidgin english* africano, ha come intertesto l'Ulisse omerico e la mitologia greca, oltre alle leggende dell'etnia yoruba²⁵. Il connazionale

Chinua Achebe in *Things Fall Apart*²⁶ (1958) denuncia, in una narrazione intrisa di proverbi, la decomposizione della società tradizionale a seguito della colonizzazione. Se il titolo si riferisce al crollo delle credenze ancestrali, l'autore non è tuttavia vittima di un'idealizzazione del passato africano. In ambito francofono, nel 1953 il guineano Laye Camara (1928-1980) pubblica *L'Enfant noir*, scritto lontano dall'Africa e in condizioni di vita particolari (lo scrittore era studente-operai in Francia) che diviene un classico, destinato ad Africani ed Europei, che racconta il percorso di vita di un bambino africano dai valori e dalle tradizioni di un piccolo villaggio della Guinea fino al suo arrivo in Francia. È un romanzo di formazione e iniziazione, narrato dall'interno della società africana, in cui per la prima volta il protagonista non è una proiezione del colonizzatore.

Sono proprio gli scrittori poc'anzi citati – Mongo Beti, Ferdinand Oyono e Ousmane Sembène – insieme al senegalese Cheikh Hamidou Kane (n. 1928) che non criticano più indirettamente il colonialismo, ma a chiare lettere evidenziano la minaccia che incombe sulla cultura subsahariana. Impegno realistico e autenticità pervadono narrazioni legate al modello della narrativa realista francese: *Une vie de boy* (1956) del camerunese Oyono, diario di un giovane africano al servizio di un Comandante dell'Amministrazione coloniale, mostra i tratti invisibili della forza del colonizzatore. Altri romanzi segneranno il provvidenziale decentramento dello sguardo, come *L'Aventure ambiguë* del senegalese Cheikh H. Kane del 1961. Ogni Subсахariano colonizzato si riconosce nelle riflessioni filosofiche e nelle angosce del suo protagonista, Samba Diallo, dilaniato tra la cultura tradizionale del-

l'infanzia e quella coloniale dell'adolescenza e nel suo grido: «Mais je ne retrouve plus le chemin de ce monde»²⁷. Nel 1956 *Le Pauvre Christ de Bomba* di Mongo Beti mette in scena un duplice e parallelo viaggio iniziatico: quello del narratore che, da giovane accolto di una missione, ritorna adulto e responsabile al villaggio natale e quello del missionario bianco che verrà profondamente segnato dall'incontro con le religioni ancestrali dell'etnia Beti. Mentre per gli intellettuali della Négritude l'esilio in Francia è sentito in maniera romantica e determina una nostalgia ispiratrice, per i romanzieri che hanno vissuto negli anni Cinquanta a Parigi, l'esilio, diverso e dalla valenza intenzionalmente disforica, diviene il luogo d'iniziazione grazie al quale l'eroe prende coscienza della sua alterità.

Nell'editoria, i rapporti tra i Neri anglofoni e le istanze di produzione si normalizzano ben presto e gli autori divengono direttori di collane specifiche in grandi case editrici dell'ex-madrepatria. In Francia, invece, sia nel pre che nel postindipendenza, gli editori stampano indifferentemente nelle stesse collane autori francesi e subsahariani. In questa fase, solo le edizioni Présence Africaine permettono al mondo subsahariano di consacrare autonomamente e dall'interno i propri artisti: le loro opere si rivolgono a un pubblico anticoloniale, come ad esempio, in poesia, *Coups de pylon* di David Diop e il saggio dell'antropologo senegalese Cheikh A. Diop, *Nations nègres et culture*²⁸. Per quanto riguarda l'editoria francofona africana, nonostante siano state fondate alcune case editrici indipendenti (Akpagnon in Togo, Le Figuiet in Mali, N.E.A. e Ceda in Costa d'Avorio) il libro africano è in pericolo e solo una produzione scolastica integrata tra le nazioni potrà forse risolverne le sorti.

6. *La letteratura postcoloniale*

Nella maggior parte dei paesi subsahariani l'indipendenza ha accentuato divisioni, ineguaglianze, violenza politica e stagnazione economica. Anche se alcuni intellettuali hanno confuso liberazione nazionale con rivoluzione sociale, la sociologia e il marxismo — retaggio degli anni Sessanta — forniscono nuove spiegazioni storiche e materialistiche ai popoli africani.

Postcoloniali, secondo Jean-Marc Moura, sono le opere che nascono dal contesto modellato dalla colonizzazione europea, che si impegnano contro forme e temi imperiali, contro il controllo simbolico delle letterature africane esercitato dalla cultura europea²⁹. L'opera letteraria delle postindipendenze si caratterizza per l'eterolinguisimo, nel solco di Senghor che già invocava un francese 'intaccato' nella sua compattezza monoglossica per esprimere una visione autoctona del mondo.

Gli scrittori postcoloniali spesso corredano i loro scritti di spiegazioni paratestuali (note a piè di pagina, glossari, prefazioni) che manifestano un comune rifiuto dell'eterotismo e la volontà di porre l'accento sulle differenze culturali, oppure — ed è la pratica più 'sospetosa' nei confronti di una lingua europea — autotraducono le loro opere, come il kenyota Ngugi wa Thiong'o dal kikuyu in inglese o il senegalese Boubacar Boris Diop dal wolof in francese³⁰. Altri *media*, come il cinema per il senegalese Sembène Ousmane (1923-2007) o il teatro sperimentale di Wèrewere Liking (n. 1950) ancor meglio si adattano alla restituzione dei processi bi o plurilinguistici.

Due romanzi fondano le postindipendenze. Nel primo del 1968, *Les Soleils des Indépendances* di Ahmadou Kourouma, la relazione tra lingua e autore si è affrancata

dalla disciplina dello scrittore-scolaro sin dal titolo, per lasciare affiorare la vitalità della parola e cultura malinké. Il romanzo inaugura la figura dell'autore come *passeur de langues*, la cui creazione verbale — grazie anche al discorso indiretto libero — mantiene la tensione tra i due idomi e in cui polifonia e ibridismo conferiscono una ricchezza particolare al racconto delle disavventure del protagonista Fama, cui la colonizzazione ha sottratto tutto:

Fama Doumbouya! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère, était un "vauteur". Un prince Doumbouya! Torem panthère faisait bande avec les hyènes. Ah! les soleils des indépendances! [...] Lui, Fama, né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes! Eduqué pour préférer l'or à l'or, pour choisir le manger parmi d'autres, et coucher sa favorite parmi cent épouses! Qu'était-il devenu? Un charognard...³¹

Dal punto di vista narrativo-tematico *Les Soleils* inaugura la tradizione che pone l'indipendenza — o meglio l'Africa nuova, sterile, incarnata dalla cupidigia dei dirigenti locali — come principale problematica della letteratura subsahariana. Il secondo è *Le Devoir de violence* del maliano Yambo Ouologuem (n. 1940) che vince il Premio Renaudot nel 1968, per poi essere accusato di plagio. Decostruendo provocatoriamente il mito di un'Africa tradizionale precoloniale armoniosa, che gli autori della Négritude rappresentavano come eterna vittima della storia, il narratore trasgredisce anche il rapporto con il lettore, la complicità nel ridere del Bianco, cattivo oppressore del Nero. Proprio attraverso il plagio³², Ouologuem mantiene le distanze rispetto alla cultura dell'al-

tro, deridendo l'apprendimento linguistico magistralmente acquisito. Il 'dovere' di violenza designa il commento sovversivo sul sapere assimilato³³ e libera la figura dell'autoctono dall'autocommiserazione dei primi romani subsahariani, nonché dal mito eurocentrico del 'buon selvaggio' della tradizione letteraria francese. Così, nella citazione che segue, il narratore ironizza tanto sui saperi europei — e se la prende con Frobenius, storpiato per l'occasione in Shrobénius — quanto sull'ingenuità dei suoi sostenitori africani:

... il exploit la sentimentalité négrillarde — par trop heureuse de s'entendre dire par un Blanc que «l'Afrique était ventre du monde et berceau de civilisation». La négraille offrit par tonnes, conséquemment et gratis, masques et trésors artistiques aux acolytes de la «shrobéniusologie». Ah... Seigneur, une lame pour la mentalité si célebrement bon enfant de la négraille! Seigneur... par pitié!... Makari! Makari!³⁴

Le Devoir inaugura un'estetica del grottesco di grande rotura, in cui i re tradizionali sono rappresentati come schiavisti e cinici sin dal primo contatto con i negrieri arabi. Tanto *Le Soleil des Indépendances* quanto il romanzo di Ouologuem sono narrazioni 'impertinenti', che testimoniano l'abbaglio insito nel compiacimento di un'Africa precoloniale gloriosa e la chimera intellettuale di un'Africa indipendente e prospera.

Gli statuti dello scrittore anglofono e francofono sembrano avvicinarsi a partire dalle Indipendenze: esilio e prigione sono i parametri che entrano in gioco nella loro definizione comune. In area anglofona, *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* del ganeso Ayi Kwei Armah, pubblicato nel 1968, e, qualche anno dopo, la trilogia del somalo Nu-

ruddin Farah, *Variations on the Theme of African Dictatorship* (1979-1983) dipingono entrambi un mondo orwelliano³⁵. È la tradizione di contestazione dell'ordine esistente a trionfare; in particolare, per i sudafricani la questione principale è l'*apartheid*, come testimoniato dal discorso di Stoccolma del 1986 di Wole Soyinka³⁶.

La problematica dello statuto dell'interprete si ritrova ancora ne *L'Étrange destin de Wangrin* scritto nel 1973 da Ahmadou Hampaté Bâ, al contempo romanzo iniziatico e trattato etnologico, fonde storia, *fiction* e cronaca picaresca in una sottile analisi sociologica della relazione coloniale da cui affiora una lezione di umorismo nata proprio dalle sventure del personaggio. Anche in questo romanzo la vitalità degli eterolinguismi è un tema importante. La competenza linguistica francese di Wangrin viene così ironicamente rappresentata da un collega interprete: «'Ah! Moussé Lekkol, toi parler beaucoup beaucoup avec commandant. Mais toi pas parler en 'forofifon naspà'³⁷, toi parler le français tout neuf, couleur vin rouge de Bordeaux". Wangrin comprit qu'il avait écouté à la porte»³⁸.

Tra i *topoi* del romanzo postcoloniale vi è il duplice rifiuto dell'egemonia occidentale e della borghesia nazionale delle postindipendenze, come testimonia *Le Pleurer Rire*, pubblicato nel 1982 dal congolese Henri Lopes (n. 1937). Non siamo più in un *roman de quête*, ma in una narrazione in cui l'elemento politico acquisisce un valore fondante. La serietà dell'argomento — un anonimo paese africano sottoposto a una severa dittatura — è inversamente proporzionale alla leggerezza e all'ironia, il solo stilema per rappresentare una realtà altrimenti indicibile³⁹.

Il tema dell'esilio — che sembra essere la cifra della letteratura africana da sempre, con valenze diverse dal mo-

vimento della Négritude fino agli scrittori contemporanei — viene ripreso in quegli anni come isolamento interiore; talvolta privati della libertà di espressione, gli scrittori traducono attraverso i personaggi l'atmosfera soffocante che li circonda. Il guineano Alioum Fantouré (n. 1938) in *Le Cercle des tropiques* (1972) disegna un affresco drammatico, intriso d'ironia e riflessioni sullo statuto dello scrittore postcoloniale, sia dell'agonia dell'era coloniale, sia del nuovo mondo delle Indipendenze⁴⁰. Nel 1979 — data che a nostro avviso segna la nascita della letteratura francofona subsahariana contemporanea — viene pubblicata *La Vie et demie* di Sony Labou Tansi⁴¹ che rappresenta, con una lingua violenta e parodica e con un senso acuto della sovversione, una dittatura carnevalesca in un paese africano immaginario, la Katamanalasia. Martial, l'eroe che vi si oppone, nonostante sia stato tagliato a pezzi, continua a vivere tormentando il tiranno: con il pervicace rifiuto di una morte che egli considera vigliacca, Martial è più pericoloso per il dittatore di quanto non fosse da vivo e il colore nero del suo sangue suggerisce «all'Africano la necessità, per sopravvivere, di rifarsi alle origini della propria cultura»⁴². Il ricorso a *topoi* di sovversione, che ricordano il realismo magico del romanzo sudamericano, fa 'esplosere' l'idioma francese, riterritorializzandolo con particolarità linguistiche locali, segno di un ant imperialismo letterario ricco di elementi della tradizione orale che diventerà lo stile della nuova produzione del subcontinente.

Nella sua produzione romanzesca Sony Labou Tansi inaugura una modalità personale, una scrittura barocca, lussureggiante per rappresentare le deformazioni stralunanti della realtà ubuesca nella quale vive; il suo lin-

guaggio si disarticola al limite della comprensibilità, come in questo passo:

Chaïdana [la protagonista del romanzo n.d.r.] recrute trois mille garçons chargés d'écrire pour la nuit de Noël à toutes les portes de Yourma la célèbre phrase de son père: «je ne veux pas mourir cette mort». Le beau bataillon de pistolettographes avait fonctionné à merveille: ils avaient pu écrire la phrase jusqu'au troisième portail des murs du palais excellentiel [...] Et Amendadio proclamait une obscure "prochaine fois le feu" en déclarant qu'il écrivait la phrase sur le cul du Guide Providentiel⁴⁴.

Ed è proprio in questa linea che si inscrivono gli esiti più interessanti del romanzo delle postindipendenze con le opere del guineano Williams Sassine (1944-97) — *Le Zéléros n'est pas n'importe qui* del 1985 e *Mémoire d'une beau* del 1998⁴⁵ — che evocano con ironia il naufragio storico dell'Africa mettendo in scena esclusi ed emarginati, feriti da un'identità interrotta e tormentati da ogni forma di meticcio culturale. Il primo, di matrice autobiografica, narra il ritorno in patria del protagonista Camara, dopo la scomparsa di Sékou Touré, efferato dittatore che governò il paese dal 1958 al 1984. Il viaggio si risolve in un fallimento ed è il protagonista stesso che realizza con disincanto quanto l'illusione sulla sua patria liberata sia complementare delle sue illusioni personali:

«Nous voulons repartir demain lui annonçai-je.» [...] «A qui est-ce la faute?» «Pourtant le PDG [Sékou Touré] était quelqu'un de bien». Il commença à énumérer ses qualités. Tout était au superlatif. Mais pour chaque raison de l'aimer je trouvais deux guinéens tués inutilement. J'allumai une cigarette et regardai la pluie laver mon pays. Il en avait besoin⁴⁶.

Anche le narrazioni dell'esiliato guineano Tierno Moénémo (n. 1947) — in particolare *Les Écaillés du ciel* del 1986 e *Un rêve utile* del 1991⁴⁷ — pur rimanendo fedeli ai miti e alle leggende peul e al tema della memoria, evocano con una scrittura polifonica e iperbolica la storia africana contemporanea col suo corteo di turpitudini. Il congolese Valentin-Yves Mudimbé (n. 1941), è autore di romanzi con un forte senso della contingenza e dell'assurdo in cui i personaggi sono preda di dubbi, in bilico tra due culture o — come accade in *Entre les eaux* del 1973 — tra l'impegno civile e la missione religiosa. Mudimbé è anche saggista: in *The Invention of Africa* (1988) egli si occupa d'identità, filosofia e sapere 'africanizzante', nel solco della contestazione dell'orientalismo inaugurata da Edward Said.

Negli anni Settanta e Ottanta, il tiranno diventa unico protagonista di una narrativa che, abbandonato definitivamente il modello occidentale, si serve delle parole («mots») per denunciare i mali («maux») delle Indipendenze, abitate da contraddizioni dolorose e fatali, che nessun discorso ideologico può risolvere. Deputato a incarnare un potere carnevalesco, il dittatore, solitamente rappresentato come un infelice nella dimensione personale e un inetto in quella pubblica, si avvale di un lessico rivoluzionario irrimediabilmente sminuito. I nuovi procedimenti enunciativi e formali presenti nelle opere di Henri Lopès, Williams Sassine, Moussa Konaté (n. 1951) servono a manifestare un deterioramento del senso: «Emblematica è l'inefficacia del rapporto tra il mondo magico e il protagonista che comincia a vacillare con Wangrin, ma che assume proporzioni tragiche e apocalittiche in Sony Labou Tansi e Omer Kimbidima⁴⁸».

Il contesto postcoloniale inoltre mette in scena una polifonia in cui il personaggio femminile non partecipa più in posizione subalterna. Il critico Séwanou Dabla riconosce l'importanza della parola della donna, a controbilanciarne la visione unilaterale della letteratura che la scuola coloniale, dapprima riservata solo alla platea maschile, aveva contribuito a creare⁴⁹. Se, come abbiamo visto, la letteratura africana in francese comincia intorno agli anni Venti, dovremo attendere gli anni Sessanta per leggere le opere delle prime scrittrici, la cui parola era ancora confinata nei limiti etnici o familiari. In Senegal, Aminata Sow Fall pubblica il suo primo romanzo, *Le Revenant*⁵⁰ nel 1976, infrangendo un'importante barriera di genere. La sua produzione romanzesca è tra le più interessanti della letteratura francofona: in essa traspare un profondo umanesimo, così come un riferimento sapiente ed equilibrato ai valori della tradizione. Numerose autrici contemporanee sono delle *griottes*, come avveniva nella società tradizionale, e conquistano un terreno, quello della scrittura, che fino ad allora era stato prettamente maschile. La senegalese Nfissatou Niang Diallo (1941-1982) e la maliana Aoua Keita (1912-80) declinano le prime autobiografie al femminile, enfatizzando il ruolo tradizionale delle donne nei confronti dell'oralità come accade in *Une si longue lettre* di Mariama Bâ⁵¹ (1929-81) in cui due amiche d'infanzia affrontano entrambe, a pochi anni di distanza, il drammatico problema della poligamia. Calixthe Beyala (n. 1961), d'origine camerunese e femminista militante, in *Tu t'appelleras Tangá*⁵² del 1988 afferma di voler «tuer le vide avec le silence» e la metafora del silenzio è un *topos* della scrittura femminile subsahariana, che risponde alla società tradizionale, in cui il principio di autorità è patriarcale.

La poesia delle postindipendenze presenta tematiche del tutto omologhe a quelle della prosa – molti scrittori peraltro praticano entrambi i generi – e anche il suo impianto formale è piuttosto classico. Accanto a una corrente cronologicamente trasversale in cui ogni poeta si rifà alle forme tradizionali delle proprie origini, come ad esempio Cheik Aliou Ndao (n. 1933) all'etnia peul in *Mogaviennes*⁵³, il critico Jacques Chevrier⁵⁴ individua alcune linee di forza nella produzione attuale. La prima evoca un continente ferito e svuotato, tormentato da conflitti, in cui la parola si ingerisce nelle derive contemporanee, come nei componimenti del poligrafo Bernard B. Dadié, *Homme de tous les continents* (1967) che in *Black Star* rievoca la tratta:

Cargaison estampillées au sceau du maître,
 au-dessus de vous la fête.
 Les bénéfiques se comptent par tête
 De nègre et de négroillon
 Par douzaines de bêtes de labour,
 par centaines d'hommes raflés, de cases razziées⁵⁵.

Anche Alain Mabanckou (n. 1966), trent'anni dopo, in *Les arbres aussi versent des larmes*, rammenta con disincanto le ferite del suo continente⁵⁶. Un'altra linea poetica è quella che traduce l'angoscia e la sofferenza di chi, in esilio, si sente definitivamente estraniato dalle proprie origini come Fernando d'Almeida (n. 1955) in *Au seuil de l'exil* del 1976. Con la stessa inquietudine Sony Labou Tansi esprime il rifiuto di ogni forma di compromissione di fronte alla menzogna occidentale, e anche se il percorso del poeta è doloroso, egli lo evoca con ironia:

Poète

Poète à vie

Condamné à faire germer la France

Condamné à dix fois dix doses

De merde à haute tension

Pour uriner la verte gloire

Du caillou C.F.A.⁵⁷

Altri poeti invece scelgono di opporre la memoria all'erosione dell'esilio e dell'oblio, come Véronique Tadjo che invoca la parola del griot che la riporta a:

mon passé revenu

du fond de ma mémoire

comme un serpent totem

à mes chevilles lié

ma solitude

et mes espoirs brisés

qu'apporerais-je à mes enfants

si j'ai perdu leur âme!⁵⁸

L'elemento comune è l'*engagement* che tutti considerano il centro ineludibile del proprio atto poetico.

Il teatro è stato a lungo sovvenzionato dal Governo francese. Dalla metà degli anni Sessanta, grandi attori e registi come Jean-Marie Serreau negli anni Sessanta e Pierre Vidal negli anni Ottanta hanno accolto con entusiasmo le rappresentazioni subsahariane in Francia, soprattutto quelle che ponevano sfide creative alla cultura drammaturgica tradizionale. In particolare Gabriel Garran, fondatore del Théâtre International de Langue Française (TILF), mette in scena nel 1979 *Le bal de Ndinga*, di Tchicaya U Tam'si che considera un crogiuolo straordinario per il futuro della lingua francese.

Anche dopo le Indipendenze, dunque, la Francia ha continuato la sua politica di collaborazione con i paesi francofoni attraverso concorsi e invio di personale specializzato al fine di promuovere nuovi talenti. Dal 1984 il Festival International des Francophonies di Limoges, fondato da Pierre Debauche che ne affida la direzione a Monique Blin, diventa un punto di riferimento, grazie anche ai suoi inviti ad autori francofoni che soggiornano in Francia per scrivere le proprie opere teatrali. Sono tre le principali direzioni tematiche in cui si sviluppa la produzione di questi anni: innanzitutto perdura la tradizionale trasposizione sulla scena di miti e leggende del periodo pre e postcoloniale: l'epopea e la fine tragica del crudele imperatore zulu Chaka, già evocate da Senghor in *Éthiopiennes* (1956), sono riprese da Djibril Tamsir Niane (n. 1932) nel 1971⁵⁹. La seconda è la rappresentazione delle istanze politiche: la lotta anti-coloniale è ancora in auge in *Thiaroye terre rouge* di Boubacar Boris Diop del 1981, che rievoca l'episodio storico del massacro dei *tirailleurs* a seguito di una dimostrazione di forza del governo francese al termine della Seconda guerra mondiale⁶⁰. Non mancano i testi teatrali che si ispirano alla delusione e alle rivalità etniche delle postindipendenze, dalla parodia della classe politica che il congolese Pius Ngandu Nkashama (n. 1946) mette in scena in *Bonjour monsieur le ministre* del 1983 a *Moi, veuve de l'empire* scritto da Sony Labou Tansi nel 1987 che rappresenta — attraverso la parabola di Cleopatra, la celebre regina nubiana — un'evocazione contemporanea, feroce e ironica, della caduta dell'impero romano. Sony Labou Tansi considerava il teatro, l'arma più efficace nella lotta per la libertà personale e politica; la troupe da lui fondata nel 1979, il Rocado Zulu

Théâtre, rompe con le convenzioni occidentali, senza tuttavia fare unicamente appello al passato e coinvolgendo lo spettatore con immagini apocalittiche, irrazionali. Le pièces di Sony Labou Tansi sono sovversive, permeate di un'intensa energia poetica, tesa a cogliere la contraddizione tra la forza e l'intelligenza del popolo e la sua sottomissione silenziosa. Le innovazioni estetiche, unite alla ben nota opposizione al potere egemonico, garantiscono alle sue *performances* autenticità e integrità.

Infine, la rappresentazione della società evolve in questi anni grazie alla maggiore attenzione al linguaggio drammaturgico e alla costruzione dell'intreccio; solitamente i personaggi sono ufficiali corrotti o amministratori conniventi, come in *L'oracle* (1967) di Guy Menga (n. 1935), *Monsieur Thôgô-Gnini* (1970) di Bernard B. Dadié, *L'or du diable* (1985) di Moussa Konaté e *Singué Mura* (1990) di Werewere Liking⁶¹. Quest'ultima compie un'originale ricerca per 'disoccidentalizzarsi' e proporre, con nuove tecniche di rappresentazione, le tradizioni autoctone o i miti occidentali, facendo appello alla danza, alla musica e al mimo come parte di un linguaggio teatrale globale, come voleva Antonin Artaud, per opporsi alla tirannia del testo. La rappresentazione di questi drammi raccoglie un uditorio colto, letterato, senza tuttavia escludere un pubblico popolare⁶².

Caratteristica del teatro postcoloniale è la *négritude* – secondo la definizione di Jean-Claude Blachère⁶³ – cioè la rappresentazione dei mali della storia subsahariana attraverso una scrittura sovversiva, nella scia dei romanzi di Ahmadou Kourouma e Sony Labou Tansi, che hanno colto con acribia l'ambigua lezione shakespeariana di Prospero, che insegna la lingua a Calibano. Allo stesso tempo il teatro diviene l'occasione per riannodare con la tradizio-

ne precoloniale che vede nella performance un momento sacro d'incontro con la vita e la morte, il luogo magico in cui si unisce l'afflato del corpo con quello dell'idea.

Accanto alla vivacità indiscussa della drammaturgia francofona, occorre menzionare quella del teatro in lingue africane, radicata nella storia e costumi del passato e che ha attirato l'attenzione del mondo intellettuale e accademico. Già Kéïta Fodéba (1921-68) aveva attualizzato negli anni Cinquanta le danze tradizionali, conferendo loro tecnica e spettacolarità. Dalla metà degli anni Settanta nascono nuovi esperimenti di danza con la scuola Mudra Afrique creata da Maurice Béjart in Senegal e diretta dalla celebre coreografa Germaine Acogny, e in seguito con il Centre International de Danses Traditionnelles et Contemporaines, il cui scopo era di creare una tradizione di danza africana moderna costruita su forme autoctone.

Nonostante la ferma ricusazione della dicotomia *théâtre intellectuel/théâtre populaire* da parte degli autori, quest'ultimo esiste ed è nato nei centri urbani, probabilmente prima delle sperimentazioni degli anni Settanta e Ottanta. Rifacendosi all'estetica tradizionale orale, un *meneur de jeu*, *griot* moderno, improvvisa su un canovaccio in cui musica e danza hanno un ruolo rilevante. La tradizione africana teatrale non si limita ad attori in carne e ossa: talvolta, infatti, l'azione è drammatizzata da marionette. Il teatro di marionette ha due forme, una pubblica d'intrattenimento e l'altra cerimoniale; nel primo caso i burattini sono dei percepiti come giocattoli, nell'altra hanno poteri magici. Lo sforzo più sistematico e noto per promuovere il teatro moderno di burattini è senz'altro quello di Werewere Liking: in *Dieu-Chose* del 1987 l'artista esplora gli spazi esistenziali tra la libertà dell'uomo e

la necessità, conferendo a Dio il ruolo del burattinaio. Nelle *Cloches* (1988), marionette e uomini si mescolano per comporre una satira della corruzione nella vita contemporanea africana⁶⁴. Vi sono inoltre le cerimonie sacre, di cui molte non appartengono al genere teatrale canonico, nel senso che non vi è *mimesis* ma *methexis*, cioè partecipazione diretta del pubblico attraverso l'improvvisazione, così che i personaggi e gli avvenimenti non sono rappresentati, ma presenti. Solitamente esse hanno una frequenza e una durata prestabilita, proprio perché intendono significare un passaggio generazionale, come il Kamabolon di tradizione mandinga nel sud del Mali. La danza sacra acquisisce spesso un valore esorcizzante, taumaturgico e si fonda sul tema universale dell'infirmità fisica e sociale. *La Puissance de Um* (1979) e *Une Nouvelle terre* (1980) di Wewere Liking⁶⁵ sono entrambe sperimentali e modellate sui riti funerari o di passaggio, intesi come performance d'iniziazione ai saperi degli dei e ai loro misteri, in cui il linguaggio del corpo ha un ruolo fondamentale. In *La Termitière* (1981) e in *Le Secret des dieux* (1984) il regista e scrittore ivoiriano Bernard Zadi Zaourou⁶⁶ (1938-2012) rappresenta la *performance* sacra di caccia (*didiga*) della popolazione Bété. Anche Sony Labou Tansi in *La Parenthèse de sang* (1981) e *La Rue des mouches* (1985)⁶⁷ pur non abbandonando i temi della corruzione e della violenza, si ispira alla cerimonia di guarigione *kingzila* in cui il canto e il mimo accompagnano la gestualità terapeutica.

La produzione letteraria delle postindipendenze si fa portatrice di un discorso sulla violenza e sull'esperienza del dolore e del sangue, ma anche di un impegno etico; il tema della guerra è così diffuso che è possibile individuare una tipologia dello scritto sanguinario in Africa

sub Sahariana, trasversale nei generi e che vanta una lunga tradizione, dall'epopea di Chaka, declinata, come abbiamo visto, da numerosi scrittori e che per prima introduce i bambini-soldato, fino ai romanzi *Allah n'est pas obligé* di Ahamdou Kourouma (2000) e *Johnny chien méchant* (2002) di Emmanuel Dongala⁶⁸ (n. 1941). Il primo racconta la storia di Birahima, un bambino di una decina d'anni che, rimasto orfano, compie un viaggio alla ricerca della zia, viaggio che lo porterà ad attraversare paesi — Liberia, Guinea, Sierra Leone — devastati dalla guerra, dove combatterà come bambino-soldato. Novello Candide africano, per giustificare il suo sfortunato destino e le atrocità a cui partecipa, egli sfodera la sua massima preferita, che dà il titolo al romanzo, «Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes les choses d'ici-bas». Il romanzo di Dongala si svolge in Congo e narra le avventure di due adolescenti: il primo, Johnny, armato fino ai denti, gioca alla guerra saccheggiando e uccidendo tutto ciò che incontra, la seconda Laokolé, cerca di portare in salvo la madre inferma dalla rivoluzione civile e non smette di sognare un futuro radioso. Questi romanzi ci fanno comprendere quanto la produzione letteraria del subcontinente debba essere letta come forma di resistenza: la lotta per la liberazione si realizza soprattutto dal punto di vista concettuale ed è la letteratura a stabilire la verità dei vinti, con la sua battaglia di segni e con i suoi nuovi meccanismi enunciativi e discorsivi, che narrano l'indicibile.

7. *La letteratura postcoloniale*

Nel panorama letterario attuale le prospettive sono molteplici, così come lo sono le intersezioni, cioè quelle dia-

lettiche particolari diffuse come rizomi verso la Francia, la sua letteratura e la sua lingua. Qui, dal 1980 circa, si è sviluppata una produzione dell'immigrazione che si pone in una posizione di penetrazione rispetto alla letteratura nazionale francese, e che al tempo stesso interagisce con le opere nazionali del Maghreb e dell'Africa subsahariana.

Ormai lo scrittore subsahariano è immerso in una cultura multipla e senza frontiere. Già nelle prime opere della decolonizzazione circolavano riferimenti culturali complessi; nei testi più recenti la questione identitaria è superata da quella del meticciato e della relazione con l'altro, come appare chiaro nelle interviste di Boniface Mongo-Mboussa⁶⁹ agli scrittori africani più rappresentativi, tra cui l'ironico Alain Mabanckou, la senegalese Ken Bugul (n. 1948) autrice di tre romanzi autobiografici, i togolesi Kossi Efoui e Sami Tchak (n. 1960), l'ivoriana Véronique Tadjo (n. 1955) e che segnano una nuova interazione metaletteraria tra scrittori e critica.

E non vengono nemmeno in aiuto le categorie critiche occidentali: è difficile, ad esempio, utilizzare quelle di modernismo e postmodernismo, giacché la letteratura del subcontinente si caratterizza per un *continuum* di frammentazioni e straniamenti del soggetto. In *C'est le soleil qui m'a brûlé* del 1987 scritto da Calixthe Beyala⁷⁰, ad esempio, convivono aspetti modernisti – l'alienazione del personaggio e l'interiorizzazione della sua coscienza – accanto a tecniche postmoderne come quella del disvelamento di una diversa dimensione ontologica o del manifestarsi di mondi molteplici e paralleli.

Generalmente gli scrittori africani nati dopo le Indipendenze ed emigrati in Francia, «les écrivains de la

migrITUDE» – ben definiti da Odile Cazenave⁷¹ – rimangono legati alle origini e la loro produzione ha uno sfondo autobiografico che rintraccia la condizione sociale dell'immigrato e la costruzione di una nuova cultura. Il problema che molti autori si pongono è quello di trovare il proprio centro di identità – la propria «patria immaginaria» per citare Salman Rushdie⁷² – dopo tanto tempo trascorso in Europa. Si tratta solitamente di autori contemporanei: nel passaggio da una cultura all'altra sta la particolarità della loro scrittura post-identitaria, intrisa di relazioni, d'incroci, di confluenze. Abdourahman Waberi (n. 1965), nonostante viva in Francia, in *Le Pays sans ombre* del 1994 e *Balbalala* del 1997, non trascurava di narrare le sue radici africane. In particolare nel secondo, composto di quattro monologhi, il narratore descrive la guerra civile in Gibuti, nel Corno d'Africa:

Comment résister à la guerre et à la famine qui éclaboussent le soleil de chacun? Comment survivre alors que les vagues lettres de l'espoir sont plus fines que crin de cheval et que la couleur des aurores est d'un noir de jais? Que dire de nouveau qui n'a pas été dit avant? Depuis que les puissances européennes ont saucissonné l'Afrique, les territoires de la douleur sont légion dans cette Corne déshéritée. Ce legs lourd à porter, nous l'avons surchargé encore; nous l'avons alourdi, jour après jour sans même nous en apercevoir. Et comment!⁷³

Simon Njami (n. 1962) e Yodi Karone (n. 1954), entrambi nati in Francia da genitori subsahariani, affrontano diversamente la questione dell'identità. Il primo in *Cercueil et compagnie* (1985), pur vivendo il Camerun solo attraverso sporadiche visite familiari, si interroga sul ruolo degli intellettuali e sui rapporti tra Neri africani e

americani mentre in *African gigolo* (1989), che ricorda la narrativa di Chester Himes, descrive personaggi sradicati da qualsiasi cultura e desiderosi di possedere almeno una patria come i Neri americani. Yodi Karone, il cui padre è un esiliato politico dal Cameroun di Ahmadou Ahidjo, pone il paese africano come sfondo di alcuni romanzi come in *Le bal des caïmans* (1980)⁷⁴.

Nuove posizioni di 'rispeccchiamento' tra paese di origine e di accoglienza fanno da sfondo alla produzione contemporanea: Alain Mabanckou in *Bleu Blanc Rouge* (1998), scritto in Africa e ambientato in Congo e a Parigi, decostruisce con ironia sia il discorso degli esiliati africani sulla propria cultura in Francia, sia quello che essi riportano sulla cultura francese, una volta rientrati in Congo. E la lingua francese offre, ancora e sempre, sunti tematici divertenti:

Moki était arrivé. [...] Nous admirions sa manière de parler. Il parlait un français français. Le fameux français de Guy de Maupassant, auquel faisait allusion son père. Il prétendait que nos langues étaient prédestinées à mal prononcer les mots. Nous ne parlions donc pas le vrai français. Ce que nous considérons comme le français avec notre accent de rustre, un accent brutal, sec et heurté, ne l'était pas en fait. [...] Nous l'écouions avec plaisir, médusés et convertis⁷⁵.

Nell'epoca della mondializzazione e della fine di alcune ditature, l'esilio si trasforma in erranza che, paradossalmente, diviene una delle strade che conducono al radicamento. La differenza linguistica non è più la caratteristica dirimente delle letterature postcoloniali prodotte da giovani scrittrici. La già citata Calixthe Beyala in Francia in *L'homme qui m'offrait le ciel* (2007) racconta le frustra-

zioni di una passione assoluta tra un'Africana e un Occidentale mentre Caryl Phillips in *Gran Bretagna in Dancing in the Dark* (2005) ripercorre la carriera di Bert Williams, un attore nero americano del Vaudeville di inizio secolo, che era stato costretto a truccarsi da Nero per avere successo⁷⁶. Nate e cresciute dopo le Indipendenze, sia Calixthe Beyala sia Caryl Phillips appartengono a una diaspora di minoranza delle ex-colonie. Il passaggio dalla cultura di origine a quella europea d'adozione è la cifra della loro contemporaneità, secondo l'adagio «noi siamo qui perché voi siete stati lì». Più che la relazione di potere tra gli ex-colonizzatori e i nuovi governi subsahariani, la letteratura postcoloniale degli ultimi anni sembra maggiormente interessarsi al processo di transizione verso una nuova identità culturale, non più dilacerata tra le radici precedenti e la recente assimilazione. Gli scrittori nati dopo le Indipendenze hanno una visione critica della struttura sociale dello stato-nazione, diffidano delle identità fisse e tendono a valutare l'esilio come un capitale simbolico. Il termine 'diaspora' non appartiene necessariamente a tutti gli scrittori postcoloniali: alcuni meglio si definiscono col termine transnazionale, in cui concetti come lontananza o integrazione appaiono decisamente superati. Al suo arrivo in Francia la Beyala era considerata una scrittrice camerunese, ora, che ha raggiunto il grande pubblico, è 'diventata' francese e rivendica il mercato delle lettere per i «black», i figli degli immigrati subsahariani nati in Francia. Anche la produzione di Marie NDiaye (n. 1967) è figlia di una francese e di un senegalese che tuttavia ha conosciuto solo da adolescente è difficilmente riconducibile ad una tipologia narrativa, anche perché la sua vocazione transculturale

privilegia la ricerca estetica al percorso identitario. Nei suoi romanzi, tra cui *Trois femmes puissantes* che ha vinto il Goncourt nel 2009⁷⁷, si avvale di una tecnica narrativa complessa, in cui si sentono le influenze di Proust, dei racconti africani e del Nouveau Roman, per mettere in scena un mondo disintegrato, popolato di personaggi alla deriva che percorrono le strade tortuose di un mondo fantastico alla ricerca di una zia misteriosa (*En famille* del 1991) di un fratello (*Rosie Carpe* del 2001) e di un amante nella *pièce* teatrale *Papa doit manger* del 2003⁷⁸. La loro *quête* che si rivelerà inutile, diviene l'espedito per tratteggiare, con toni leggeri ma di riprovazione, una società postindustriale senz'anima in cui s'insinua una nuova declinazione del meraviglioso e una nuova decifrazione dell'altro.

Le ultime tendenze critiche tendono anche al riposizionamento storico dell'eurocentrismo letterario, aspirazione condivisa dagli scrittori francofoni. Alcuni di loro – tra i Subsahariani compaiono i già citati Mabanckou, Waberi e la giovane scrittrice di origine senegalese Fabienne Kanor che sogna una letteratura senza epiteti, ma con tutte «les bâtarde possibles»⁷⁹ – hanno fondato nel 1990 gli *Étonnants voyageurs*, un festival annuale, e pubblicato il manifesto di Saint-Malo in *Pour une littérature-monde* uscito nel 2007⁸⁰. Il loro progetto è di unire le forze della periferia e di dimostrare che la letteratura francese non si riduce alla contemplazione di sé, al *nombillisme*, ma che altre voci, venute da lontano, le aprono le porte del mondo. In tal modo la francofonia si sottrae alla sua dimensione primaria di avatar del colonialismo, capovolgendo ciò che molti autori subsahariani hanno sempre pensato. Il soggetto della cittadinanza culturale è, infatti, sempre più iscritto nelle differenze che si trovano

in una società pluralista e transculturale, tardocapitalista e globale. Lo scrittore maliano Moussa Konaté riunisce le voci più interessanti del panorama contemporaneo francofono nell'edizione africana del Festival e in una raccolta di racconti – *Nowelles voix d'Afrique* (2002) – che ha il merito di fare il punto sull'attualità letteraria e di far conoscere in Europa gli autori pubblicati nel subcontinente, la cui distribuzione difficilmente raggiunge un ampio pubblico.

Tra le opere teatrali contemporanee, quelle di Koffi Kwahulé (*Cette vieille magie noire* 1993 e *Fama*, 1998⁸¹) – nato in Costa d'Avorio nel 1956 e in Francia dal 1982 – riflettono le variegate influenze culturali del postcolonialismo, combinando la riscrittura dei *Soleils des Indépendances* e di *Monné Outrages et défis* di Kourouma con la musica tradizionale africana e pop internazionale. Una menzione a parte merita José Pliya (n. 1966) nato in Benin e attivo in Martinica, Francia e Quebec, dove Denis Marleau ha messo in scena il suo *Le complexe de Thénardier*⁸² del 2001, in cui l'autore parte dai numi tutelari dei *Misérables* per raccontare una variazione su Cosette ambientata nell'Africa dei genocidi, affrontando la schiavitù infantile e il desiderio di possesso dei genitori. Un'ultima notazione concerne il romanzo giallo, la cui apparizione risale alla metà degli anni Ottanta, soprattutto presso case editrici specializzate in Francia. In questa produzione d'intrattenimento che si situa a cavallo tra la fine degli anni Novanta e il primo decennio del XXI secolo – e che trova il suo spazio tra i canoni letterari – si riconoscono due sottogeneri: il primo è quello delle narrazioni di spionaggio come *Negerkuss* (1988) d'Asse Gueye⁸³ (da sempre l'Africa costituisce d'altronde

uno sfondo privilegiato per gli scrittori occidentali del genere). Nel secondo sono poste in primo piano preoccupazioni ideologiche e ricerca letteraria: Achille F. Ngoye (n. 1944) in *Agence Black Bafoissa*⁸⁴ del 1996 mette in scena un ispettore bianco costretto a ricorrere a una guida africana a Parigi per portare a termine la sua inchiesta.

Alcune problematiche già note sembrano raggiungere irrisolte l'estremo contemporaneo: innanzitutto ancor oggi dal punto di vista editoriale, l'intellettuale africano francofono dipende dall'ex-madrepatria e le scelte editoriali premiano autori conosciuti, lasciando spesso nell'ombra gli esordienti. Anche per quanto riguarda l'insegnamento e la critica letteraria, la legittimazione della letteratura subsahariana non avviene tanto all'interno delle strutture universitarie ed editoriali locali, quanto in quelle europee e soprattutto nordamericane. Questi due fattori contribuiscono alla mancanza di autonomia, anche a livello istituzionale, di questa produzione che, priva di un baricentro geografico, si configura come una «letteratura dell'esiguità» — secondo l'efficace definizione di François Paré⁸⁵ — perché la sua pratica avviene per la maggior parte al di fuori dei dispositivi che potrebbero trasformarla in una letteratura vera e propria. Ciò spiega alcune delle strategie contro-discorsive condivise da molti autori nella pratica letteraria, che si concretano significativamente in alcune figure della 'tropicalità': le configurazioni di follia, degrado e solitudine e quella che Jean Bessière ha qualificato la «*mélancolie du postcolonial*»⁸⁶ acquisiscono un potenziale sovversivo importante nel contesto subsahariano. Secondo Wole Soyinka⁸⁷ spetta alla letteratura intervenire sulla memoria, da quella della schiavitù che ha

determinato la natura della relazione dell'Africano con l'altro, a quella più recente — della fine degli anni Novanta — ma non meno tragica, del genocidio ruandese al centro di alcuni romanzi come *L'ainé des orphelins* di Tierno Monémbo e *Murambi, le livre des ossements* di Boris B. Diop, entrambi del 2000⁸⁸. Anche Fabienne Kanor in *Humus* riscrive in un romanzo polifonico la storia della tratta e della schiavitù, evocata attraverso l'immaginazione, a partire da una nota redatta da un negriero di Nantes nel 1774⁸⁹. Queste opere pongono in maniera pressante la questione dell'efficacia della trasmissione culturale in un luogo, le nazioni del subcontinente, in cui la lingua letteraria è il francese dell'ex-colonizzatore, e in cui la memoria, abituata a esercitarsi in forma orale, è stata cancellata dai genocidi che hanno colpito la saggezza e i modi dell'espressione tradizionale.

E ancora rimane aperta la questione fondamentale della rappresentazione letteraria dell'altro; alla domanda se sia possibile concepire e narrativizzare l'alterità o la differenza in termini diversi dalle ben note metonimie duttrici dell'altro, cioè senza che vi siano più tensioni dicotomiche. In tal senso, per la letteratura dell'estremo contemporaneo si dischiude uno spazio di ambiguità, complesso e polisemico, sottoposto a una costante negoziazione tra sud e nord, tra locale e globale. Poiché non sono più le posizioni a determinare le identità, ma le traiettorie, numerosi scrittori offrono come risposta una letteratura delle contaminazioni, degli incroci.

A un'Africa che la storia ha reso «invisibile»⁹⁰, si giustappone un'Africa letteraria indocile e insolente che, secondo Boniface Mongo-Mboussa⁹¹, rivendica la nobiltà dei vinti e si assume le responsabilità delle sue sventure,

stigmatizzando i misfatti del colonialismo, l'oppressione della donna, le dittature ubuesche, le illusioni identitarie e le guerre etniche. In tal modo la storia letteraria sahariana rovescia la sterilità della storia politica e gli scrittori partecipano attivamente, anche da lontano, alla costruzione di un'Africa non più silenziosa, ma desiderabile.

Note

¹ Amadou Hampâté Bâ, Lylian Kesteloot, (a cura di) (1969), *Kaàlara*, Julliard, Paris.

² Djibril Tamsir Niane (1960), *Sundiata ou l'épopée mandingue*, Présence Africaine, Paris.

³ I wolof sono un vasto gruppo etnico che si trova in Senegal e in Gambia che, secondo le tradizioni orali, aveva creato un vasto impero prima dell'arrivo degli Europei.

⁴ Gli ashanti sono un gruppo etnico che occupa le regioni centro-meridionali del Ghana e quelle centrali e sud-orientali della Costa d'Avorio.

⁵ Roland Lebel (1928), *Livre du pays noir*, Editions du monde moderne, Paris.

⁶ Paul Hazoumé (1938), *Doguiçimi*, Larose, Paris.

⁷ Amadou Mapaté Diagne (1920), *Les trois volontés de Malic*, Larousse, Paris.

⁸ Bakary Diallo (1926), *Force-Bonté*, P.-J. Oswald, Paris.

⁹ Ivi, pp. 95-96.

¹⁰ René Maran (1921), *Batoniala*, Albin Michel, Paris, p. 8.

¹¹ Cf. André Gide (1927), *Voyage au Congo*, Gallimard, Paris e Id. (1928), *Retour du Tchad*, Gallimard, Paris.

¹² Bernard Binlin Dadié (1936), *Assémien Détylé, roi du Samui*, Album officiel de la Mission pontificale, Dakar.

¹³ Seydou Badian (1961), *La Mort de Chaka*, Présence Africaine, Paris.

¹⁴ Aimé Césaire (1939), *Cahier d'un retour au pays natal*, in «Volontés», n. 20.

¹⁵ È proprio ad Harlem che si stabiliscono i musicisti jazz Duke Ellington e Louis Armstrong verso la metà degli anni Venti.

¹⁶ Paul Morand (1928), *Magie noire*, Grasset, Paris.

¹⁷ Wole Soyinka (1976), *Myth, Literature...*, cit.

¹⁸ Abiola Irele (2008), *Négritude et condition humaine*, Karthala Sefhis, Paris.

¹⁹ Guy Ossito Midiohouan (2002), *Écrire en pays colonisé*, cit., p. 92.

²⁰ Nel 2012 è uscito un volume che raccoglie i saggi anticolonialisti di questo ex-travailleur divenuto militante politico. Lamine Senghor (2012), *La Violation d'un pays et autres écrits anticolonialistes*, L'Harmattan, Paris.

²¹ Léopold Sédar Senghor (1945), *Chants d'ombre*, Seuil, Paris; id. *Prière de paix in Hosties Noires* (1948), Seuil, Paris.

²² Jean-Paul Sartre (1948) *Orphée noir*, Prefazione a *L'Anthologie de la poésie noire et malgache*, Puf, Paris, pp. xi-xli.

²³ Belinda Jack (1996), *Francophone Literatures: An Introductory Survey*, Oxford UP, Oxford, pp. 219-266.

²⁴ Aimé Césaire (1955), *Discours sur le colonialisme*, Editions Réclame, Paris, p. 20.

²⁵ Amos Tutuola (1952), *The Palm-Wine Drinkard*, Faber and Faber, London.

²⁶ Chinua Achebe (1958), *Things Fall Apart*, Heinemann, London.

²⁷ Cheikh H. Kane (1961), *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, p. 157.

²⁸ David Diop (1956), *Coups de pilon*, Présence Africaine, Paris e Cheikh Anta Diop (1954), *Nations nègres et culture*, Présence Africaine, Paris.

²⁹ Jean-Marc Moura (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Puf, Paris, pp. 67 e sgg.

³⁰ Boubacar Boris Diop ha autotradotto il suo romanzo *Doomi Golo* pubblicato in wolof nel 2003 (Papyrus, Dakar) in francese, *Les petits de la guenon*, uscito nel 2009 (Philippe Rey, Paris).

³¹ Ahmadou Kourouma (1968), *Les Soleils des Indépendances* Presses de l'Université de Montréal, Montréal, pp. 11-12.

³² La questione non arrivò mai in tribunale, anche se Yambo Oulougem, per sua stessa ammissione tardiva, aveva ripreso molti passi da *Le Dernier des Justes* di André Schwarz-Bart e da *It's a Battlefield* di Graham Greene.

³³ Cf. Christiane Achour (2005), *La violence du «devoir» d'écriture de Yambo Oulougem*, in Id. (a cura di), *États et effets de la violence*, CRTH, Université de Cergy-Pontoise, pp. 159-181.

³⁴ Yambo, Oulougem (1968), *Le Devoir de violence*, Seuil, Paris.

³⁵ Ayi Kwei Armah (1968), *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, Houghton Mifflin, Boston. Nuruddin Farah (1979-1983), *Variations on the Theme of African Dictatorship*, Allison and Busby, London, 3 voll.

³⁶ Wole Soyinka, *This Past Must Address Its Present*, in http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1986/soyinka-lecture.html (consultato ottobre 2013).

³⁷ Con questa espressione s'intende il francese parlato dai *travailleurs*.

³⁸ Ahmadou Hampaté Bâ, (1973), *L'Étrange destin de Wangrin*, U.G.E., coll. 1/18, Paris, p. 33.

³⁹ Henri Lopes (1982), *Le Pleurer-Rire*, Présence Africaine, Paris.

⁴⁰ Alioum Fantouré (1972), *Le Cercle des tropiques*, Présence Africaine, Paris.

⁴¹ Sony Labou Tansi (1979), *La Vie et demie*, Seuil, Paris.

⁴² Franca Marcato (1990), *Introduzione* a Sony Labou Tansi, *Una vita e mezza*, Lavoro, Roma, p. xvi.

⁴³ Sul concetto di tropicalità, Josias Semujanga afferma: «La tropicalité consiste à s'emparer des discours sociaux ou littéraires et de leurs charges sémantiques pour les renverser et les relativiser», in id. (1999), *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poésie transculturelle*, L'Harmattan, Paris.

⁴⁴ Sony Labou Tansi (1979), *La Vie et demie*, cit., pp. 44-45.

⁴⁵ Williams Sassine (1985), *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, Présence Africaine, Paris; id. (1998), *Mémoire d'une peau*, Présence Africaine, Paris.

⁴⁶ Williams Sassine (1985), *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, cit., pp. 11-12.

⁴⁷ Tierno Monémbo (1986), *Les Écailles du ciel*, Seuil, Paris; id., (1991), *Un rêve utile*, Seuil, Paris.

⁴⁸ Valeria Sperti (2000), *La parola esaurata*, Liguori, Napoli, p. 130.

⁴⁹ Séwanou Dabla (1986), *Nouvelles écritures africaines: romanciers de la deuxième génération*, Harmattan, Paris, pp. 133-153.

⁵⁰ Aminata Sow Fall (1976), *Le Revenant*, NEA, Dakar.

⁵¹ Mariama Bâ (1979), *Une si longue lettre*, NEA, Dakar.

⁵² Calixthe Beyala (1988), *Tu t'appelleras Tanga*, Stock, Paris.

⁵³ Cheik Aliou Ndao (1970), *Mogariennes*, Présence Africaine, Paris.

⁵⁴ Jacques Chevrier (2006), *Nouvelle anthologie africaine de la poésie d'expression française*, Hatier, Paris.

⁵⁵ Bernard B. Dadié (1967), *Black Star* in Id., *Homme de tous les continents* Présence Africaine, Paris, vv. 16-21.

⁵⁶ Alain Mabanckou (1997), *Les arbres aussi versent des larmes*, L'Harmattan, Paris.

⁵⁷ Sony Labou Tansi (1997), *L'autre monde*, Editions Revue Noire, Paris, p. 55.

⁵⁸ Véronique Tadjo (2000), *Latérite* in Id., *À mi-chemin*, L'Harmattan, Paris, vv. 10-18.

⁵⁹ Djibril Tamsir Niane (1971), *Chaka*, P.-J.Oswald, Honfleur.

⁶⁰ Boubacar Boris Diop (1981), *Thiaroye terre rouge*, L'Harmattan, Paris.

⁶¹ Guy Menga (1967), *L'oracle*, Clé, Yaoundé; Bernard B. Dadié (1970), *Monieur Thog6-Gnini*, Présence Africaine, Paris; Moussa Konaté (1985), *L'or du diable*, L'Harmattan, Paris; Werewere Liking (1990), *Singué Mura*, Eyo Ki-Yi Editions, Abidjan.

⁶² Cf., sull'argomento, Anna Paola Mossetto (1992), *Donne di cuori, donne di bastoni nel dramma storico dell'Africa nera francofona*, Bulzoni, Roma.

⁶³ Jean-Claude Blachère afferma il tentativo da parte degli scrittori di risolvere «les maux du langage» in Id., (1993), *Négritude: Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, L'Harmattan, Paris.

⁶⁴ Queste performances teatrali non sono pubblicate. *Ditcheose* e *Les Cloches* sono stati messi in scena per la prima volta ad Abidjan, il primo nel

1987, il secondo l'anno successivo. L'artista ha invece pubblicato uno studio sulle marionette, cf. Wèrerewere Liking (1987), *Marionnettes du Mali*, NEA-ARHIS, Dakar.

⁶⁵ Wèrerewere Liking (1979), *La Puissance de Um*, CEDA, Abidjan; Id. (1980), *Une Nouvelle terre*, NEA, Dakar.

⁶⁶ Bernard Zadi Zaourou (1981), *La Temitière*, L'Harmattan-NEA, Paris-Abidjan; Id. (1984) *Le secret des dieux*, NEA, Abidjan.

⁶⁷ Sony Labou Tansi (1981), *La Parenthèse de sang*, Hatier, Paris; Id., (2005), *La Rue des Mouches*, éditions théâtrales, Montreuil-sous-Bois.

⁶⁸ Ahmadou Kourouma (2000), *Allah n'est pas obligé*, Seuil, Paris; Emmanuel Dongala (2002), *Johmy chien méchant*, Le Serpent à Plumes, Paris, 2002.

⁶⁹ Boniface Mongo-Mboussa (2005), *L'indocilité*, Gallimard, Paris.

⁷⁰ La produzione di Calixthe Beyala avviene in Francia, poiché la scrittrice appartiene a una diaspora di minoranza in quelle che erano le nazioni colonizzate. Cf. Id. (1987), *C'est le soleil qui m'a brûlé*, Stock, Paris.

⁷¹ Odile Cazenave (2003), *Afrique sur Seine: une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, L'Harmattan, Paris.

⁷² Cf. Salman Rushdie (1991), *Patrie imaginaire*, Mondadori, Milano.

⁷³ Abdourahman Waberi (1994), *Le Pays sans ombre*, Le serpent à plumes, Paris e Id. (1997), *Balbala*, Serpent à Plumes, Paris, p. 9.

⁷⁴ Simon Njami (1985), *Cercueil et cie*, Lieu commun, Paris; Id. (1989), *African gigolo*, Seghers, Paris; Yodi Karone (1980), *Le bal des caïmans*, Karthala, Paris.

⁷⁵ Alain Mabanckou (1998), *Bleu Blanc Rouge*, Présence Africaine, Paris, p. 118.

⁷⁶ Calixthe Beyala (2007), *L'homme qui m'offrait le ciel*, Albin Michel, Paris; Caryl Phillips (2005), *Dancing in the Dark*, Secker and Warburg, London.

⁷⁷ Marie NDIaye in *Trois femmes puissantes* (2009, Gallimard, Paris) evoca la storia di tre donne, Norah, Fanta e Khady Demba, che reagiscono alle umiliazioni e lottano per affermare la loro dignità in Africa e in Europa.

⁷⁸ Id. (1991), *En famille*, Minuit, Paris; Id. (2001), *Rosie Carpe*, Minuit, Paris; Id. (2003), *Papa doit manger*, Minuit, Paris.

⁷⁹ A proposito delle sue origini, Fabienne Kanor afferma: «Suis-je un auteur créolofrancophone qui s'ignore? Une écrivaine néropolitainophone? Francopéripérophone? Néproparigophone? Francophone? Ou ne suis-je pas plutôt un auteur tout court qui, à l'instar de Maryse Condé, rêve d'une littérature sans épithète mais avec toutes les bâtardises possibles. D'une langue sans origine, ni étiquette, qui ne serait que celle de l'auteur. Des langues originales pour dire les mondes...», in Michel Le Bris, Jean Rouaud (a cura di), (2007), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, Paris, p. 76.

⁸⁰ Cf. Michel Le Bris, Jean Rouaud (a cura di) (2007), *Pour une littérature-monde*, ctt.

⁸¹ Koffi Kwahulé (1993), *Cette vieille magie noire*, Lansman, Carnières-Morlanwelz; Id. (1998), *Fama*, Lansman, Carnières-Morlanwelz.

⁸² José Pliya (2001), *Le complexe de Thénardier*, L'Avant-Scène Théâtre, Paris.

⁸³ Asse Gueye (1988), *Négerkuss*, NEA, Dakar.

⁸⁴ Achille F. Ngoye (1996), *Agence Black Béfoussa*, Gallimard, Paris.

⁸⁵ François Paré (1992), *Les littératures de l'exigüité*, Le Nordir, Hearst.

⁸⁶ Jean Bessière (2009), *Littératures francophones contemporaines*, in *Littératures francophones et politiques*, Karthala, Paris, pp. 35-49.

⁸⁷ Wole Soyinka, (1999), *The Barren of Memory*, the *Muse of Forgiveness*, Oxford U. P., New York.

⁸⁸ Tierno Monémbo (2000), *L'ainé des orphelins*, Paris, Seuil; Bouacar Boris Diop (2000), *Murambi*, le *livre des ossements*, Stock, Paris.

⁸⁹ Fabienne Kanor (2007), *Humus*, Gallimard, Paris.

⁹⁰ Edouard Glissant (1999), *Sartorius*, le *roman des Batoutos*, Gallimard, Paris, p. 176.

⁹¹ Boniface Mongo-Mboussa (2005), *L'indocilité*, Gallimard, Paris, p. 25.

III. Gli Scrittori

1. Henri Lopes

Nato nel 1937 a Léopoldville, in Congo, Henri Lopes è tra i romanzieri più importanti dell'area francofona subcontinentale. Ha ricoperto alte cariche politiche nel suo paese: Ministro dell'Educazione dal 1969, Ministro degli Affari esteri dal 1972 e Primo Ministro dal 1973 al 1975. Dal 1982 è stato funzionario internazionale presso l'Unesco a Parigi e ora è ambasciatore del Congo in Francia. Ha al suo attivo otto romanzi e una raccolta di novelle, *Tribaliques*, del 1971¹. I critici solitamente distinguono, nella sua produzione, i romanzi scritti in Africa, dove predomina la lotta contro le realtà socio-politiche collettive attraverso la fusione tra i saperi tradizionali e quelli progressisti, dai romanzi scritti in Francia, il cui tono è notevolmente più introspettivo e intimista.

Gli otto racconti della sua opera prima, *Tribaliques*, mettono al lettore di individuare i molteplici aspetti della realtà africana dell'epoca e al narratore di evocare, senza retorica, i misfatti del colonialismo. Il filo rosso della raccolta è l'intraccio tra potere politico e tribalismo. *La Nouvelle Romance*² del 1976 narra le disavventure di una coppia che si trasferisce dal paese natio all'Ambasciata del Congo in Belgio: il tema fondante di questo romanzo è la relazione tra il tribalismo e l'emancipazione femminile. L'anno successivo esce *Sans tam-tam*³, racconto epistolare che narra le vicende di un insegnante patriota, il cittadino modello Gatsé, che rifiuta un posto di consigliere presso l'ambasciata di una città europea dove potrebbe farsi curare, pur di continuare il suo lavoro in

una scuola della *brousse*. Queste prime opere sono concatenate da un'adesione della scrittura al canone del romanzo realista europeo e di conseguenza congolese, in cui gli avvenimenti rappresentati sono coerentemente concatenati e cronologicamente scanditi. Sarà *Le Pleurer-Rire*⁴ del 1982, di cui parleremo in seguito, a rompere con la tradizione, contribuendo a codificare una nuova tipologia romanzesca, sia dal punto di vista linguistico che da quello narrativo. *Le chercheur d'Afriques*⁵, del 1990, inaugura, una vena romanzesca in cui l'impegno militante viene meno, mentre è il tema della ricerca d'identità a prevalere. Il romanzo, d'ispirazione autobiografica, segue l'itinerario di un giovane meticcio che si reca in Africa per cercare le tracce del padre, che lo aveva abbandonato. Il meticcio è al centro di quest'opera, in cui il titolo, *Afriques* al plurale, sottintende la molteplicità del continente e la diversità degli itinerari nella ricerca di sé. L'epoca in cui è ambientato, a cavallo degli anni Sessanta, è rievocata con nostalgia. *Sur l'autre rive*⁶, del 1992, ha come protagonista una donna, Marie-Ève, che vive in un'isola caraibica e che le circostanze spingono a una ricerca di sé che passa per il Gabon e arriva sulle rive del Congo. *Le Lys et le flamboyant*⁷, del 1997, è la storia di una meticcio, Simone Fragonard, che viene educata dalle suore al tempo delle colonie e che conosce un destino favoloso, con molti figli e molte identità; ella diventa una grande cantante africana e ninfa egeria di un movimento rivoluzionario terzomondista. In *Dossier classé*⁸, del 2002, il protagonista è ancora un meticcio, Lazare, che ritorna in Africa alla ricerca delle tracce del padre, un giurista assassinato quando il figlio era ancora bambino. Il racconto, non privo di riferimenti autobiografici, è intimista

e si focalizza da un lato sulla ricerca d'identità di Lazare e dall'altro sulla critica del potere che egli compie attraverso un reportage sul paese africano in cui si reca, l'immaginario Mossika. L'ultimo romanzo pubblicato da Henri Lopes, *Une enfant de Poto-Poto*⁹, uscito nel 2012, racconta la storia di un'amicizia tra due giovani donne di un quartiere tra i più autentici di Brazzaville all'inizio delle Indipendenze. Kimia e Pélagie, dopo aver percorso un tratto di strada insieme, saranno separate dall'evoluzione del paese. Il loro legame, raccontato in prima persona da Kimia, non è privo di gelosie e di rivalità, ma sarà sempre solidale. Tra le due donne sopraggiunge un uomo, un professore di francese intrigante, un bianco, e la trama si complica anche geograficamente, con Kimia negli Stati Uniti e Pélagie in Francia, diluendosi nella rappresentazione di una larvata poligamia.

Le Pleurer-Rire

Le Pleurer-Rire, pubblicato nel 1982, si iscrive nella linea di rinnovamento formale che Sony Labou Tansi ha impresso al romanzo subsahariano con la pubblicazione de *La Vie et demie*¹⁰ nel 1979. Se il soggetto sociopolitico già affrontato da Henri Lopes nelle opere precedenti permane, a cambiare è la scrittura, che diviene essa stessa un'avventura. Questo romanzo-fiume è, infatti, complesso dal punto di vista della sua costruzione narrativa e linguistica. Polifonico e poligenico, può essere letto sia come un romanzo epistolare, sia come una narrazione teatrale. L'utilizzo costante del francese africanizzato, tipico del linguaggio parlato, serve da 'cuscinetto' umoristico alla descrizione di situazioni spesso tragiche. Il titolo stesso del

romanzo è un ossimoro, ad annunciare il tragicomico regno del suo dittatore-protagonista, Bwakamabé na Sakakadé.

Il romanzo rappresenta, in uno spaccato della storia dell'Africa subshariana, l'emergenza delle autocrazie al governo delle principali nazioni subcontinentali che ha caratterizzato gli anni Ottanta. *Le Pleurer-Rire* si compone di un macrotesto – un'ottantina di capitoli non numerati –, si apre con un «Sérieux Avertissement» e si chiude con un capitolo dedicato a Soukali, personaggio femminile e amante del narratore principale, che 'esce' dalla cornice finzionale: «Quand Soukali enjambe la fenêtre du roman ou (au choix) de la réalité»¹¹. I due paragrafi liminari sono dunque extradiegetici. Il «Sérieux Avertissement»¹², redatto da una tanto misteriosa quanto sconosciuta «Association interafricaine des Censeurs francophones» mette in dubbio l'esistenza stessa del narratore e la veridicità del racconto che segue. Vi è da notare che il rimando all'*escamotage* che consiste nell'affermare di avere ritrovato un testo per non assumersene la paternità, molto in voga nel Settecento francese, e ripreso qui, conferisce al paratesto del *Pleurer-Rire* una valenza parodica e ambigua, in quanto rimanda implicitamente al modello di cui si prende gioco. I capitoli che si trovano tra questi due estremi, iniziale e finale, non sono sempre cronologicamente ordinati, forse perché rispondono al carattere discontinuo del narratore, incapace di un'organizzazione conseguente degli elementi nella storia. Essi ricomprendono due spazi temporali differenti, contraddistinti da caratteri tipografici diversi: il primo, in tondo, è quello di un indefinito "Paese" in cui il narratore svolge le funzioni di *maître*, dunque di maggiordomo, il secondo è quel-

lo dell'esilio, da cui il narratore affida al lettore i suoi pensieri più intimi, che spaziano dall'eroticismo alle considerazioni letterarie e politico-sociali. Il romanzo si apre con l'avvento al potere del tiranno, Bwakamabé na Sakakadé, e si chiude con una situazione immutata: l'autorità politica si afferma attraverso la repressione di ogni presunto cospiratore. Lo spazio della narrazione è costituito dalla voce del *maître* che affida alla scrittura il suo senso di solitudine e d'impotenza e se, alla fine del romanzo, egli decide di ingrossare le fila di una resistenza sempre più forte, il dittatore, dal canto suo, continua a perpetrare le sue atroci crudeltà. A questa mancanza di ordine narrativo si aggiunge la presenza di più narratori, oltre al narratore-scrittore che viene rappresentato sia nell'atto della sua scrittura sia in quello della sua testimonianza delle follie dittatoriali cui assiste. Gli avvenimenti riportati, infatti, sono commentati da un personaggio che, dopo aver ricoperto un ruolo istituzionale nel governo di Bwakamabé, è stato esiliato. I commenti di costui, un ex-capo di gabinetto, sono affidati a delle lettere che chiosano, al secondo grado, il romanzo *in fieri*. La sua parola è quella dell'osservatore esterno che mostra di conoscere bene la situazione del suo paese, ma funge anche da critico letterario, rimproverando al narratore la mancanza di un eroe positivo o la pluralità dei generi letterari presenti. Il lettore si accorge dei cambiamenti della voce narrativa da piccole variazioni del carattere tipografico, il cui corpo è minore quando a parlare è l'ex-capo di gabinetto, e in corsivo per il commento *ex-post* solitamente diretto alla vita personale del narratore. Abbiamo dunque tre racconti: quello del regime del dittatore Tonton Bwakamabé che costituisce la parte più consistente del romanzo e due

commenti al secondo grado che formano una sorta di contro-storia rispetto a quella narrata dal *maître*. La sua visione personale è inoltre ampliata da una voce pubblica — quella di Radio-trottoir — che commenta gli stessi avvenimenti, ma con un punto di vista collettivo e popolare. Poi la già citata lettera di Soukali, amante del narratore, chiude la narrazione. La sua «*enjambée*» al di fuori del romanzo serve a conferire autenticità alla finzione. Nelle ultime pagine del romanzo¹³, Soukali legge e commenta, con spirito e umorismo femminili, le avventure del suo protagonista-amante che ha appena finito di leggere. Il suo sguardo è dunque extradiegetico: il gioco tra realtà e finzione percorre l'intera opera dall'esergo, tratto da *L'Écume des jours* di Boris Vian — «Les quelques pages de démonstration qui suivent, tirent toute leur force du fait que l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre»¹⁴ — all'*excipit* con l'*enjambée* di Soukali. Se nel romanzo non vi sono riferimenti espliciti in grado di connotare un determinato contesto africano, vi sono tuttavia numerosi effetti di realtà come quello di conferire ad ogni personaggio un nome che in lingala o in francese rimanda al ruolo che egli svolge nella storia. Nel romanzo, ogni proclama in favore della verità contiene sempre un rovesciamento parodico:

La vérité, messieurs, n'est ni à gauche ni à droite, non plus qu'au centre. C'est en profondeur qu'il faut la chercher. Pénétrez dans le monde merveilleux de nos sortilèges. Contemplez les masques, soyez attentifs aux notes du tam-tam¹⁵.

Le Pleurer-Rire analizza il fenomeno della dittatura in Africa e la sua funzione didattica è piuttosto esplicita¹⁶. La moltiplicazione delle voci narrative corrisponde alla

molteplicità dei punti di vista. Tale scelta corrisponde all'idea che la democrazia nasca dalla pluralità di voci. Oltre al rifiuto dell'esotismo, contrassegnato dalla mancanza di descrizioni paesaggistiche o folcloristiche, vi è l'uso di diversi registri sociolinguistici, che annettono le lingue africane nel tessuto del romanzo attraverso calchi e prestiti che ricordano *Les Soleils des Indépendances* di Ahmadou Kourouma. Il riferimento a registri popolari serve a restituire una certa realtà sociolinguistica africana, in cui la lingua francese è intaccata dalle lingue locali attraverso le onomatopée e gli africanismi. In questa narrativa sperimentale, viene meno il concetto di romanzo come coscienza storica. Certamente la funzione ideologica è accentuata dal personaggio che legge le bozze del romanzo man mano che viene scritto. Nelle sue parole non vi è solo una critica a Tonton Bwakamabé, allegoria dei dittatori africani, ma anche una denuncia delle condizioni economiche in cui versa l'Africa delle postindipendenze: «Le but politique du *Pleurer-Rire* est de donner au lecteur une culture telle quel les personnages de Tonton deviennent indispensables dans nos sociétés»¹⁷. In tal senso, *Le Pleurer-Rire* risponde esattamente alla metafunzione storica definita da Linda Hurcheson come tipica della scrittura postmoderna¹⁸. Nel romanzo si prende coscienza della storia e della finzione come costruzioni umane e da qui si parte per un ripensamento delle forme e dei contenuti del passato.

Numerosi sono gli stilemi e gli espedienti enunciativi che servono a rappresentare e parodiare la soggettività ipertrofica del tiranno. Il narratore gli sottrae il primo discorso ufficiale d'insediamento: alla gravità e solennità richiesta dall'occasione, fa da contrappunto la prosaica e

sbrigativa sintesi con cui il *maître* liquida l'avvenimento:

Jour de colère, jour de colère, le Guinarou grondait. Que l'heure était grave; que la politique démagogique de Polépolé; que... Je pourrais aisément pasticher, mais vous avez tous entendu ou lu, mille et un discours invariablement cousus sur le même patron¹⁹.

La comicità si sviluppa dunque sull'asse narratore-narratorio o su quello personaggio-narratorio e si fonda su di un istantaneo processo di confronto e dissociazione o su un'intesa basata su di una forte complicità. Tale operazione è efficace e immediata. Se da un lato, infatti, non è possibile condividere il programma economico-politico di un dittatore dissennato, dall'altro il lettore coglie l'ironia che si nasconde nell'enunciazione di alcune decisioni dittatoriali.

Il *maître* si sofferma a lungo sui preparativi per costruire la «Cité du Premier Avril», progetto faraonico ideato dal dittatore per ospitare un'improbabile conferenza di capi africani esportatori di agrumi. È proprio il contrasto tra le infrastrutture costruite e la scarsa rilevanza dell'evento — che si accompagna con quello tra l'anodino argomento della conferenza e l'importanza dei partecipanti — a screditare Bwakamabé, che si premura di preparare personalmente il protocollo per l'inaugurazione:

— Tout le monde doit donc être dans la salle pour mon arrivée et se lever dès que le chef du protocole annoncera mon nom et chacun de mes titres. Notez-les bien tous. Tous, compris. N'en oubliez pas un seul, sinon gare. Et sans hésitation ni bredouillement. Applaudissement. Applaudissement. Je vous dis. Notez-le vous allez encore l'oublier. Applaud- (il articulait, comme dans un rêve), dis-se-ments. A noter en toutes lettres,

sur le programme qui sera distribué aux invités. Que chacun sache bien ce qu'il doit faire et que personne n'ait d'excuse. Donnons au moins l'impression à nos hôtes que le Pays est bien organisé et qu'il aime son Chef, sacrédiedieu.²⁰

Il narratore ironizza sull'attenzione maniacale del tiranno nei confronti della lingua e della cultura del colonizzatore. I discorsi ufficiali di Bwakamabé vengono riportati sottolineando lo sforzo di adesione al registro linguistico che il discorso d'autorità implica, mettendo così in gioco il diritto alla parola e al potere attraverso la parola:

Comme il ne souffrait pas de la contrainte d'un texte, le fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa naviguait sans prévenir du kibotama à la langue des Oncles. Quand il utilisait celle-ci, il négligeait la différence entre les é, les è et les ai d'une part, les o et les au d'autre part, les i et les u enfin. Et si c'était la langue des anciens qui surgissait, il y mêlait des mots aux consonances exotiques dont beaucoup se terminaient en isme ou en iste.²¹

Gli effetti del potere come segni che s'iscrivono sul corpo di chi lo esercita in maniera arbitraria sono un *topos* del romanzo del dittatore. Come marchi d'infamia, i brufoli perseguitano il volto di Bwakamabé e nessuna terapia riesce a eliminarli: «Il [Bwakamabé] tira un mouchoir de sa poche. Les boutons persistaient à gâcher son visage»²². Il romanzo termina ironicamente con un accenno alla 'malattia' di Tonton:

Tonton va plusieurs fois par an se faire traiter ses boutons par un spécialiste suisse de réputation mondiale. Là-bas, ils disparaissent effectivement. Deux jours après son retour au Pays, ils resurgissent. C'est une affaire de sang.²³

Le innovazioni stilistiche ed enunciatriche che accompagnano la narrazione dell'epopea del tiranno nel *Pleurer-Rire* contribuiscono con la loro originalità alla decostruzione della storia, dell'identità e perfino della stessa forma romanzesca.

Note

¹ Henri Lopes (1971), *Tribadiques*, CLE, Yaoundé.

² Id. (1976), *La Nouvelle Romance*, CLE, Yaoundé.

³ Id. (1977), *Sans tam-tam*, CLE, Yaoundé.

⁴ Id., *Le Pleurer-Rire*, cit.

⁵ Id. (1990), *Le chercheur d'Afriques*, Seuil, Paris.

⁶ Id., (1992), *Sur l'autre rive*, Seuil, Paris.

⁷ Id., (1997), *Le Lys et le flamboyant*, Seuil, Paris.

⁸ Id., (2002), *Dossier classé*, Seuil, Paris.

⁹ Id. (2012), *Une enfant de Poto-Poto*, Gallimard, Paris.

¹⁰ Sony Labou Tansi, *La Vie et demié*, cit.

¹¹ Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, cit., p. 313.

¹² Ivi, pp. 9-12.

¹³ Ivi, pp. 313-315.

¹⁴ Ivi, p. 7.

¹⁵ Ivi, p. 154.

¹⁶ Cf. Koffi Anyinéfá, Julia M. Napier (1998), *Postcolonial Postmodernity in Henri Lopes's Pleurer-Rire*, in «Research in African Literatures», vol. 29, n. 3, pp. 8-20.

¹⁷ Denyse de Saire (1982), *Entretien avec Henri Lopes*, «Recherche, Pédagogie, Culture», nn. 59-60, ottobre-dicembre, pp. 121-122.

¹⁸ Cf. Linda Hutcheon (1996), *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London.

¹⁹ Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, cit., p. 16.

²⁰ Ivi, p. 85.

²¹ Ivi, pp. 183-184.

²² Ivi, p. 309.

²³ Ivi, p. 311.

2. Intervista*

Roma, Villa Medici, 24 marzo 1992.

V.S.: Nella letteratura africana francofona subsahariana, la rappresentazione romanzesca del dittatore è incentrata su alcune strutture che inseriscono questa figura in uno spazio nel quale mito, storia e politica si incrociano. Che ruolo riveste il mito ne *Le Pleurer-Rire*?

H.L.: Non saprei descriverglielo. All'insieme degli elementi che lei ha citato stavo per aggiungere l'immaginazione, poiché credo sia importante. Ho provato a giocare con la fantasia e la realtà storica per spingere il lettore a confondersi, fornendogli un certo numero di elementi per produrre l'illusione della realtà, per poi fargli rendere conto all'improvviso di essere stato ingannato, che si trattava cioè solo d'immaginazione, e viceversa. Nel mio intimo, ho pensato al mito in senso generico, senza far riferimento a un mito preciso, cercando piuttosto di costruire un personaggio che avrebbe rappresentato da solo un nuovo mito. In effetti, ritengo che nei miei romanzi il ruolo del mito sia meno marcato, forse intenzionalmente, rispetto a quanto non lo sia nella produzione di Sony Labou Tansi, senza dubbio perché Sony Labou Tansi possiede una cultura tradizionale molto più ricca della mia. Se fossi stato tentato di rifarmi a un mito, con molta probabilità avrei attinto ai miti occidentali.

V.S.: Bwakamabé è un personaggio mitico nel senso in cui opera per inventare il proprio mito dittatoriale.

H.L.: Credo che Bwakamabé sia uno di quei personaggi apparsi in Africa soprattutto negli anni Settanta, che rischia di ricompattare, e volevo che la sua conoscenza facesse sì che un giorno non sarebbe stato più possibile un nuovo Bwakamabé in Africa. Nello stesso tempo, intendo veicolare il messaggio che si trattava di un'entità collettiva, di un "noi", perché l'ascesa di un dittatore è resa possibile solo dalla complicità del popolo. Intendevo suggerire quindi che forse noi stessi, in certe situazioni, possiamo comportarci come dei dittatori e, in ogni caso, alimentare quell'ispirazione di cui si nutre un dittatore. Quando dico "noi", penso ai soggetti più umili, a coloro i quali patiscono maggiormente una dittatura.

V.S.: È anche «Radio-trottoir», la voce più modesta, popolare del testo, a creare il mito di Bwakamabé, fornendo versioni differenti degli avvenimenti.

H.L.: Credo che Radio-trottoir rappresenti l'espressione di una realtà quotidiana di vita africana capace di far apparire inverosimile la realtà stessa, per giustificare la quale si ricorre ad una fervida immaginazione, così come anche ai miti, che ne forniscono una spiegazione molto più soddisfacente. Non si concede più credito alla realtà, agli individui che la compongono, ai politici, che si tratti o meno di dittatori. Il popolo ha l'impressione che siano tutti dei bugiardi poiché nei loro discorsi promettono un certo tipo di realtà, propongono sogni che nei fatti non riescono a rendere concreti, sia per incompetenza, sia perché la situazione africana è tale da non poter mutare la realtà infernale vissuta quotidianamente con un semplice colpo di bacchetta magica, e neanche attraverso gli sforzi dall'oggi al domani. Ora, il

popolo è inaccessibile a questo ragionamento, sostiene che tutti mentono e che dunque le spiegazioni fornite, tutto ciò che si racconta, le cose dette per radio, non sono credibili, lo è solo la versione fantastica che ne dà il popolo, che si richiama alle credenze, al campo del soprannaturale, al misterioso. Da questo punto di vista, se vogliamo, le popolazioni africane e quelle dell'America Latina condividono lo stesso tipo di comportamenti, illustrati infatti anche nei romanzi e dalla realtà sudamericana ispanofona. Penso a *L'Autunno del Patriarca* di Gabriel García Márquez, ma anche all'universo di Jorge Amado e di Mario Vargas Llosa in *Chi ha ucciso Palomino Molero?* Si tratta di un romanzo breve e semplice, che presenta i meccanismi del poliziesco, e nel cui epilogo si scopre l'identità dell'assassino, ma tutto ciò non ha valore per il popolo, per il quale conta solo la sua versione dei fatti.

V.S.: A proposito di quanto ha affermato riguardo alla trappola tra realtà e immaginazione nella quale si trova coinvolto il lettore del *Pleurer-Rire*: mi pare che lei sveli il suo gioco al termine del romanzo, quando scrive che Soukali «enjambe la fenêtre du roman».

H.L.: Significa che io stesso sono invischiato nel gioco del mio romanzo e non so più in quale momento ho a che fare con la realtà e in quale con l'immaginazione. Per questo mi sono lasciato trascinare dal gioco, facendomi catturare dalla stessa trappola in cui volevo prendere i miei lettori.

V.S.: Penso che ciò succeda agli scrittori che sono costretti a confrontarsi con il doppio versante dell'opera letteraria: da una parte la realtà esterna africana, e dall'altra il referente letterario.

H.L.: È vero, anche se per me si tratta della stessa cosa, nella sua concretezza la realtà corrisponde alla letteratura. Seppur conscio che questa non possa cambiare la vita da un giorno all'altro, sono sicuro che contribuirà a mutarla, la realtà. La letteratura lo farà davvero, nel lungo periodo.

V.S.: In che modo potrebbe spiegare la maniera in cui la figura del dittatore seduce l'immaginazione dello scrittore subsahariano?

H.L.: Credo che la politica, in generale, invada la nostra letteratura, perché ha invaso la realtà. La vita africana dopo gli anni Sessanta si è identificata con ciò che io definirei uno choc rivoluzionario: l'indipendenza. Anche se nell'Africa francofona è stata ottenuta in maniera pacifica, ha comunque rappresentato una rivoluzione, per il semplice fatto che popoli da secoli abituati a essere dominati, di punto in bianco si sono trovati a guardare come loro vicini coloro che in precedenza consideravano gli Stranieri, e ciò ha comportato un atteggiamento completamente differente. I politici, dal canto loro, hanno fatto intervenire la politica in ogni campo della vita quotidiana, nella famiglia, nell'amore. Non si poteva far nulla senza essere coinvolti in un affare politico, anche senza saperlo. Penso che tutto ciò abbia affascinato un certo numero di scrittori. Personalmente, devo confessarle che sentivo il bisogno di scrivere *Le Pleurer-Rive*, ma nel momento in cui mi sono reso conto che la traiettoria delle mie opere accentuava troppo l'aspetto politico, ho pensato che tutt'al più questo potesse rappresentare un pericolo per il mio immaginario romanzesco e ho cominciato a distac-

carmene. Questo è il motivo per cui ne *Le chercheur d'Afriques*, la politica fa la sua apparizione qua e là, solo perché rispecchia la realtà africana. Nel mio prossimo romanzo [*Sur l'autre rive*, n.d.r.], la politica rimane sullo sfondo, come una strada che si attraversa; mi sono dedicato invece a sondare sempre più l'animo, i cuori, le nostre viscere, il nostro intimo, perché sono una parte fondamentale del nostro essere, ed è necessario poter esplorare tutto ciò, poter esprimerlo per approfondire la conoscenza di noi stessi. In parole povere, ritengo che a forza di continuare a scrivere sulla politica, rischiamo di produrre una letteratura dall'atmosfera irrespirabile.

V.S.: Infatti, nei romanzi a sfondo politico dell'ultimo decennio ritroviamo una stessa impressione di sterilità, un vicolo cieco in cui nessuna trasformazione è possibile, né la speranza, né l'utopia. Permane solo la scrittura.

H.L.: È vero. Tutto sommato è un modo per poter dare una spinta alla realtà, per andare dritti allo scopo. Sa che quando si parla di Sony Labou Tansi, per esempio, della differenza tra Sony e me, devo confessarle che tra noi due vi è come una scrittura incrociata perché ci conosciamo. Agli inizi Sony scriveva soprattutto poesia; ha letto *Le Pleurer-Rive* – forse neanche per intero – prima che il libro fosse pubblicato; penso addirittura che lo abbia letto in anteprima, cioè prima di pubblicare il suo romanzo *La Vie et demie* [del 1979 n.d.r.]. Del resto è per tale ragione che all'inizio del testo, nella dedica, afferma: «A Henri Lopes perché ho scritto il suo romanzo». Vi sono dunque dei punti in comune tra me e Sony, sebbene non discutiamo mai dei nostri romanzi, ma supponiamo e intuia-

mo ciò che l'altro ha voglia di scrivere. Comunque la differenza principale tra noi due, ancora una volta, consiste nel fatto che Sony tende ad accrescere l'illusione di realtà, mentre io cerco di avvicinarci alla realtà, sono molto più timido, molto più timoroso. Temo l'inverosimile, al contrario di Sony. Quasi come se il suo fosse un modo per dirci di fare attenzione, poiché se lasciamo fare, se continuiamo a seguire questa strada, la realtà ci darà questi risultati. È come se ci avvertisse. E mentre io mi sbarazzo dei miei incubi, Sony ci prospetta gli incubi nei quali forse sprofonderemo.

V.S.: Un tempo la letteratura coloniale e post-coloniale condannava il colonialismo attraverso una scrittura classica che rispecchiava il codice letterario e romanzesco francese ottocentesco. Oggi, pur utilizzando delle strutture linguistiche e delle costruzioni narrative nuove, il romanzo non dichiara né i vincitori, né i colpevoli. Cosa ne pensa?

H.L.: Certamente ne *Le Pleurer-Rire* e, ad un altro livello ne *Le chercheur d'Afriques*, ho ricreato una nuova modalità espressiva e direi persino un nuovo vocabolario. Volevo che coloro i quali conoscevano solo il francese e non conoscevano né l'Africa, né il Congo, potessero comprendere questo gioco linguistico, ed è per questo motivo che il mio romanzo non è ambientato in Congo, bensì in un paese immaginario, il che mi ha spinto a pensare ad un'altra lingua. In compenso i nomi dei personaggi, anch'essi frutto della mia immaginazione, sono stati inventati a partire da una radice bantu o lingala. Quando un congolese vede il nome dei miei personaggi, capisce in un batter d'occhi. Non so, Soukali vuol dire "delizioso", Elengui è "il piace-

re", Bwakamabé non ha un significato particolare, ma "Bwaka" vuol dire "getta", "mabé" significa "cattivo". In realtà ho costruito un vocabolario nel quale si può scoprire il senso di ciascun nome a partire dal lingala o da una lingua del Congo, ma chi pensa che per questo il narratore sia congolese si sbaglia di grosso perché non funziona sempre così. Per esempio, nell'*incipit* il "maître" afferma di trovarsi in un "damuka"; il termine non esiste in nessuna lingua, si tratta di una parola che ho trovato così per indicare il luogo in cui avviene una veglia funebre, per tentare di creare un altro universo veramente immaginario. E poi quando scrivevo il romanzo, pensavo: «Mi accuseranno, forse il libro sarà vietato in Congo, nel Centrafrica, in Uganda...». Perciò truccavo una certa realtà e ancor più la maniera di esprimerla, come quando i miei personaggi parlano delle prostitute, chiamandole "trottoires". In quel caso ho decisamente inventato la parola. Adesso mi fa piacere sentire ogni tanto a Brazzaville la gente chiamare le prostitute delle "trottoires", sarei fiero di sapere che ho contribuito in qualche modo a creare un certo tipo di espressione.

V.S.: Quando si penetra nel mondo romanzesco di Sony Labou Tansi, ci si trova in un universo irricognoscibile fatto apposta per confondere il lettore, mentre nei suoi romanzi lei il lettore lo conduce per mano da qualche parte...

H.L.: Ha centrato il punto. Il mio lettore lo prendo per mano, ma senza esagerare! Ecco perché qualche volta lascio la presa, mi prendo un po' gioco di lui...

V.S.: Sony Labou Tansi crea di continuo uno spaesamento angosciante.

H.L.: Certamente. È curioso quello che lei dice, si figura che *L'État honteux* l'ho letto proprio qui a Roma. Me l'aveva mandato Sony e mi rivedo a leggerlo per intero tutto di un fiato in un alberghetto nell'estate del 1981.

V.S.: Miguel Angel Asturias ha parlato della distinzione tra dittatore razionale e dittatore irrazionale nella letteratura e nella realtà sudamericane. Pensa sia possibile riferire una distinzione del genere anche all'Africa?

H.L.: Credo che gran parte dei nostri dittatori appartenga alla categoria degli irrazionali, per lo meno tutti hanno sofferto, talvolta in minima parte, di irragionevolezza, forse perché, come spiegava Senghor, la ragione appartiene più squisitamente al mondo ellenico ed occidentale. L'irrazionalità sopraggiunge nel momento in cui si vogliono introdurre comportamenti e credenze tradizionali nella gestione o nella costruzione e nel governo di uno stato moderno. L'individuo al potere si sente allora a disagio nei suoi panni, e si trasforma nel capo tribù di un'altra epoca, e pretende di edificare uno stato moderno.

V.S.: Bwakamabé si fa costruire una capanna nel giardino del Palazzo presidenziale...

H.L.: Per quanto riguarda Bwakamabé, ne *Pleurer-Rive* la cerimonia ufficiale di giuramento non ha molta importanza, al contrario invece della grande cerimonia che avviene di notte, nel giardino, e che si compie secondo una tradizione, nella forma, in fondo, della presentazione di Bwakamabé alla sua tribù, poiché la sua vera famiglia, la sua vera fonte di potere, è proprio la sua tribù.

V.S.: Si tratta di un problema ben conosciuto e variamente studiato dagli storici e dai sociologi: il paternalismo, la personalizzazione del potere, l'identificazione della nazione con il suo capo.

H.L.: Certo, del resto ogni dittatore si faceva chiamare con un nome familiare. Bokassa si faceva chiamare "papà" e il mio Bwakamabé "fonton". Per fortuna ho scritto il romanzo prima del 1981... [data di pubblicazione nell'*État honteux* di Sony Labou Tansi, il cui dittatore, Martillimi Lopez, si fa chiamare "papa national" n.d.r.]

V.S.: Ne *Le Dernier de l'Empire* Sembène Ousmane ha opposto al dittatore, Léon Mignane, un eroe positivo, il più anziano Cheikh Tidiane Sall, che rappresenta i valori africani tradizionali e la saggezza degli avi, e diventa depositario delle credenze dell'autore. Nel suo romanzo l'anziano direttore di gabinetto riveste lo stesso ruolo?

H.L.: Le fornirò una spiegazione del tutto personale: non bisogna dimenticare che Sembène ha profondamente subito l'influenza del modello estetico di matrice realista-socialista, nel quale la figura di un eroe positivo si rendeva necessaria. Ciò spiega forse quello che lei ha appena detto. Per quanto mi riguarda, effettivamente io non desidero rappresentare eroi positivi, bensì personaggi che definirei 'simpatici' per la loro mediocrità. I miei personaggi più 'simpatici' sono proprio quelli che presentano delle debolezze. Non si tratta di eroi. Non voglio che si dica dei miei personaggi che sono degli eroi, sono solo personaggi. Ho cercato addirittura di mostrare qualche lato simpatico del dittatore Bwakamabé.

V.S.: Nel romanzo di Williams Sassine, *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, la sconfitta personale di Camara coincide con la sconfitta della Guinea. Lei pensa che tale situazione rifletta la condizione di tutti gli stati africani affrancatisi da una dittatura?

H.L.: Un sentimento di fallimento e di angoscia caratterizza per certi versi la personalità di Williams Sassine; a differenza di Sony, di Sembène, e mia, l'autore per molto tempo non ha potuto vivere nel suo paese. Vi è appena ritornato e già si è scontrato con enormi difficoltà. Ha problemi d'identità, come ne abbiamo tutti, e trattandosi di uno scrittore che facilmente gioca con la derisione, talvolta può forse apparire disincantato. Effettivamente tutto ciò si ritrova nella sua opera, che è un po' la proiezione della sua vita.

Per avere la coscienza pulita, tendiamo a ritenere che la situazione della Guinea sia peggiore delle altre. Vero è che la Guinea si trova in una situazione estremamente rovinosa, ma attualmente credo che tutta l'Africa debba far fronte ad un futuro oltremodo problematico. Occupiamo gli ultimi posti nel novero dei paesi sviluppati e temiamo di venir dimenticati dalla Comunità Internazionale, che si preoccupa più di ciò che accade nell'Europa Centrale e dell'Est di quanto non avvenga nei nostri paesi.

V.S.: Quando ne avevo parlato a Franca Marcato, lei aveva richiamato giustamente alla mia attenzione la difficoltà incontrata da Williams Sassine nell'essere riconosciuto come scrittore nel proprio paese, mentre invece è più noto altrove, ad esempio in Francia.

H.L.: Penso si tratti di un problema che tutti noi dob-

biamo spesso affrontare. Il successo di molti scrittori africani, forse non solo africani, in fondo viene consacrato al di fuori del loro paese, e solo allora gli effetti ricadono sulla nazione di appartenenza. È un problema che però non tocca solo gli scrittori, ma anche le opere d'arte, le sculture. La scultura negra non è stata apprezzata in Africa dagli Africani, ma in Europa da Picasso, dai surrealisti... E solo a partire da allora ne abbiamo rivendicato la provenienza, affermando si trattasse di una risorsa africana che doveva tornare in Africa. Una cosa simile succede agli scrittori e il personaggio di Williams Sassine ne *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui* rappresenta questo modo di fare, questa visione delle cose, la delusione per non essere apprezzati nel proprio paese per ciò che si vale. Non riusciamo ad essere profeti in patria.

V.S.: Ne *Le Pleurer-Rire* l'io ufficiale del dittatore è spesso assunto ironicamente dal *maitre*. In ogni caso, quando Bwakamabé parla, non usa mai il tono adatto alla situazione. Perché?

H.L.: Si tratta di un espediente utile a mostrare che genere di individui finisca col guidare il paese con il favore di un colpo di stato militare, ovvero degli individui del tutto incapaci dal punto di vista culturale ed intellettuale. Bwakamabé è un guerrafondaio, un militare, direi quasi un analfabeta che non si rende conto del potere ufficiale, del comportamento ufficiale e che, quando perde le staffe, ricorre al linguaggio triviale, talvolta scurrile.

V.S.: Quindi ha voluto porre l'accento soprattutto sulla mancanza di competenza.

H.L.: Certamente, si tratta di una mancanza di competenza, di inettitudine. Bwakamabé possiede solo forza, volontà, virilità e un certo coraggio.

V.S.: Perché nel suo romanzo ha voluto citare un lungo passo tratto da *Jacques le Fataliste* di Diderot? Servirsi di un filosofo francese per difendere il libertinaggio del *maître* non equivale forse a una scelta ironica?

H.L.: Una scelta che rispondeva a due esigenze: da un lato, in fondo, significava reagire contro questa tendenza... Noi Africani soffriamo di una grande ipocrisia: l'amore e la sessualità occupano una parte importante nella vita degli uomini, dittatori e non, di coloro che li appoggiano e di coloro che li contrastano. Almeno nell'Africa bantu, nella quale sono cresciuto, che mi appartiene, il ruolo della sessualità è immenso. E nello stesso tempo la gente pensa che sia vergognoso parlarne, per fare un esempio mi hanno raccontato che alcuni attori si erano rifiutati di leggere alcuni passaggi dei miei romanzi perché trovavano che fossero troppo audaci. Si trattava insomma di un dialogo con il mio pubblico, con altri autori e, invece di dare io stesso la risposta, ho preferito lasciar parlare qualcuno del diciottesimo secolo, del secolo dei Lumi; come lei ha detto, la scelta non era per niente casuale. Un francese, il diciottesimo secolo... Un periodo a mio parere essenziale nella vita come nella letteratura.

V.S.: L'apoteosi del governo di Bwakamabé coincide con l'invito ufficiale e il soggiorno in Francia. Lei si fa un po' beffe del personaggio descrivendo la sua visita. Il rapporto con il paese ex-colonizzatore è tanto stretto?

H.L.: Volevo dimostrare come all'epoca anche gli ex-colonizzatori, per non perdere posizioni strategiche, fossero in fondo ambigui e non esitassero ad appoggiare personaggi di quel genere. Intendevo anche mostrare che in fin dei conti questi individui conoscevano della Francia solo l'aspetto più frivolo, più superficiale. Ho voluto ricreare una certa atmosfera. In fin dei conti sono stato realista!

V.S.: Lei ha affermato precedentemente che i suoi personaggi non sono per niente degli eroi. Il *maître* presenta due maggiori punti deboli: l'amore per il sesso, se ciò può dirsi una debolezza, e, per tornare al Settecento, un certo candore. Perché mai egli sceglie, alla fine del romanzo, di «se mêler aux herbes de la brousse», di partecipare alla lotta eversiva?

H.L.: Perché egli, che ama tanto le donne e che ne ha considerazione solo in virtù dei piaceri che l'amore può dare, improvvisamente si accorge che le sue donne si dimostrano coraggiose di fronte alla situazione politica. In un primo tempo Ma Mireille lo favorisce e poi si accorge che una tra di loro partecipa a un movimento di resistenza. In quel momento pensa che anche lui dovrebbe essere degno almeno di quanto fanno le donne. In fin dei conti è un modo di pensare molto maschilista!

*Traduzione di Anna Lapetina

3. Aminata Sow Fall

Nata a Saint-Louis, in Senegal, nel 1941, è tra le prime scrittrici della letteratura africana subsahariana francofona. Dopo aver conseguito la laurea in Lettere in Francia, alla Sorbona, ha insegnato in Senegal, per poi assumere cariche politiche, come ad esempio, la nomina nella Commissione nazionale per la riforma dell'insegnamento del francese. In seguito si è occupata di proprietà intellettuale presso il Ministero della Cultura senegalese. Appassionata sostenitrice della letteratura subsahariana, ha inaugurato e animato molti centri di ricerca per lo studio e lo scambio culturale.

La sua attività di scrittrice si concentra prevalentemente sul genere romanzesco. Ha sinora pubblicato sette romanzi: *Le Revenant* nel 1976, *La Grève des bâttu* nel 1979, *L'Appel des arènes* nel 1982, *L'Ex-père de la nation* nel 1981, *Le Jujubier du Patriarche* nel 1993, *Douceurs du bercail* nel 1998 et *Festins de la détresse* nel 2005¹. La sua narrativa ha sempre uno sfondo sociale nel tentativo di descrivere l'evoluzione del paese, con un particolare interesse all'ambiguità della società senegalese che, da un lato, è fortemente attrita dal progresso, ma, dall'altro, è ancora fortemente nostalgica del suo mondo tradizionale. Già nel suo primo romanzo, *Le Revenant*, l'autrice indaga i meccanismi di esclusione nella società attraverso la storia di Bakar, impiegato alle poste, costretto dai suoi consociati a prestare più soldi di quanto guadagni. Le difficoltà economiche in cui versa lo spingono ad attingere alla cassa del suo datore di lavoro. Bakar si ritrova in prigione, fa l'amara esperienza dell'ingratitude di coloro che aveva aiutato e decide così di vendicarsi. Il secondo

romanzo, *La Grève des bâttu*, mette in scena una rivolta di mendicanti in una grande città africana. Contro i nuovi dirigenti delle postindipendenze che si vantano di avere finalmente le loro città ripulite da coloro che consideravano il volto più umiliante della miseria, i mendicanti decidono di prendersi la rivincita. Saranno i benestanti a venirli a cercare nella periferia in cui si sono rifugiati, affinché i mendicanti, dopo aver ricevuto l'obolo, possano nuovamente pregare e intercedere per loro. La loro ritorsione inciderà sulla nomina del nuovo Presidente... Attraverso questo sciopero immaginario, quasi grottesco, l'autrice rappresenta le problematiche fondamentali dell'Africa postcoloniale, l'esclusione e la marginalizzazione, e condanna così ogni istituzione sociale e politica che non si preoccupi di dare dignità e decenza agli esseri umani. È qui implicita la critica ai nuovi poteri africani, arroganti e clientelari. Nell'*Appel des arènes*, ad esempio, è un bambino di dodici anni, figlio unico di una coppia di senegalesi che ha vissuto a lungo in Francia, a lottare per riavvicinare i genitori ai rituali della lotta africana, cui è stato iniziato, e più in generale alla cultura tradizionale, che egli vede come la condizione necessaria per la loro rinascita spirituale. *Le Jujubier du Patriarche* ha come temi principali quello dei legami familiari e della memoria e narra come la forza di questi temi, profondamente ancorati nella civiltà tradizionale, si stia sgretolando con le Postindipendenze. *Douceurs du bercail* affronta la questione delle frontiere europee, attraverso il racconto di una donna africana, inviata in missione in Europa, che viene fermata, umiliata insieme con altri connazionali giudicati indesiderati. La protagonista si rende conto di quanto quest'altrove tanto desiderato sia illusorio e disumanizza-

to. L'ultimo romanzo, *Festins de la détresse*, mette in scena un padre onesto e probo, molto legato alle tradizioni culturali del suo paese. I suoi due figli, tuttavia, nonostante siano laureati — il primo in medicina, il secondo in scienze economiche — non riescono a trovare lavoro poiché un manipolo di politici e funzionari gestisce per un piccolo gruppo di privilegiati le risorse del paese. Il messaggio evidente che la scrittrice vuole infondere con questo romanzo è che non si può costruire il futuro di una nazione sui privilegi, la disonestà e la corruzione. I due figli faranno scelte diverse che li porteranno ad allontanarsi: il primo rimane, infatti, legato ai valori africani e persegue il suo scopo di unità sociale e di solidarietà, mentre il secondo abbocca al richiamo di un facile guadagno che gli costerà la prigione.

I valori tradizionali, se ben praticati, possono risolvere molti problemi sociali e politici in cui si trova il Senegal, questo ci pare il filo rosso delle opere della scrittrice, che si serve di uno stile semplice per essere compresa dal maggior numero di lettori. Aminata Sow Fall è una scrittrice umanista che merita maggior attenzione da parte della critica. È infatti straordinario che una donna, la prima autrice senegalese, abbia affrontato in maniera così equilibrata la questione del potere. La sua voce narrativa rappresenta la rottura forte nelle lettere africane, poiché retifica la storia e vi stabilisce il posto per le donne. Non a caso, nell'*Ex-père de la nation* la rappresentazione del potere politico avviene attraverso il protagonista Madiama e anche attraverso le sue due mogli, perché in Africa politica e costumi tradizionali di vita sono saldamente intrecciati.

L'Ex-père de la nation

La problematica del potere appare constanziale alla letteratura africana. Il romanzo della scrittrice Aminata Sow Fall riprende dunque, ma per oltrepassarla, la visione del potere maschile, rappresentata dall'antitesi tra la tirannia subita e il desiderio d'indipendenza, tra l'ideale di una liberazione vera e propria e il dramma di una rivoluzione mancata². In questa narrazione Aminata Sow Fall attacca con coraggio il mondo maschile e il patriarcato.

Romanzo dell'impegno umanistico, *L'Ex-père de la nation* critica la moderna società africana e soprattutto la sua dimensione patriarcale. La narrazione è composta dalle memorie che Madiama, in prigione, scrive dopo aver passato otto anni al potere e dopo il colpo di stato che l'ha destituito e incarcerato. Madiama è il presidente di un'immaginarie repubblica del subcontinente e, benché egli sia ottimista sulla sua capacità, al limite dell'idealismo, di essere un buon leader, egli si rivelerà a poco a poco incompetente e insensibile nei confronti del suo popolo, schiacciato da una realtà sociale ed economica difficile. Il suo esercizio dell'autorità conduce il paese alla miseria e avviene nell'oppressione. Le conseguenze sono la transizione del suo regime in una dittatura e il bagno di sangue che lo porterà in prigione. La debolezza di Madiama è accentuata dal matrimonio con Yandé, una donna vendicativa, priva di generosità e compassione, che sarà la sua seconda moglie. La prima, Coura, pur non occupandosi della politica nazionale, ha un forte senso della politica familiare e riesce a gestire la sua condivisione di Madiama con Yandé. Coura rappresenta un modello femminile forte, capace di convivere con la tra-

dizione e di mantenere sotto controllo l'ambito familiare³. La scrittura memoriale del protagonista indaga su una questione cruciale: come si diventa tiranni e perché. All'inizio del suo mandato, Madiama è perfettamente cosciente delle sfide che lo attendono:

Le pouvoir m'était soudain apparu comme quelque chose de très sérieux et de trop lourd malgré ma carrure d'athlète, et mes cent quatre-vingt-dix-sept centimètres de longueur. Dimensions respectables, qui me donnaient l'allure d'un hal-térophile, mais tellement insignifiantes pour la charge du pouvoir qui a surtout besoin d'un cœur pour aimer et d'une tête pour porter l'amphore sacrée des espoirs du peuple⁴.

A differenza dei tiranni di Henri Lopes o di Sony Labou Tansi, ubueschi nei loro capricci stravaganti, Madiama possiede un carisma che lo predispone all'esercizio dell'autorità. I primi cinque capitoli tracciano il percorso del protagonista alla scoperta che il potere non è un oggetto magico che conferisce a chi lo detiene la possibilità di imporre univocamente la propria volontà⁵. Il potere si acquisisce lottando contro le resistenze e gli ostacoli. Quando Madiama comprende le sue difficoltà, egli ne ha paura, e la scrittura ripercorre il suo declino:

J'avais pensé que ce n'était pas un péché que d'aider ma soeur. [...] J'avais moi-même signé des affectations à des postes importants sur simple intervention ou par sympathie, sans me demander si c'était dans l'intérêt du pays [...] Et d'autres libéralités aux dignitaires et aux nantis. D'autres décisions hors-circuit. J'avais trop cédé. Comment avais-je pu en arriver là! J'eus brusquement peur. Peur de découvrir ma propre vulnérabilité devant les sollicitations d'un système très complexe où les valeurs basement matérielles émaoussaient les consciences⁶.

Nei sei capitoli successivi, Madiama capisce che il potere non è un oggetto di cui ci si può sbarazzare senza conseguenze e che ogni cambiamento alle relazioni di forza ormai stabilite è estremamente complesso. Per questo egli coltiva l'idea di dimettersi, ma la ritiene una decisione inaffrontabile. La scrittura registra il lento processo di comprensione del protagonista e descrive come egli sia rimasto intrappolato nel suo stesso esercizio del potere:

Une trappe, le pouvoir. «Non je ne m'y enfoncerai pas davantage». J'entrevois avec angoisse des épines pousser sur le chemin de paix et de prospérité que m'avait légué mon père. Allais-je dévier? Cette question m'humiliait. L'idée de ma démission, germée au bout d'une longue nuit de rancœur, avait mûri tout au long d'une autre nuit de colère⁷.

La produzione romanzesca degli anni Ottanta, più complessa e interessante della precedente proprio perché frammenta e disloca la narrazione, segna una svolta di fondamentale importanza sia dal punto di vista ideologico sia da quello formale. Ed è, infatti, a livello della struttura narrativa, dei modi di rappresentazione dei protagonisti che si fa strada questo importante rinnovamento del romanzo.

L'Expère de la nation conserva una struttura 'classica', dicotomica — retaggio del romanzo coloniale e della tradizione orale — in cui si assiste alla lotta tra chi si adopera per stabilire una qualche giustizia sociale e chi invece esercita una repressione affinché il potere rimanga un privilegio di pochi. In realtà, la coincidenza tra narratore e protagonista mostra un'interiorizzazione del conflitto: Madiama, prigioniero sia di se stesso sia dei suoi carcerieri, scrivendo le sue memorie evoca le prime esperienze

sindacali nate dal bisogno di reagire alle ingiustizie sociali alle quali è spettatore sul suo luogo di lavoro. La sua riflessione memoriale è tesa a illustrare i passaggi importanti della sua carriera e a illuminarne le zone d'ombra. La scrittura nasce non solo dal bisogno di giustificarsi, ma da un grande amore per il suo paese:

... j'aimais profondément mon pays et cet amour avait été jus-
qu'alors ma seule lanterne et la force mystérieuse et dynamique
qui m'avait poussé des salles de garde de l'hôpital jusqu'aux
portes du château présidentiel. Un long chemin de souffrances
endurées, d'humiliations bues et de haines refoulées pour arri-
ver au seul but rêvé: installer le peuple dans la dignité et dans
le bien-être moral et spirituel⁸.

Il romanzo di Aminata Sow Fall spiega, nella sua struttura omodiegetica, la competenza politica, linguistica e letteraria del protagonista. Il patto memoriale incipitario è funzionale alla rappresentazione dell'iniziale separazione tra gli interessi personali e quelli collettivi e alla successiva paura di Madiama di rimanere schiacciato proprio dai meccanismi di potere che ha contribuito a creare:

... je vivais désormais dans le règne de la peur et [...] la peur est
le levier de l'oppression. Si les opprimés savaient la peur des
opresseurs! Je ne pouvais plus reculer. [...] Les courtisans qui
me poussaient sur le terrain de l'oppression étaient désormais
ma bonne conscience⁹.

In questo denso e approfondito processo di rimemorazione, accentuato dalla condizione di prigioniero, la riflessione sul potere è un tema fondamentale: «Le pouvoir

donne des œillères pour moins que l'expérience que j'en ai eue. Voulant imiter le soleil, je n'avais réussi qu'à augmenter la nuit de mon règne»¹⁰.

In *L'Expère de la nation*, il dialogo tra narratore e personaggi e, in particolare, tra l'io pubblico dell'esperienza politica e l'io privato della sua successiva rimemorazione, serve alla trasmissione d'importanti differenze epistemiche. In tal modo l'enunciazione si fa portatrice di un'istanza ideologica e sociale, oltre alla dimensione privata insita nel genere memoriale, e si pone in posizione dialettica con quella del personaggio di cui accetta o contraddice il pensiero:

... je pourrais bien comparer mon destin à celui du soleil, mais
je ne suis pas le soleil et la plus grande erreur de ma vie aura été
d'avoir cédé au mirage et d'avoir cru que je lui rassemblerais¹¹.

Così, nella seconda parte del romanzo, Madiama si dimostra prigioniero di due posizioni contrapposte: egli è troppo debole per dimettersi ed è perciò costretto a mantenere il potere attraverso la repressione. Il suo regime si trasforma in dittatura. La sua profonda umanità sta nell'aver preso coscienza molto tardi, troppo tardi dei suoi limiti ed è proprio su questo che si chiude il romanzo:

Il m'a fallu ce temps pour me dessiller les yeux et observer sans
passion la ronde enivrante des choses et des êtres. [...] Coura
me rend chaque jour une visite d'une heure, environ, quand
elle m'apporte mon déjeuner [...] C'est seulement quand elle
me quitte que je prends ma plume pour écrire¹².

Solo attraverso l'esperienza della scrittura Madiama comprende che il suo potere è controbalanciato dal pote-

re degli altri. La sua visione politica è statica, l'autorità è vista come un oggetto magico, un feticcio, mentre l'esercizio del potere è per natura dinamico, perché tiene conto di pensieri e di azioni diverse. Il valore di questo romanzo sta nella sua verosimiglianza, data dalla situazione e dalla condizione della scrittura memorialistica che insiste sui valori morali e spirituali ed assume perciò appieno la sua funzione terapeutica e salvifica.

Note

¹ Aminata Sow Fall (1976), *Le Revenant*, NEA, Dakar; Id. (1979), *La Grève des bâttu*, NEA, Dakar; Id. (1982), *L'Appel des arènes*, NEA, Dakar; Id. (1987), *L'Expère de la nation*, L'Harmattan, Paris; Id. (1993), *Le Jjubier du Patriarche*, Le Serpent à Plumes, Paris; Id. (1998), *Docteurs du bercail*, Khoudia-NEI, Dakar-Abidjan; Id. (2005), *Festins de la détresse*, L'or des fous, Paris. *La Grève des Bâttu* è stato anche portato sul grande schermo nel 2000 dal regista maliano Cheikh Oumar Cissoko col titolo *Bâttu*.

² Martin Bestman (1981), *Structure du récit et mécanique de l'action révolutionnaire dans Remember Ruben*, «Présence Francophone», XXIII, autunno, pp. 61-78.

³ Valérie Orlando (2001), *Writing New H(er)stories for Francophone Women of Africa and the Caribbean*, «World Literature Today», vol. 765, n. 1, Inverno, pp. 40-50.

⁴ Aminata Sow Fall, *L'Expère de la nation*, cit., p. 12.

⁵ Cf. Jean-Marie Volet (1993), *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique subsaharienne*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, pp. 301-328.

⁶ Aminata Sow Fall, *L'Expère de la nation*, cit., p. 81.

⁷ Ivi, p. 110.

⁸ Ivi, p. 13.

⁹ Ivi, p. 155.

¹⁰ Ivi, p. 167.

¹¹ Ivi, p. 8.

¹² Ivi, p. 188.

Primavera 1992

V.S.: Nella letteratura africana francofona subsahariana, la rappresentazione romanzesca del dittatore è incentrata su certe strutture che inseriscono questa figura in uno spazio nel quale mito, storia e politica si incrociano. Che ruolo riveste il mito ne *L'Ex-père de la nation*?

A.S.F.: Ho cercato di conoscere da dove proviene e come si crea un mito.

V.S.: In che modo potrebbe spiegare la maniera in cui la figura del dittatore seduce l'immaginazione dello scrittore subsahariano?

A.S.F.: Non credo si tratti di una seduzione. Lo scrittore è un essere sensibile che tenta di afferrare l'inafferrabile. Il dittatore è *a priori* un essere contronatura che attira la curiosità dello scrittore a causa delle sue reazioni, in funzione delle sue convinzioni, dei suoi sentimenti, della sua personalità...

V.S.: Nei romanzi a sfondo politico dell'ultimo decennio ritroviamo una stessa impressione di sterilità, un vicolo cieco in cui nessuna trasformazione è possibile, né la speranza, né l'utopia. Permangono solo la scrittura...

A.S.F.: E meno male che resta la scrittura. È questa la vocazione dello scrittore. Il resto appartiene ai politologi e alle società.

V.S.: Un tempo la letteratura coloniale e post-coloniale condannava il colonialismo servendosi di una scrittura classica, dicotomica, che rispecchiava il codice letterario ottocentesco francese. Oggi, pur utilizzando delle strutture linguistiche nuove, nuove strategie discorsive, il romanzo non si sbilancia e non afferma chi siano i vincitori e chi i colpevoli. Pensa che il suo romanzo s'inserisca in tale contesto?

A.S.F.: Non ho cercato di affermare quali siano i vincitori e quali i vinti. Il mio romanzo può riassumersi in una domanda: chi fa il dittatore? Osservi: Madiama è un uomo 'politico'? Avrebbe potuto diventare un magnate nel campo finanziario e detenere il potere dei soldi, non quello politico. Il suo rapporto con gli altri non sarebbe cambiato. È il simbolo del potere ad interessarmi.

V.S.: Lo scrittore Miguel Angel Asturias ha parlato della distinzione tra dittatore razionale e dittatore irrazionale nella letteratura e nella realtà sudamericana. Pensa si possa fare una distinzione del genere anche per l'Africa?

A.S.F.: Non ho riflettuto molto sulla questione ma mi pare difficile parlare di razionalità, quando si parla di dittatori.

V.S.: Ne *Le Dernier de l'Empire* Sembène Ousmane ha opposto al dittatore, Léon Mignane, un eroe positivo, il più anziano Cheikh Tidiane Sall, che rappresenta i valori africani tradizionali e la saggezza degli avi, e diventa depositario delle credenze dell'autore. Nel suo romanzo

Madiama, nelle varie fasi della sua esistenza, riveste un ruolo ideologico simile?

A.S.F.: Sicuramente Madiama veicola alcune convinzioni dell'autore per quanto riguarda la morale, ovvero ciò che concerne la dignità umana.

V.S.: Nel romanzo di Williams Sassine, *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, la sconfitta personale di Camara coincide con la sconfitta della Guinea. Lei pensa che tale situazione rifletta la condizione di tutti gli stati africani liberi da una dittatura?

A.S.F.: La dittatura è sempre portatrice di disastro, anche nel momento in cui coloro che la incarnano decadono. Effettivamente si tratta di una sconfitta, che a mio parere può portare con sé i germi positivi del rinnovamento. Il discorso vale per tutti i paesi del mondo. Pensi a cosa sta succedendo adesso, dopo il crollo della dittatura comunista.

V.S.: Lei pensa che la letteratura africana non possa essere considerata come un semplice oggetto estetico, ma che debba essere apprezzata nel suo contesto sociale?

A.S.F.: La letteratura africana deve assumere la sua funzione di creazione e di estetica. Deve poter essere apprezzata come un'opera d'arte. Il contesto sociale è molto presente in essa, del resto che tipo di letteratura sarebbe quella che non rivela l'uomo e il suo ambiente? Solo perché i problemi sociali e politici in Africa sono complessi, si vuol ridurre la letteratura ad una semplice vetrina

sociale! Esistono sia la responsabilità personale dello scrittore che le esigenze dettate dalla creazione artistica. Lo scrittore africano deve puntare innanzitutto all'Arte, e operare la sintesi necessaria tra le proprie responsabilità intellettuali e le esigenze dell'Arte.

V.S.: Pensa che la letteratura a sfondo politico debba proporre al lettore un'ideologia palese? A che scopo?

A.S.F.: Non credo. Se si vuole proporre qualche ideologia, è preferibile scrivere dei saggi.

V.S.: Madiama ritrova un equilibrio in prigione allorché decide di scrivere le sue memorie. In questo caso la scrittura ha un valore terapeutico?

A.S.F.: La scrittura ha sempre un valore terapeutico.

V.S.: I suoi romanzi sono caratterizzati da una scrittura molto classica e raffinata. Cosa pensa delle innovazioni stilistiche, linguistiche e retoriche di alcuni romanzieri africani contemporanei come Sony Labou Tansi, Henri Lopes e Williams Sassine?

A.S.F.: Personalmente ho optato per questo tipo di scrittura. Ogni scrittore è libero di scegliere il proprio stile. Io ho scelto innanzitutto di essere leggibile. Forse è questione di carattere.

V.S.: Madiama vive un conflitto interiore tra l'ideale di giustizia e di onestà intellettuale e la sete di potere che lo spinge a governare anche a spese del popolo. Pensa che

tale conflitto sia possibile nella realtà politica e sociale dell’Africa contemporanea?

A.S.F.: Madiama non ha sete di potere. Sono le circostanze ad averlo portato a quel punto. In effetti mi sono posta la domanda: se cioè l’esercizio del potere sia compatibile con la giustizia e l’onestà, e a che prezzo.

V.S.: Madiama ha due donne, la prima — Coura — umile ed intelligente, la seconda — Yandé — arrivista e spregevole. Cosa pensa della poligamia, della condizione e del ruolo della donna nell’Africa contemporanea?

A.S.F.: Penso che nell’Africa contemporanea difficilmente la poligamia possa essere compatibile con le attuali condizioni di vita, soprattutto nel contesto urbano. Le donne potranno migliorare la propria condizione che, in assoluto, non è tanto peggiore che altrove, solo attraverso l’indipendenza finanziaria ed economica.

V.S.: Crede che nell’Africa indipendente la democrazia e la giustizia rappresentino dei valori in crisi, che hanno perso forza politica?

A.S.F.: Sì, la crisi c’è. Ci fanno credere che questi valori non esistessero prima della colonizzazione, ma è un errore. Con l’indipendenza e persino durante la colonizzazione non abbiamo saputo trovare il punto d’incontro tra concetti del tutto nuovi e l’insieme dei valori della società precoloniale.

V.S.: Il conflitto che divora Madiama è anche un conflitto tra modernità e tradizione?

A.S.F.: Non penso sia così. Anche se Madiama vive tutte le contraddizioni della modernità, il conflitto che lo attanaglia appartiene ad ogni tempo. L’uomo moderno non sempre è un mostro, così come gli uomini politici appartenenti a quella che lei chiama “tradizione” non erano sempre tutti dei santi.

V.S.: Madiama fallisce perché pecca di competenza o di volontà?

A.S.F.: Sarebbe semplicistico spiegare il suo fallimento solo con la mancanza di senso politico o di volontà. Bisognerebbe piuttosto osservare l’uomo che aspira all’onestà preso nel pantano dei problemi politici, familiari, morali...

V.S.: Ibrahima Ly, in un’intervista, ha rimproverato agli scrittori africani di non tener conto del fatto che la violenza politica in Africa attualmente è intimamente legata alla violenza tradizionale della società africana e che gli Africani devono prendere coscienza delle tare ancestrali della loro società. È d’accordo con queste affermazioni?

A.S.F.: Sicuramente violenze e tare hanno interessato le società africane, ma ciò è sufficiente a giustificare e spiegare la violenza politica attuale? Non penso sia possibile, poiché anche quelle nazioni che oggi si dicono democratiche, in passato hanno esercitato su alcuni popoli delle violenze inaudite: la tratta negriera e altre atrocità come il nazismo e l’apartheid. Non bisogna idealizzare l’Africa tradizionale, ma la violenza politica attuale (che almeno migliore!) può trovare le sue ragioni nelle numerose feri-

te subite nel corso della storia e nell'incompetenza dei governanti che gli Africani non sempre hanno potuto scegliere.

V.S.: Secondo lei che rapporto sussiste tra il romanzo politico e la realtà politica nell'Africa contemporanea? Quale il legame possibile tra la verità storica e la verità romanzesca? (Penso al romanzo *Le Dernier de l'Empire* di Sembène Ousmane che racconta - senza confessarlo esplicitamente al lettore - la storia del Senegal alla fine del lungo mandato presidenziale presidenza di Léopold Sédar Senghor).

A.S.F.: Un rapporto del genere svela una scelta personale del romanziere: raccontare la storia come un cronista, oppure ricreare una situazione lasciando libera la propria immaginazione. Scegliendo quest'ultimo modo di fare, si può talvolta sperimentare la sorpresa - non tanto rara - che deriva dall'osservare quanto la finzione percorra la realtà.

V.S.: Lei ha scritto un romanzo che tratta degli effetti del potere dittatoriale e dello stato autoritario. All'inizio della sua presidenza, Madiama propone un'ideologia del potere e dell'autorità incentrata su valori democratici e umanitari. Il personaggio è depositario del suo modo di vedere le cose? Cosa pensa della situazione politica africana attuale?

A.S.F.: Sì, condivido gli stessi ideali di Madiama. Per quanto riguarda la situazione politica africana, essa si presentava catastrofica (eccezion fatta per qualche isola fel-

ce). Ora migliora. Nessuna dittatura potrà resistere all'aspirazione dei popoli, ma il rischio di disordini rimane alto. Dobbiamo capire che la democrazia non equivale all'anarchia e che il potere non rappresenta il fine, bensì la maniera di restituire al nostro continente una dignità per troppo tempo derisa.

*Traduzione di Anna Lapetina

IV. CRONOLOGIA

Sono riportati nella Cronologia gli avvenimenti storico-politici più importanti che si sono svolti nelle colonie francesi subsahariane e, dopo le Indipendenze, negli Stati africani francofoni, insieme con una selezione di avvenimenti letterari – pubblicazioni di poesie, romanzi, opere teatrali, saggi – e di avvenimenti artistici e musicali prodotti da autori francofoni subsahariani o di altri paesi, ma a essi collegati.

¹ La lettera posta tra parentesi quadre dopo il titolo indica il genere dell'opera citata: [A] antologia ; [F] miti, fiabe della tradizione ; [M] diari, memorie ; [P] poesia; [R] romanzo o racconto; [S] saggio; [T] teatro.

DATE	AVVENIMENTI STORICO-POLITICI	AVVENIMENTI ARTISTICO-LETTERARI
1300-1500	Impero del Mali, fondato da Soundjata Keita n. verso 1250.	
1500	Leone l'Africano visita il Sudan. La tratta comincia.	
1638	I Francesi arrivano in Senegal.	
1658	Fondazione di Saint-Louis.	
1700-1800	Appoggio della tratta. Si ampliano i regni Bambara, Ashanti, Dahomey e Peul.	
1794	Prima abolizione della tratta.	Abbé Grégoire, <i>De la littérature des nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature.</i> [S]
1808		
1815	Seconda abolizione della tratta.	
1816-1828	Regno del re zulu Chaka.	Jacques-François Roger, <i>Fables sénégalaises recueillies de l'Oualof.</i> [F]
1848	Terza abolizione della tratta.	
1854- 1865	Louis Faidherbe governatore del Senegal. I Francesi estendono il controllo attorno a Dakar di cui si costruisce il porto.	
1870-1895	Si estende l'impero malinké di Samori Touré, un eroe della resistenza armata contro i colonizzatori.	
1875-1885	Pierre Savorgnan de Brazza compie due missioni in Gabon e Congo e fonda Brazzaville.	
1881	I Francesi estendono il protettorato sull'interno al Fouta-Djalou e sul mare a Porto-Novo.	Pierre Loti, <i>Le Roman d'un spahi.</i> [R]
1884-5	Conferenza di Berlino.	
1885	Inaugurazione della linea ferroviaria Dakar-Saint-Louis. Il Belgio acquista il Congo.	
1891 o 1895?	Creazione dell'AOF (Africa Occidentale Francese) 1891-1958.	

1898	I Francesi catturano Samory Touré, la Guinea orientale, l'attuale Mali e il nord della Costa d'Avorio sono ammessi all'AOF. I Francesi occupano il nord del Ciad e l'Ubangui-Shari (attuale Centrafrica).	
1900	I Francesi conquistano il sud del Ciad.	
1902	Dakar capitale dell'AOF.	Joseph Conrad, <i>Heart of Darkness</i> . [R]
1903	Istituzione "École Normale William Ponty".	Istituzione "École Normale William Ponty".
1910	Creazione dell'AEF (Africa equatoriale francese).	In Francia pittori, poeti e musicisti si appassionano all' <i>art nègre</i> . François-Victor Equibecq, <i>Contes populaires d'Afrique occidentale</i> . [F]
1910-1920		
1913		
1914-1918	Prima guerra mondiale: reclutamento dei <i>travailleurs</i> africani. Conquista francese delle colonie tedesche in Africa. Nel 1916 prima rivolta dei Tuareg dell'attuale Burkina Faso, che viene repressa con la violenza.	
1920	Società delle Nazioni divide le colonie tedesche del Togo e del Cameroun tra la Gran Bretagna e la Francia. Al Belgio il Rwanda e il Burundi.	Amadou Mapaté Diagne, <i>Les trois volontés de Malic</i> . [R]
1920-1930		In America gli scrittori neri fondano la <i>New Negro Renaissance</i> .
1921		Blaise Cendrars, <i>Anthologie nègre</i> . [P] René Maran, <i>Batouala</i> . [R] Il Premio Goncourt a Maran.
1923	Completamento della linea ferroviaria Bamako-Dakar.	
1926		Bakary Diallo, <i>Force-Boné</i> . [R]
1927		André Gide, <i>Voyage au Congo</i> [M] Lamine Senghor, <i>La Violation d'un pays</i> [S] Maurice Delafosse, <i>Les Nègres</i> . [S]
1928		André Gide, <i>Retour du Tchad</i> [M] Roland Lebel, <i>Livre du pays noir</i> . [A] Paul Morand, <i>Magie noire</i> . [R]

1930-1940		Josephine Baker balla <i>Le Sacre du printemps</i> . A Parigi grande moda dei <i>bals nègres</i> .
1931	Esposizione coloniale a Vincennes, apogeo della potenza coloniale.	
1934	Completamento della linea ferroviaria Brazzaville-Pointe Noire.	
1935-1936	Campagna coloniale dell'Italia fascista in Etiopia. Conquista di Addis Abeba.	Ousmane Socé, <i>Karim</i> (1935). [R] Bernard Binlin Diètié, <i>Assésimèn Dètyétié, roi du Soudan</i> (1936). [F] Leo Frobenius, <i>Histoire de la civilisation africaine</i> (1936). [S] Marcel Granle, <i>Masques dogons</i> . [S] Paul Hazoumé, <i>Doguiémi</i> . [R]
1837		
1938		
1939-1945	Seconda guerra mondiale. Reclutamento di soldati africani, i <i>travailleurs</i> .	All'École William Ponty fiorisce il teatro. "Bulletin de l'IFAN" e "Notes Africaines". Aimé Césaire, <i>Cahier d'un retour au pays natal</i> . [P]
1940	L'AEF e il Cameroun sono con De Gaulle e la Francia libera mentre l'A.O.F rimane fedele al regime di Vichy.	
1944	Conferenza di Brazzaville.	
1945		Léopold Sédar Senghor, <i>Chants d'ombre</i> . [P]
1946	L'impero coloniale diviene L'«Union Française» (1946-1958) che sancisce un nuovo sistema coloniale. Congresso di Bamako e fondazione del Rassemblement Démocratique Africain (RDA) movimento politico interterritoriale e progressista.	
1947	Approvata la legge «Houphouët-Bogoyo» contro il lavoro forzato nelle colonie.	Aïme Diop fonda la rivista «Présence Africaine». Birago Diop, <i>Contes d'Ahmedou Koumba</i> . [R] Léon-Gontran Damas, <i>Poètes d'expression française</i> . [P] Présentation di Jean-Paul Sartre (<i>Orphée noir</i>) all' <i>Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française</i> di Léopold Sédar Senghor. [P] Léopold Sédar Senghor, <i>Fonctions noires</i> . [P]
1948		

1950	Aimé Césaire, <i>Discours sur le colonialisme</i> . [S] Amos Tutuola, <i>The Palm-Wine Drinkard</i> . [R] Frantz Fanon, <i>Peau noire, masques blancs</i> . [S] Albert Memmi, <i>Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur</i> . [S]	
1952	Lays Camara, <i>L'Enfant noir</i> . [R] Bernard Binlin Dadié, <i>Légendes africaines</i> . [F] Cheikh A. Diop, <i>Nations nègres et culture</i> . [S]	
1953	Legge-quattro di Gaston Defferre che conferisce maggiore autonomia alle colonie.	
1954	Indipendenza del Sudan e inizio della guerra civile tra musulmani e animisti.	
1958	La «Communauté» prende il posto dell'«Union Française» con la costituzione della V ^a Repubblica. Tutti gli stati francofoni africani vi aderiscono, a eccezione della Guinea di Sékou Touré che diventa indipendente.	
1959	Fine dell'AOF e AEF. Senegal e Sudan si associano alla Federazione del Mali. Congo: sommosse a Léopoldville (ora Kinshasa); indipendenza con incidenti e vittime.	Primo Congresso degli scrittori e artisti neri (Paris). Mougo Beti, <i>Le pauvre Christ de Bomba</i> . [R] David Diop, <i>Coups de pilon</i> . [P] Ferdinand Oyono, <i>Une vie de boy</i> . [R] Léopold Sédar Senghor, <i>Ethiopiennes</i> . [P] Chuma Achébe, <i>Things Fall Apart</i> . [R]
1960	Tutte le repubbliche della «Communauté» scelgono l'indipendenza. Senegal si ritira dalla Federazione del Mali-Indipendenza del Congo belga (Zaire). L. S. Senghor presidente del Senegal (1960-1980).	Secondo Congresso degli scrittori e artisti neri (Roma). Djibril Tamsir Niame, <i>Sunjata ou l'épopée mandingue</i> . [R]
1961	Nord del Camerun anglofono si unisce alla Nigeria, il sud francofono alla Repubblica del Camerun. Fondazione dell'UAM (Union africaine et malgache) cui aderiscono tutte le ex-colonie ad eccezione della Guinea, Mali, Togo. Congo-Léopoldville: continua la guerra di secessione della ricca zona	Cheikh Hamidou Kane, <i>L'aventure ambiguë</i> . [R] Seydou Badian, <i>La Mort de Chaka</i> . [T]

1964	Congo-Léopoldville: nuova ribellione. Senegal: conferenza di Dakar, l'UAM diventa l'UAMCE (Union Africaine et Malgache de Coopération Economique).	
1965	Il colonnello Bokassa prende il potere in Centrafica e Mobutu nel Congo-Léopoldville (ora Zaire). Conferenza di Nouakchott: l'UAMCE diventa OCAM (Organisation Ommune Africaine et Malgache).	Ousmane Sembène, <i>Le Mandat</i> . [R]
1966	Mobutu cambia nome a Kinshasa. Léopoldville che diventa Kinshasa.	Guy Menga, <i>La Marmite de Kaka-Mbada</i> . [T] Charles Nkomo, <i>Violent était le vent</i> . [R] Cheikh Anta Diop, <i>Antériorité des civilisations nègres: mythe ou réalité?</i> [S] Bernard Binlin Dadié, <i>Homme de tous les continents</i> . [P] Guy Menga, <i>L'oracle</i> . [T]
1967	Golpe militare in Dahomey. Inizio della guerra del Biafra in Nigeria. Rivolta nel nord del Ciad. Golpe militare in Togo.	Ayi Kwei Armah, <i>The Beautiful Ones Are Not Yet Born</i> . [R] Ahmadou Kourouma, <i>Les Soleils des Indépendances</i> . [R] Yambo Ouologuem, <i>Le Devoir de violence</i> . [R] A Yambo Ouologuem il Premio Renaudot.
1968	Colpo di stato in Mali di Moussa Traoré. Intervento militare francese in Ciad.	Léopold Sédar Senghor, <i>Élogie des aïeux</i> . [P] Lilyan Kesteloot [R] Prima edizione del Festival panafricain d'Alger: tra le più grandi manifestazioni culturali africane. Bernard Binlin Dadié, <i>Monseigneur Théogène Gouri</i> . [T] Cheikh Allou Ndao, <i>Mogariennes</i> . [P]
1969	Marion Ngouabi presidente del Congo che diventa Repubblica popolare di stampo socialista.	
1970	Nigeria: fine della guerra civile, capitolazione del Biafra.	
1971	Il Congo-Kinshasa di Mobutu prende il nome di Zaire (1971-1997).	Djibril Tamsir Niame, <i>Chakra</i> . [R]
1972		Mougo Beti, <i>Meun basse sur le Cameroun</i> . [S] Alloum Fanoué, <i>Le Cercle des tropiques</i> . [R] Patrice Kays, <i>Paroles intimes</i> . [P]

1973	Disordini a Brazzaville (Congo).	Ahmadou Hampaté Bâ, <i>L'Évange destin de Wagerin</i> . [R] Valentin Yves Mudimbé, <i>Entre les eaux</i> . [R] Ousmane Sembène, <i>Xala</i> . [R] Mougo Bèti, <i>Remember Ruben</i> . [R] Mougo Bèti, <i>Perpétue et l'habitude du malheur</i> . [R]
1974	Il Dahomey diventa Repubblica del Benin. Golpe militare in Niger.	Alioum Fantouré, <i>Le récit du cirque... de la vallée des mœurs</i> . [R] Georges Ngali, <i>Gambiatista Viko ou le viol du discours africain</i> . [R] Bernard Mouralis, <i>Les contre-littératures</i> . [S] Aminata Sow Fall, <i>Le revenant</i> . [R] Fernando D'Almeida F., <i>Au seuil de l'exil</i> . [P]
1975	Assassinato il presidente del Ciad: invasione libica.	
1976	Bokassa imperatore del Centrafrica.	
1977	Grandi repressioni in Repubblica del Congo. Esecuzione dell'ex presidente Massamba-Debat. Bokassa si autoproclama imperatore del Centrafrica.	Maurice Béjart fonda a Dakar la scuola di danza Mudra-Afrique. Léopold Sédar Senghor, <i>Liberté 3: Négritude et civilisation de l'universel</i> . [S]
1978	Colpo di stato in Mauritania.	Edward Saïd, <i>Orientalism</i> . [S]
1979	Golpe militare nella Repubblica del Congo. Bokassa destituito in Centrafrica, l'ex-presidente David Diacko riprende il potere.	Sony Labou Tansi fonda il Rocato Zulu Théâtre a Brazzaville. Mariama Bâ, <i>Une si loque lettre</i> . [R] Mougo Bèti, <i>La ruine presque cocasse d'un polichinelle</i> . [R] Alioum Fantouré, <i>Le Livre des cités du Fernate</i> (1979-2001). [R] Nuruiddin Farah, <i>Variations on the Theme of African Dictatorship</i> (1979-1983). [R] Tierno Montémbo, <i>Les Crapauds-brousse</i> . [R] Williams Sassine, <i>Le Jeune Homme de sable</i> . [R] Sony Labou Tansi, <i>La vie et demie</i> . [R] Werewere Liking, <i>La puissance de Une</i> . [T]
1980		Antoine Bangui, <i>Prisonnier de Tombalbaye</i> . [R] Yodi Karou, <i>Le bel des cainans</i> . [R] Werewere Liking, <i>Une Nouvelle terre</i> . [T] Boris Boubacar Diop, <i>Thiaroye terre rouge</i> . [T] Sony Labou Tansi, <i>État honteux</i> . [R] Sony Labou Tansi, <i>La Parenthèse de sang</i> . [T]
1981	Centrafrica: Diacko destituito dal generale Koulibé.	

1984	Muore Sekou Touré (Guinea), il potere passa a un Comitato militare.	Pierre Debauche fonda il « Festival international de la francophonie » di Liège. Tchicaya U Tam si, <i>Les Phalènes</i> . [R] Bernard Zadi Zaourou, <i>Le secret des dieux</i> . [P] Monssa Konaté, <i>L'Or du diable</i> . [T] Marie NDiaye, <i>Quant au riche avenir</i> . [R] Simon Njami, <i>Cervauil et cie</i> . [R] Williams Sassine, <i>Le Zèhérois n'est pas n'importe qui</i> . [R] Sony Labou Tansi, <i>Les Sept Solitudes de Loresa Lopez</i> . [R]
1985	Sommosse a Brazzaville. Conflitti al confine tra il Burkina Faso e il Mali (1985-1987). Guerra Libia-Ciad (1985-1987).	A Wole Soyinka Premio Nobel etel. [R] Tierno Montémbo, <i>Les Écailles du ciel</i> . [R] Célestin Beye, <i>C'est le soleil qui m'a brulé</i> . [R] Sony Labou Tansi, <i>Moi, venue de l'empire</i> . [T] Aminata Sow Fall, <i>L'Ex-père de la Nation</i> . [R] Tchicaya U Tam si, <i>Le bal de Ndingaz</i> . [T] Muore Tchicaya U Tam si Célestin Beye, <i>Tu l'appelleras Touga</i> . [R] Assé Guéye, <i>Nègèkous</i> . [R] Valentin-Yves Mudimbé, <i>The Invention of Africa</i> . [S]
1986		
1987	Golpe militare in Burkina-Faso. Centrafrica: processo a Bokassa condannato ai lavori forzati.	Garçon mette in scena a Parigi due pièces di Tchicaya U Tam si. Simon Njami, <i>African géolo</i> . [R]
1988	Dure repressioni in Benin. Fimisce la guerra tra il Ciad e la Libia.	Scopieri in Benin. Congo: liberalizzazione dell'economia. Senegal: conflitto interetnico con la Mauritania. Crollo del muro di Berlino con forti conseguenze sui paesi africani socialisti.
1989		
1990	Scopieri in Camerun. Centrafrica e Ciad. Legittimazione dell'ANC (African National Congress): è l'inizio della fine dell'apartheid. Nelson Mandela libero. Zaire: Mobutu apre al multipartitismo dopo violenze e repressioni.	Prima edizione di "Etoumants Voyageurs, Festival du livre et du film" a cura di Michel Le Bris (Saint-Malo). Ahmadou Kourouma, <i>Moussi, outrages et défis</i> . [R] Werewere Liking, <i>Sangué Mara</i> . [T]
1991	Colpo di stato in Mali e ribellione dei Tuareg. Intervento militare francese e belga in Zaire. Burkina-Faso abbandona il	Muore Ahmadou Hampaté Bâ. Ahmadou Hampaté Bâ, <i>Amkoullel, l'enfant perdu</i> . [M] Tierno Montémbo, <i>Un rêve utile</i> . [R] Marie NDiaye, <i>En famille</i> . [R]

1992	Prime elezioni democratiche in Mali. Sommosse e scontri in Congo. Costa d'Avorio: muore Félix Houphouët-Boigny, Presidente della Repubblica dal 1960.	Léopold Sédar Senghor. <i>Liberté 5. Le Dialogue des cultures.</i> [S]
1993	N. Mandela primo Presidente nero della Repubblica d'Alfrica del Sud.	Mongo Beti. <i>L'Histoire du fou.</i> [R] Abdourahman Waberi. <i>Le Pays sans ombre.</i> [R]
1994	Rwanda: l'assassinio del Presidente Habyarimana scatena massacri di una violenza inaudita.	
1995	Nella Regione dei Grandi Laghi (Uganda, Rwanda, Burundi, Tanzania, Zaire) esodo di massa di rifugiati dal Rwanda dove i massacri continuano.	Cheikh Hamidou Kane. <i>Les Gardiens du temple.</i> [R] Williams Sassine. <i>Légende d'une vérité.</i> [T] Georges Ngala. <i>Une saison de sympathie.</i> [R] Muore Sony Labou Tansi. Sony Labou Tansi. <i>Le Commencement des douleurs.</i> [R]
1996	Colpo di stato militare dei tutsi in Burundi e morte di migliaia di civili; in Rwanda epurazione violenta degli hutu accusati di genocidio. Sommosse in Zaire. Golpe militare in Niger.	Calixthe Beyala. <i>Les Hommes perdus.</i> [R] Alia Beyala il Grand Prix de l'Académie française. Achille Ngoye. <i>Agence Black</i> Bafoussa. [R] Ousmane Sembène. <i>Guelwaar.</i> [R] Jean-Baptiste Tati Louloul. <i>L'ordre des plétonnés.</i> [P]
1996-7	Prima guerra nella Repubblica democratica del Congo (ex-Zaire). Ribellioni, Mobutu in esilio (1997).	
1997	Guerra civile in Repubblica del Congo.	Gabriel Garraon mette in scena a Parigi <i>Bintou</i> di Koffi Kwahulé [T] Alain Mabanckou. <i>Les arbres aussi versent des larmes.</i> [R] Abdourahman Waberi. <i>Balhalo.</i> [R]
1998-2003	Seconda guerra nella Repubblica democratica del Congo.	Koffi Kwahulé. <i>Fama.</i> [R] Alain Mabanckou. <i>Bleu Blanc Rouge.</i> [R] Williams Sassine. <i>Mémoire d'une peau</i> [R] (1998)
1999	Lotte fra gruppi etnici hema e lendu in Repubblica democratica del Congo (1999-2007).	Mongo Beti. <i>Trop de soleil tue l'amour.</i> [R] Édouard Glissant. <i>Sartorius, le roman des Batoutos.</i> [R]
2000	Laurent Gbagbo vince le elezioni in Costa d'Avorio.	Prima edizione del festival "Étommants voyageurs" in Mali (biennale, a cura di Michel Le Bris e Moussa Konaté). Boris Boubacar Diop. <i>Murambi, le livre</i>

2002-2007	Guerra civile in Costa d'Avorio: bombardamenti, violenze e torture. Intervento militare francese.	Emmanuel Dongala. <i>Johnny chien nichoué</i> (2002) [R] Moussa Konaté (a cura di). <i>Nouvelles voix d'Afrique. Étommants voyageurs</i> (2002). [A] Boniface Mongo-Mboussa. <i>Désir d'Afrique</i> (2002). [S]
2003	Golpe militare in Centrafrica	Marie NDiaye. <i>Papa doit manger.</i> [R] Abdourahman Waberi. <i>Transit.</i> [R]
2004-8	Guerra civile in Repubblica democratica del Congo.	Ahmadou Kourouma. <i>Quand on refuse, on dit non</i> (2004). [R] Werewere Liking. <i>La mémoire empuisée</i> (2004). [R]
2005	Golpe militare in Mauritania. Discorsi a Bannako. Il paese è provato da una terribile carestia.	Caryl Phillips. <i>Dancing in the Dark.</i> [R] Sony Labou Tansi. <i>La Rue des Mouches.</i> [T] Amnita Sow Fall. <i>Le festin de la détrese.</i> [R] Boniface Mongo-Mboussa. <i>L'Indocilité.</i> [S]
2006	Prime elezioni democratiche nella Repubblica democratica del Congo.	Alain Mabanckou. <i>Mémoires de porcépic.</i> [R] A. Mabanckou il Premio Renaudot.
2007	Sciopero generale in Guinea contro il presidente Lansana Conté: dura repressione. Ribellione tuareg al nord del Niger.	Prima edizione del festival "Étommants voyageurs" ad Haiti (biennale, a cura di Lyonel Trouillot e Dany Lafarrière). C. Beyala. <i>L'homme qui m'offrait le ciel.</i> [R] Michel Le Bris, Jacques Rouaud, E. Aimassy (a cura di). <i>Pour une littérature-monde</i> [S] che ha seguito al Manifesto letterario pubblicato su « Le Monde » il 16/3/2007.
2008	Muore il presidente e nuovo golpe militare in Guinea. Nuovo golpe militare in Mauritania.	Tierno Montémbo. <i>Le Roi de Kahel.</i> [R] A. Montémbo il Premio Renaudot.
2009	Guinea: proteste represses con le armi in massacri e violenze.	Calixthe Beyala. <i>Le roman de Pauline.</i> [R] Ahmadou Kourouma. <i>Le dièse de vérité.</i> [T] Marie NDiaye. <i>Trois femmes passées.</i> [R] A. NDiaye il Premio Goncourt. Seconda edizione del Festival panafricain d'Alger. Abdourahman Waberi. <i>Passage des larmes.</i> [R]
2010	Colpo di stato in Niger. Prime elezioni democratiche in	

V. BIBLIOGRAFIA

La bibliografia si compone di una selezione di opere letterarie e di testi critici che sono stati citati e consultati per la stesura del volume.

1. Opere letterarie

Achebe Ch. (1958), *Things Fall Apart*, Heinemann, London [trad. it. Il Crollo, E/O, Roma, 2002].

Armah A. K. (1968), *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, Houghton Mifflin, Boston.

Bâ A. H., Kesteloot L., (a cura di) (1969), *Katàlara*, Julliard, Paris.

Bâ A. H. (1973), *L'Étrange destin de Wangrin*, U.G.E., coll. 1/18, Paris [trad. it. *L'interprete briccone*, Lavoro, Roma, 1988].

— (1991), *Amkoullel, l'enfant peul*, Actes Sud, Arles.

Bâ M. (1979), *Une si longue lettre*, N.E.A., Dakar [trad. it., *Cuore africano*, Sei, Torino, 1980].

Badani S. (1961), *La Mort de Chaka*, Présence Africaine, Paris.

Bangui A. (1980), *Prisonnier de Tombalbaye*, Hatier, Paris.

Beti M. (1956), *Le pauvre Christ de Bomba*, Laffont, Paris.

— (1974), *Perpétue et l'habitude du malheur*, Buchet-Chastel, Paris.

— (1974), *Remember Ruben*, UGE «10/18», Paris.

— (1979), *La ruine presque cocasse d'un polichinelle*, Peuples Noirs, Paris.

— (1994), *L'Histoire du fou*, Julliard, Paris.

— (1999), *Trop de soleil tue l'amour*, Julliard, Paris.

Beyala C. (1987), *C'est le soleil qui m'a brûlé*, Stock, Paris [trad. it. *A bruciarmi è stato il sole*, Epoché, Milano, 2005].

— (1988), *Tu t'appelleras Tanga*, Stock, Paris.

— (1996), *Les Hommes perdus*, Albin Michel, Paris.

— (2007), *L'homme qui m'offrait le ciel*, Albin Michel, Paris.

— (2009), *Le roman de Pauline*, Albin Michel, Paris.

Camara L. (1953), *L'Enfant noir*, Plon, Paris.

Cendrars B. (1921), *Anthologie nègre*, Edition de la Sirène, Paris.

Césaire A. (1939), *Cahier d'un retour au pays natal*, in «Volontés», n° 20 [trad. it. *Diario del ritorno al paese natale*, Jaca Book, Milano, 2004].

Conrad J. (1902), *Heart of Darkness*, Blackwood, London-Edinburgh [trad. it. *Cuore di tenebra*, Torino, Einaudi, 2005].

2012	<p>Proteste in Senegal contro la ricandidatura del presidente Abdoulaye Wade.</p> <p>Nuove ribellioni Tuareg in Mali. I Tuareg prendono il controllo del nord del paese e ne proclamano l'indipendenza; distruzione dei santuari islamici da parte di gruppi islamici jihadisti.</p>	<p>Tierno Montémbo, <i>Le Terroriste noir</i> [R]</p> <p>Scholastique Mukasonga, <i>Notre-Dame du Nil</i> [R]</p> <p>A. Mukasonga il Premio Renaudot</p> <p>Henri Lopes, <i>Une enfant de Pato Pato</i> [R]</p>
2013	<p>Missione di pace delle Nazioni Unite in Mali. Tregua con i nazionalisti ribelli Tuareg.</p> <p>Disordini in Centrafica: i ribelli controllano gran parte del paese; intervento militare francese.</p>	<p>Prima edizione del festival "Étonnants voyageurs" a Brazzaville (Repubblica del Congo) a cura di Alain Mabanckou e Michel Le Bris.</p> <p>Alain Mabanckou, <i>Lumière de Pointe-Noire</i> [R]</p> <p>Marte NDjaye, <i>Ladivine</i> [R]</p>

- D'Almeida F. (1976), *Au seuil de l'exil*, P.-J. Oswald-L'Harmattan, Paris.
- Dadié B. B. (1936), *Assémien Déhylé, roi du Samui*, Album officiel de la Mission pontificale, Dakar.
- (1954), *Légendes africaines*, Seghers, Paris.
- (1967), *Homme de tous les continents*, Présence Africaine, Paris.
- (1970), *Monsieur Thôgô-Gnini*, Présence Africaine, Paris.
- Damas L.-G. (1937), *Pigments*, GLM éditeur, Paris.
- (1947), *Poètes d'expression française*, Seuil, Paris.
- Diagne A. M. (1920), *Les trois volontés de Malic*, Larousse, Paris.
- Diallo B. (1926), *Force-Bonté*, P.-J. Oswald, Paris.
- Diop Birago (1947), *Contes d'Ahmadou Koumba*, Présence Africaine, Paris [trad. it. *I racconti di Ahmadou Koumba*, Patron, Bologna, 1979].
- Diop Boubaçar Boris (1981), *Thiaroye terre rouge*, L'Harmattan, Paris.
- (2000), *Murambi, le livre des ossements*, Stock, Paris [trad. it. *Ruanda. Murambi, il libro delle ossa*, E/O, Milano, 2004].
- (2009), *Les petits de la guenon*, Philippe Rey, Paris [ed. or. (2003), *Doomi Golo*, Papyrus, Dakar].
- Diop David (1956), *Coups de pilon*, Présence Africaine, Paris.
- Dongala E. (2002), *Johnny chien méchant*, Le Serpent à Plumes, Paris, 2002 [trad. it. *Johnny Mad Dog*, EPOCHÉ, Milano, 2006].
- Equilbecq F.-V. (1913-1916), *Contes populaires d'Afrique occidentale*, 3 vols., Leroux, Paris.
- Fantouré A. (1972), *Le Cercle des tropiques*, Présence Africaine, Paris.
- (1975), *Le récit du cirque... de la vallée des morts*, Buchet-Chastel, Paris.
- (1979-2001), *Le Livre des cités du Termité*, (trilogia), Présence Africaine, Paris.
- Farah N. (1979-1983), *Variations on the Theme of African Dictatorship*, Allison and Busby, London, 3 vols.
- Gide A. (1927), *Voyage au Congo*, Gallimard, Paris.
- Gide A. (1928), *Retour du Tchad*, Gallimard, Paris [trad. it. *Viaggio al Congo e ritorno dal Ciad*, Einaudi, Torino, 1988].
- Glissant E. (1999), *Sartorius, le roman des Batoutos*, Gallimard, Paris.
- Gueye A. (1988), *Negerkaus*, NEA, Dakar.
- Hazoum P. (1938), *Dogucimi*, Larose, Paris.
- Kane Ch. H. (1961), *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard [trad. it., *L'ambigua avventura*, E/O, Roma, 2003].
- (1995), *Les Gardiens du temple*, Stock, Paris.
- Kanor F. (2007), *Humus*, Gallimard, Paris.
- Karone Y. (1980), *Le bal des catinans*, Karthala, Paris.
- Kayo P. (1972), *Paroles intimes*, P.-J. Oswald-L'Harmattan, Paris.
- Konaté M. (1985), *L'or du diable*, L'Harmattan, Paris.
- (à cura di) (2002), *Nouvelles voix d'Afrique. Étonnants voyageurs*, Hoëbeke, Paris.
- Kourouma A. (1968), *Les Solets des Indépendances* Presses de l'Université de Montréal, Montréal [trad. it. *I soli delle indipendenze*, Jaca Book, Milano, 1996].
- (1990), *Mommé, Ouvrages et défis*, Seuil, Paris [trad. it. *Mommé, obraaggi e pro- vocazioni*, Epoché, Milano, 2005].
- (2000), *Allah n'est pas obligé*, Seuil, Paris [trad. it. *Allah non è mica obbli- gato*, E/O, Roma, 2004].
- (2004), *Quand on refuse, on dit non*, Seuil, Paris.
- (2009) *Le discours de vérité*, L'Harmattan, Paris.
- Kwahulé K. (1993), *Cette vieille magie noire*, Lansman, Carnières-Morlanwelz.
- (1997), *Bintou*, Lansman, Carnières-Morlanwelz.
- (1998), *Fama*, Lansman, Carnières-Morlanwelz.
- Lebel R. (1928), *Livre du pays noir*, Éditions du monde moderne, Paris.
- Liking W. (1979), *La Puissance de Um*, CEDA, Abidjan.
- (1980), *Une Nouvelle terre*, NEA, Dakar.
- (1983), *Elle sera de jaspe et de corail*, L'Harmattan, Paris.
- (1990), *Singaté Mura*, Eyo Ki-Yi Éditions, Abidjan.
- (2004), *La mémoire amputée*, NEA, Abidjan.
- Lopes H. (1971) *Tribaliques*, CLE, Yaoundé.
- (1976), *La Nouvelle Romance*, CLE, Yaoundé.
- (1977), *Sans tam-tam*, CLE, Yaoundé.
- (1982), *Le Pleurer-Rire*, Présence Africaine, Paris.
- (1990) *Le chercheur d'Afriques*, Seuil, Paris.
- (1992) *Sur l'autre rive*, Seuil, Paris.
- (1997), *Le Lys et le flamboyant*, Seuil, Paris.
- (2002), *Dossier classé*, Seuil, Paris.
- (2012), *Une enfant de Poto Poto*, Gallimard, Paris.
- Loti P. (1881), *Le Roman d'un spahi*, Calmann-Lévy, Paris.
- Mabanckou A. (1997), *Les arbres aussi versent des larmes*, L'Harmattan, Paris.
- (1998), *Bleu Blanc Rouge*, Présence Africaine, Paris.
- (2006), *Mémoires de poncépic*, Seuil, Paris.
- (2013), *Lumière de Pointe-Noire*, Seuil, Paris.
- Maran R. (1921), *Batoniala*, Albin Michel, Paris.
- Menga G. (1964), *La Marmite de Koka-Mbala*, Régain, Monte-Carlo.
- (1967), *L'oracle*, Clé, Yaoundé.
- Monémbo T. (1979), *Les Craipauds-brousse*, Seuil, Paris.
- (1986), *Les Écailles du ciel*, Seuil, Paris.

- (1991), *Un rêve utile*, Seuil, Paris.
- (2000), *L'ainé des orphelins*, Paris, Seuil [trad. it., *Il grande orfano*, Milano, Feltrinelli, 2003.]
- (2008) *Le Roi de Kâhel*, Paris, Seuil.
- (2012) *Le Terroriste noir*, Paris, Seuil.
- Morand P. (1928), *Magie noire*, Grasset, Paris.
- Mudimbé V.-X. (1973), *Entre les eaux*, Présence Africaine, Paris.
- Mukasonga S. (2012), *Notre-Dame du Nil*, Gallimard, Continents Noirs, Paris.
- Ndao C. A. (1970), *Mogoriennes*, Présence Africaine, Paris.
- NDiaye M. (1985) *Quant au riche avenir*, Minuit, Paris.
- (1991), *En famille*, Minuit, Paris [trad. it. *In famiglia*, Anabasi, Milano, 1993].
- (2001), *Rosie Carpe*, Minuit, Paris [trad. it. *Rosie Carpe*, Morellini, Milano, 2005].
- (2003), *Papa doit manger*, Minuit, Paris [trad. it. *Papà è tomato*, Ed. del Cardo, Albano Laziale, 2007].
- (2009), *Trois femmes puissantes*, Gallimard, Paris [trad. it. *Tre donne forti*, Firenze, Giunti, 2010].
- (2013) *Ladivine*, Gallimard, Paris.
- Ngal G. (1975), Georges Ngal, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Hatier, Paris.
- (1995), *Une saison de symphonie*, L'Harmattan, Paris.
- Ngandu-Nkashama P. (1983), *Bonjour monsieur le ministre*, Silex, Paris.
- Ngoye A. (1996), *Agence Black Bafoussa*, Gallimard, Paris.
- Niane D. T. (1960), *Sundjata ou l'épopée mandingue*, Présence Africaine, Paris. 1960 [trad. it. *Sundjata*, Ed. Lavoro, Milano, 1986]
- (1971), *Chaka*, P.-J.Oswald, Honfleur.
- Njami S. (1985), *Cercueil et cie*, Lieu commun, Paris.
- (1989), *African gigolo*, Seghers, Paris.
- Nokan Ch. (1966), *Violent était le vent*, Présence Africaine, Paris.
- Ouologuem Y. (1968), *Le Devoir de violence*, Seuil, Paris [trad. it. *Dovere di violenza*, Il Saggiatore, Milano, 1970].
- Oyono F. (1956), *Une vie de boy*, Julliard, Paris.
- Phillips C. (2005), *Dancing in the Dark*, Secker and Warburg, London.
- Pliya J. (2001), *Le complexe de Thénardier*, L'Avant-Scène Théâtre, Paris [trad. it. *Teatro*, Olschki, Firenze, 2007].
- Roger J.-F. (1828), *Fables sénégalaises recueillies de l'Ouolof et mises en vers français, avec des notes destinées à faire connaître la Sénégambie, son climat, ses principales productions, la civilisation et les mœurs des habitants*, Nepveu, Paris.
- Sassine W. (1979), *Le Jeune Homme de sable*, Présence Africaine, Paris.
- (1985), *Le Zébéros n'est pas n'importe qui*, Présence Africaine, Paris.
- (1995), *Légende d'une vérité*, Le Bruit des autres, Solignac.
- (1998), *Mémoire d'une peau*, Présence Africaine, Paris.
- Sembène O., (1965), *Le Mandat*, Présence Africaine, Paris.
- (1973), *Xala*, Présence africaine, Paris.
- (1981), *Le dernier de l'empire*, L'Harmattan, Paris.
- (1986), *Guelwaar*, Présence Africaine, Paris.
- Senghor L. S. (1945), *Chants d'ombre*, Seuil, Paris [trad. it. *Canti d'ombra*, Passigli, Firenze, 2000].
- (1948), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Puf, Paris; pref. J.-P. Sartre, *Orphée noir* [trad. it. *Orfeo negro*, in *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1960].
- (1948), *Hosties noires*, Seuil, Paris.
- (1956), *Éthiopiennes*, Seuil, Paris.
- (1969), *Élégie des alizés*, Seuil, Paris.
- Socé Ousmane (1935), *Karim, roman sénégalais*, Impr. Marcel Puyforcat, Etrampes.
- Sony Labou Tansi (1979), *La Vie et demie*, Seuil, Paris [trad. it. *La vita e mezza*, Lavoro, Roma, 1990].
- (1981), *L'État honteux*, Seuil, Paris.
- (1981), *La Parenthèse de sang*, Hatier, Paris.
- (1985), *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Seuil, Paris.
- (1987), *Moi, veuve de l'empire* in "L'Avant-Scène Théâtre", n. 815 [trad. it. *Io, vedova dell'Impero*, in AA.VV., *Teatro Africano*, Bulzoni, Roma, 1988].
- (1995), *Le Commencement des douleurs*, Seuil, Paris.
- Sony Labou Tansi (1997), *L'autre monde*, Editions Revue Noire, Paris.
- (2005), *La Rue des Mouches*, éditions théâtrales, Montreuil-sous-Bois.
- Sow Fall A. (1976), *Le Revenant*, NEA, Dakar.
- (1979), *La Grève des battus*, NEA, Dakar.
- (1982), *L'Appel des arènes*, NEA, Dakar
- (1987), *L'Espère de la Nation*, L'Harmattan, Paris.
- (1993) *Le Jujubier du Patriarche*, Le Serpent à Plumes, Paris.
- (1998) *Douceurs du bercail*, Khoudia-NEI, Dakar-Abidjan.
- Tadjo V. (2000), *A mi-chemin*, L'Harmattan, Paris.
- Tati Loutard J.-B. (1996), *L'ordre des phénomènes*, Présence Africaine, Paris.
- Tchicaya U Tam si (1984), *Les Phalènes*, Albin Michel, Paris.
- (1987), *Le bal de Ndinga*, L'Âge d'homme, Lausanne.
- Tutuola A. (1952), *The Palm-Wine Drinkard*, Faber and Faber, London [trad. it., *Il bevitore di vino di palma*, Feltrinelli, Milano, 1961].
- Waberi A. (1994), *Le Pays sans ombre*, Le Serpent à Plumes, Paris.

- (1997), *Balbalala*, Serpent à plumes, Paris [trad. it., Ed. Lavoro, Roma, 2003]
- (2003) *Transit*, Gallimard, Paris.
- (2009) *Passage des lames*, Latrès, Paris.
- Zadi Zourou B. (1981), *La termitière*, L'Harmattan-NEA, Paris-Abidjan.
- (1984) *Le secret des dieux*, NEA, Abidjan [trad. it. *Il segreto degli dei*, La Rosa editrice, Torino, 1999].

2. Letteratura critica

- Achebe Ch. (1977), *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness in Hopes and Impediments: Selected Essays* (1988), Heinemann, London.
- Achour Ch. (2005), *La violence du «devoir» d'écriture de Yambo Oulougem*, in Achour Ch. (a cura di), *États et effets de la violence*, CRTH, Université de Cergy-Pontoise, pp. 159-181.
- Adiaffi J.-M. (1985), *Entretien avec Bernard Magnier* in «Nouvelles du Sud», n. 1, agosto-settembre-ottobre, pp. 103-108.
- Anyinefa K., Napier J. M., (1998), *Postcolonial Postmodernity in Henri Lopes's Pleurer-Rire*, in «Research in African Literatures», vol. 29, n. 3, pp. 8-20.
- «L'Atelier du roman» (2003), n. 35, settembre, "Marie NDiaye, Rosie Carpe".
- Ashcroft B., Griffith G., Tiffin H. (a cura), (2006), *The Post-Colonial Studies Reader*, Routledge, London (1995).
- Awenengo S., Barthélémy P., Tshimanga Ch. (a cura di), (2004), *Ecrire l'histoire de l'Afrique autrement?*, L'Harmattan, Paris - Budapest - Turin.
- Banham M. (a cura di), (2004), *A History of Theatre in Africa*, Cambridge UP, New York, Cambridge.
- Bessière J. (2009), *Littératures francophones contemporaines*, in *Littératures francophones et politiques*, Karthala, Paris, pp. 354-9.
- Bestman M. (1981), *Structure du récit et mécanique de l'action révolutionnaire dans Remember Ruben*, «Présence Francophone», XXIII, autunno, pp. 61-78.
- Bett M. (1972), *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation*, Maspéro, Paris.
- Blachère J.-C. (1993), *Négritude: Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, L'Harmattan, Paris.
- Bourdette-Donon M. (2003), *Anthologie de la littérature et des arts tchadiens*, L'Harmattan, Paris.
- Cazenave O. (2003), *Afrique sur Seine: une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, L'Harmattan, Paris.
- Césaire A. (1950), *Discours sur le colonialisme*, Éditions Réclame, Paris, [trad. it. *Discorso sul colonialismo*, Ombre Corte, Verona, 2010].

- Chevrier J. (2006), *Nouvelle anthologie africaine de la poésie d'expression française*, Hatier, Paris.
- Coquery-Vidrovitch C. (a cura di), (1998), *Des historiens africains en Afrique. L'histoire d'hier et d'aujourd'hui: logiques du passé et dynamiques actuelles*, L'Harmattan, Paris.
- Dabla S. (1986), *Nouvelles écritures africaines: romanciers de la deuxième génération*, Harmattan, Paris.
- Diagne M. (2005), *Critique de la raison orale. Les pratiques discursives en Afrique noire*, Ifan, Karthala, Paris.
- Delafosse M. (1927), *Les Nègres*, Rieder, Paris.
- Diop Ch. A. (1954), *Nations nègres et culture*, Présence Africaine, Paris.
- (1967), *Antériorité des civilisations nègres: mythe ou réalité?*, Présence Africaine, Paris.
- Diop S. (a cura di), (2002), *Fictions africaines et postcolonialisme*, L'Harmattan, Paris.
- «Écrire» (2006), n. 91, marzo-maggio, «Écrivains francophones d'Afrique noire".
- «Études littéraires» (2003), vol. 35, n. 1, "Afrique en guerre".
- Fanon F. (1952), *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris [trad. it. *Pelle nera maschere bianche*, Tropea, Milano, 1996].
- (1961), *Les Damnés de la terre*, La Découverte, Paris.
- Fonkoua R., Halen P. (a cura di), (2001), *Les champs littéraires africains*, Karthala, Paris.
- Frobenius L. (1936), *Histoire de la civilisation africaine*, Gallimard, Paris [trad. it. *Storia della civiltà africana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991].
- Grégoire H. (1808), *De la littérature des nègres, ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités morales et leur littérature; suivies de Notices sur la vie et les ouvrages des Nègres qui se sont distingués dans les Sciences, les Lettres et les Arts*, Maradan, Paris.
- Griaule M. (1938), *Masques dogons*, Paris, Institut d'Ethnologie.
- Hutcheon L. (1996), *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London.
- Irele A., Gikandi S. (a cura di), (2004), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, vol. 1, Cambridge UP, Cambridge.
- Irele A. (2008), *Négritude et condition humaine*, Karthala Sephis, Paris.
- Jack B. (1996), *Francophone Literatures: An Introductory Survey*, Oxford UP, Oxford.
- Kom A. (2000), *La Malédiction francophone*, LIT/CLE, Münster, Hamburg, London.
- Le Bris M., Rouaud J., Almassy E. (a cura di), (2007), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, Paris.

Rushdie S. (1991), *Patrie immaginate*, Mondadori, Milano.
 Said E. (1978), *Orientalism*, Routledge & Kegan, London [trad. it. *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano, 1999].
 – (1998), *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Gamberetti, Roma.
 Semujanga J. (2004), *Dynamique des genres dans le roman africain*, «Tangence», n. 75, pp. 94-111.
 Senghor L. (2012), *La Violation d'un pays et autres écrits anticolonialistes*, L'Harmattan, Paris (1927).
 Senghor L. S. (1977), *Liberté 3: Négritude et civilisation de l'universel*, Seuil, Paris.
 – (1992), *Liberté 5: Le Dialogue des cultures*, Seuil, Paris.
 Saivre D. (1982), *Entretien avec Henri Lopes*, «Recherche, Pédagogie, Culture», nn. 59-60, ottobre-dicembre, pp. 1-22.
 Soyinka W. (1976), *Myth, Literature and the African World*, Cambridge UP, Cambridge.
 – (1999), *The Burden of Memory, the Muse of Forgiveness*, Oxford UP, New York.

3. Principali riviste di letteratura subsahariana francofona

«African Literature Today»; «L'Afrique littéraire»; «Cahiers d'Études Africaines»; «Contemporary French and Francophone Studies»; «Cultures Sud» (già «Notre Librairie»); «Dalhousie French Studies»; «Éthiopiennes»; «Études francophones»; «Études Littéraires africaines»; «Francofonia»; «Francophone studies»; «French Forum»; «Interfrancophonies»; «Inter-culturel Francophonie»; «Itinéraires. Littérature, Textes, Cultures» (già «Itinéraires et contacts de cultures»); «Mondes Francophones»; «Mots Pluriels» (1996-2003); «Nouvelles Études francophones» (già «Études francophones»); «Ponts»; «Présence Africaine»; «Présence Francophones»; «Research in African Literatures»; «Riveneuve Continents».

Liking W. (1987), *Marionettes du Mali*, NEA-ARHIS, Abidjan.
 Livingston R. E. (2004), *Discourse of Empire in Irele A.*, Gikandi S. (2004), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, cit., pp. 255-288.
 Marcato F. (a cura di), (1989) *Animisme et technologie dans la littérature francophone subsaharienne*, Clueb, Bologna.
 Marcato F. (1990), *Introduzione a Sony Labou Tansi, Una vita e mezza*, Ed. Lavoro, Roma.
 – (a cura di), (1991), *Figures et fantasmies de la violence dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne et des Antilles*, 1° vol., Clueb, Bologna.
 – (1993), *Le letterature extraeuropée di lingua francese in Storia della civiltà francese*, vol. III, Utet, Torino, pp. 1823-1940.
 Memmi A. (1953), *La Statue de sel*, Corrèa, Paris [trad. it. *La statua di sale*, Milano, Costa & Nolan, 1970].
 – (1973), *Portrait du colonisé précédé du portrait du colonisateur* (1952), Paris, Payot [trad. it. *Ritratto del colonizzato e del colonizzatore*, Liguori, Napoli, 1979].
 Midiohouan G. O. (2002), *Écrire en pays colonisé*, L'Harmattan, Paris.
 Mongo-Mboussa B. (2002), *Désir d'Afrique*, Gallimard, Paris.
 – (2005), *L'indocilité*, Gallimard, Paris.
 Mossetto A. P. (1992), *Donne di cuori, donne di bastoni nel dramma storico dell'Africa nera francofona*, Bulzoni, Roma.
 Moura J.-M. (1999), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Puf, Paris.
 Mouralis B. (1975), *Les contre-littératures*, Puf., Paris.
 – (2007), *L'illusion de l'altérité, Études de littérature africaine*, Champion, Paris.
 Mudimbé V.-Y. (1988), *The Invention of Africa*, Indiana U.P., Bloomington and Indianapolis, [trad. it. *L'invenzione dell'Africa*, Melfemi, Roma].
 Mudimbé Boyi E. (2006), *Essai sur les cultures en contact. Afrique, Amérique, Europe, Karthala*, Paris.
 Ngugi wa Thiong'o, (1986), *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Heinemann-East African Educational Publishers, Portsmouth-Nairobi.
 Nissim L., Modenesi M., Riva S. (1993), *L'incanto del fiume, il tormento della savana. Storia della letteratura del Mali*, Bulzoni, Roma.
 Orlando V. (2001), *Writing New Her(stories) for Francophone Women of Africa and the Caribbean*, «World Literature Today», vol. 765, n. 1, Inverno, pp. 40-50.
 Paré F. (1992), *Les littératures de l'exigüité*, Le Nordir, Hearsst [trad. it., *Letterature dell'esigüità*, Quodlibet, Macerata, 2005].
 Ricard A. (2004), *Africa and Writing in Irele A.*, Gikandi S. (a cura di), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, cit., pp. 153-163.
 Riva S. (2000), *Ralli di tam-tam dalla torre di Babel. Storia della letteratura del Congo-Kinshasa*, LED, Milano.

Finito di stampare il 12 settembre 2013
da
Arti Grafiche Bodoni
per conto delle
Edizioni Libreria Dante & Descartes