

## Sando Marteu: il cantore di Lubumbashi

*Flavia Aiello e Roberto Gaudio*

This article stems from a field research carried out in Lubumbashi in September and October 2018, as part of a national project on contemporary RDC, with a focus on the swahilophone creative expressions. It aims at outlining the poetics of the sing-songwriter Sando Marteau as it springs from his texts in Swahili, within the linguistic and cultural context of Lubumbashi.

### 1. Introduzione

Questo articolo nasce dal lavoro sul campo svolto a Lubumbashi (Repubblica Democratica del Congo, di seguito RDC) nei mesi di settembre e ottobre 2018 nell'ambito del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) "Mobilità-stabilizzazione. Rappresentazioni congolese e dinamiche sociali, in Congo e nello spazio globale".<sup>1</sup> Scopo della ricerca sul terreno era raccogliere dati intorno alla produzione creativa nelle varietà swahili congolese, solitamente escluse dagli studi sulle letterature di lingua swahili che si focalizzano principalmente su testi di autori tanzaniani e keniani. A Lubumbashi abbiamo trovato un ambiente artistico e poetico molto vivace e variegato; in questa sede tenteremo di delineare la poetica del cantautore Sando Marteau che emerge dai suoi testi in swahili di Lubumbashi, e di inscrivere l'opera in questo contesto artistico-letterario. La raccolta dati è avvenuta attraverso diverse interviste, conversazioni e partecipazione alle performance dal vivo (prove e concerti). A partire dal nostro rientro in Italia il dialogo con l'autore e il suo gruppo continua in forma telematica, sia per la raccolta di testi e materiale audiovisivo sia per approfondire spunti emersi durante l'analisi delle canzoni, delle interviste e delle fonti secondarie. Il presente contributo è una prima restituzione di questo lavoro in fieri.

Sando Marteau è il nome d'arte di Papy Kabange Numbi, nato il 28 dicembre 1973 a Kamalondo, una delle municipalità di Lubumbashi, figlio di un operaio della Gécamines, il grande sito d'estrazione

---

<sup>1</sup> Il PRIN, finanziato per il triennio 2017-2020, è stato proposto da quattro unità di ricerca: Università della Calabria (coordinatore nazionale Rosario Giordano), Università degli Studi di Milano (responsabile Silvia Riva), Università degli Studi di Napoli L'Orientale (responsabile Flavia Aiello), Università di Lubumbashi (responsabile Donatien Dibwe dia Mwembu). Il progetto propone un'indagine transdisciplinare sulle dinamiche di destrutturazione e riconfigurazione politica, sociale e culturale nella RDC e della dimensione globale che tali dinamiche assumono attraverso la mobilità dei congolese.

mineraria intorno a cui è nata la città.<sup>2</sup> Nel 1996 sposa Maguy Mujinga Kabange con cui ha sei figli. Attualmente vivono nel quartiere Bel-air (parte della municipalità di Kampemba). La sua carriera artistica inizia nel 1995 col gruppo *Gelifra Lupemba* che lascia nel 1997 per *Sapientia Elei Son*, seguito da *Viva Laria* nel 1998. Nel 2000 comincia a recitare nella Troupe Mufwankolo.<sup>3</sup> A partire dal 2001 inizia a cantare in swahili. Nel 2002 viene invitato dal prof. Bogumil Jewsiewicki a collaborare al progetto “Mémoire de Lubumbashi”<sup>4</sup> non solo in veste di attore, ma anche presentando delle sue canzoni swahili in occasione di alcuni spettacoli.<sup>5</sup> Il successo ottenuto da queste performance lo hanno incoraggiato a proseguire la carriera musicale parallelamente alle attività della Troupe Mufwankolo. Nel 2009, dopo essere selezionato per rappresentare Lubumbashi al festival musicale “Africa Vive” a Barcellona, Siviglia e Madrid, fonda il suo gruppo *Mujiki-a-kwetu* (“Musica delle nostre parti”), attivo ancora oggi, che si produce in concerti e spettacoli.

## 2. Comporre in swahili di Lubumbashi, anzi in *kiswairi*

Sando Marteau è un artista con una fisionomia cantautorale e che si accompagna con la chitarra. È un autore multilingue che compone le sue canzoni prevalentemente in swahili, talvolta con dei brevi

---

2 La città è nata in epoca coloniale (1910) e si chiamava Elizabethville, ribattezzata nel 1966 Lubumbashi (nome del fiume che la attraversa). La società che gestiva l'attività di estrazione del rame si chiamava all'epoca Union Minière du Haut Katanga (UMHK). Il lavoro salariato (*kazi* o *kaji*) giustificava la presenza di popolazioni africane nella città. I dipendenti, che vivevano in un campo costruito a poca distanza dal sito industriale, dovevano esibire il libretto di lavoro ai controlli della polizia, che aveva il compito di scacciare i “parassiti” (Dibwe 2009, 2017).

3 Odilon Kyembe Kaswili, in arte Mufwankolo wa Lesa Mwana wa Zambe (o in breve Papa Mufwankolo, nato nel 1934), scopre il suo talento da attore a scuola, per poi fondare la Troupe Mufwankolo negli anni '50. In quel periodo, espatriati belgi e funzionari coloniali cominciarono a promuovere a Elizabethville le espressioni artistiche locali, chiamate *spectacles populaires* – insieme di danze tradizionali, maschere, musica moderna, sketch comici, cori. Nel 1957 venne premiato il gruppo di Mufwankolo con lo spettacolo *Shangwe yetu* (“Il nostro festeggiamento” in swahili), che venne replicato l'anno seguente durante un tour in Europa (Fabian 1990). Questo breve periodo di successo internazionale si è interrotto con l'Indipendenza e la secessione del Katanga nel 1960; durante il periodo mobutista Mufwankolo ha lavorato per la Radio-Televisione Nazionale e la sua troupe, assieme al gruppo Mwondo Théâtre di Denis Franco, è stata protagonista della scena katanghese nel periodo, molto effervescente grazie al supporto statale ricevuto nel quadro della politica culturale dell’*“authenticité”*. Negli ultimi anni la Troupe si sostiene lavorando per il canale privato radiotelevisivo *Mwangaza* che trasmette i loro sketch, con la vendita di DVD e collaborando a progetti umanitari e culturali (Le Lay 2009a).

4 Il progetto “Mémoire de Lubumbashi”, promosso nel 2000 dall'Università di Lubumbashi e dal comune della città, è stato finanziato in massima parte con fondi canadesi e belgi, ed è animato da una équipe internazionale e interdisciplinare che ha organizzato diversi eventi culturali, con il coinvolgimento di pittori, scultori, musicisti locali e attori (compresa la compagnia di Mufwankolo), e un ciclo di esposizioni presso il Museo Nazionale destinate alla raccolta di memorie legate alla vita quotidiana urbana (oggetti e testimonianze orali), in vista di una ricostruzione plurale del passato coloniale e postcoloniale, e di un coinvolgimento attivo della popolazione di Lubumbashi, esperienze che sono sfociate anche in numerose pubblicazioni, curate in gran parte da Bogumil Jewsiewicki e da Donatien Dibwe dia Mwembu (Dibwe 2009).

5 Come raccontato nel suo blog <http://sandomarteau.blogspot.com/> (visitato il 14/2/2019).

inserti nella lingua di famiglia, il kiluba<sup>6</sup>, e di tanto in tanto anche in francese o lingala. Il multilinguismo, in effetti, è uno dei tratti caratteristici del complesso contesto linguistico di Lubumbashi che, come osservato da Maeline Le Lay (2009b) con particolare riferimento all'ambito artistico-letterario, sarebbe riduttivo definire una situazione di diglossia francese/swahili, anche perché tale categorizzazione, che corrisponde a livello formale alla distinzione tra lingua ufficiale e lingua nazionale<sup>7</sup>, oscura la coesistenza di diverse varietà di swahili a Lubumbashi. Questa ha luogo non soltanto poiché, come tutti i centri urbani, Lubumbashi ha una popolazione varia, che include locutori provenienti da altre regioni swahilofone del Congo (nord del Katanga e province orientali, le cui varietà sono meno distanti dal swahili della Tanzania), ma soprattutto in ragione della storia linguistica di quest'area, che ha visto svilupparsi il swahili da lingua veicolare ed esogena a varietà locale, *(ki)swahili yetu*<sup>8</sup>, "il nostro swahili" (a volte definito anche in francese *swahili facile*), in parallelo a delle forme "migliorate" sul modello del swahili standardizzato in Africa orientale<sup>9</sup>, emerse in ambito religioso e scolastico e a cui ci si riferisce complessivamente come *(ki)swahili bora* (swahili eccellente, migliore).<sup>10</sup>

---

6 Il kiluba o luba-Katanga è una lingua bantu appartenente al gruppo luba (L30 nella classificazione di Guthrie rivista da Nurse e Philippson), che include anche il luba-Kasai o tchiluba, una delle quattro lingue nazionali della RDC (Nurse and Philippson 2003: 647).

7 Nel Congo post-indipendenza la lingua ufficiale è il francese, mentre vengono definite nazionali quattro lingue, tchiluba, kikongo, lingala e swahili, in sostanziale continuità con il periodo coloniale, quando, nonostante la parità sulla carta con il fiammingo, il francese era *de facto* lingua dell'amministrazione e dell'istruzione. Le numerose altre lingue africane, definite "dialetti", non avevano alcuno statuto (Karangwa 1995: 109).

8 Abbiamo indicato il prefisso di classe 7 *ki-* tra parentesi per questa definizione e per la prossima, *(ki)swahili bora*, poiché entrambe vengono anche utilizzate senza prefisso quando il discorso si svolge in francese o altra lingua.

9 Negli anni '30 l'amministrazione coloniale britannica decise di standardizzare nei propri territori la lingua swahili sulla base del dialetto kiunguja, parlato nella città di Zanzibar e nell'area circostante. Venne inoltre fondato un organo responsabile della definizione e diffusione del swahili standard (*kiswahili sanifu*), l'East African Swahili Committee (Whiteley 1969: 79-80).

10 Al di là delle ipotesi su un "arrivo" del swahili in Katanga al seguito di commercianti e conquistatori swahilizzati in epoca precoloniale (Polomé 1985 citato in Fabian 1986: 6), che poco illuminano sul suo grado di utilizzo, un uso della lingua in funzione veicolare comincia a farsi strada nel periodo delle prime attività missionarie dei Padri Bianchi nel nord Katanga e delle spedizioni coloniali, come testimonia la pubblicazione di vocabolari poliglotti nel periodo della Association Internationale Africaine, e poi dello Stato Indipendente del Congo. Ma il periodo cruciale per l'emergere di varietà locali di swahili comincia a partire dallo sfruttamento delle risorse minerarie nell'area di Elizabethville. All'epoca la lingua swahili è stata utilizzata come lingua di lavoro, fino ad allora poco diffusa in Katanga (dove inglese e *kitchen-kaffir* avevano una posizione importante, anche perché reclutamento e trasporto vedevano il dominio degli anglofoni di Rhodesia e Sudafrica), nel quadro di una "belgianizzazione" della città e del personale dell'UMHK. Interessi capitalistici e nazionali conversero in politiche dirette a ridurre la dipendenza dalle compagnie dell'Africa meridionale, specie nel primo dopoguerra, quando da uno sfruttamento iniziale a bassa tecnologia del rame, che favoriva il reclutamento di persone a grande distanza e a breve termine, si passò a una attività estrattiva ad alta tecnologia che necessitava di una popolazione operaia più stabile e

La varietà veicolare locale di swahili è divenuta nel corso delle generazioni prima lingua per una parte della popolazione urbana (Ferrari, Kalunga and Mulumbwa 2014: 5).<sup>11</sup> Pur condividendo alcuni tratti generali con le altre varianti di swahili del Congo, presenta una fisionomia abbastanza autonoma e conserva forti tracce di meticcio linguistico (Ferrari, Kalunga and Mulumbwa 2014: 6) anche in virtù del suo sviluppo essenzialmente orale, essendo utilizzata prevalentemente nella comunicazione quotidiana e in alcune forme di creatività artistica, come il teatro comico e la canzone, in cui il supporto scritto ha una funzione limitata.<sup>12</sup>

Forme scritte di swahili si registrano in Katanga sin dall'epoca coloniale (giornali, lettere, testi religiosi, autobiografie), influenzate in diversa misura dal *swahili bora*. Va tuttavia precisato che questo non costituisce affatto una norma linguistica definita, a maggior ragione nel Congo post-indipendenza, in cui l'insegnamento del swahili nelle scuole è limitato ai primi anni delle scuole primarie<sup>13</sup>, restando una categoria per molti versi vaga, associata variamente al swahili standard o al swahili parlato in Africa orientale e particolarmente in Tanzania (che quasi nessuno conosce bene), al swahili utilizzato dalle chiese e negli scritti religiosi (anche detto *ya monpère*, dall'appellativo francese per rivolgersi a un prete) e a quello dei mezzi d'informazione (radio e televisioni).<sup>14</sup> Nella pratica, le

---

qualificata. Di pari passo con questo orientamento linguistico, procedeva il reclutamento di popolazione delle regioni a nord, dove il swahili era parlato, e l'incoraggiamento del suo utilizzo nelle scuole di formazione delle missioni, soprattutto cattoliche. Inoltre l'UMHK e l'amministrazione coloniale pubblicavano delle guide linguistiche (Fabian 1986: 92-106).

11 Alcuni abitanti di Lubumbashi hanno una competenza passiva della lingua di riferimento identitario, oppure non la conoscono affatto (Ferrari, Kalunga and Mulumbwa 2014: 8), come ci è stato confermato anche da qualche locutore sul campo, ad esempio dal professore Dibwe dia Mwembu, che ci ha dichiarato di non parlare correntemente nessun'altra lingua africana tranne swahili.

12 Il teatro di Mufwankolo, difatti, si basa su un canovaccio in francese. Solo l'introduzione (*utangulizi*) e la morale (*mafundisho*) sono scritte dall'autore, in una lingua un po' più vicina al *swahili bora* (Le Lay 2014: 24-27).

13 Nonostante le direttive linguistiche stabilite dopo l'indipendenza di adottare le lingue veicolari di zona come lingua dell'insegnamento, in un quadro del sistema educativo molto critico, con un elevato tasso di analfabetismo (17,5% quello maschile e 45,9% quello femminile in area urbana) e il 15% di accesso alle secondarie, non sono mai state allocate risorse affinché il swahili divenisse lingua d'istruzione, restando un insegnamento marginale e con insegnanti poco formati (Ferrari, Kalunga and Mulumbwa 2014: 130).

14 La stampa in swahili, presente in epoca coloniale, è oggi inesistente. La lingua swahili è invece presente sia nel settore radiofonico (nazionale e regionale), sia in quello delle televisioni locali (quella nazionale trasmette solo in francese). In Katanga, nessuna radio/televisione trasmette solo in swahili, a differenza di Kenya e Tanzania, lingua che ha uno status secondario rispetto al francese (in cui si svolge la formazione); tuttavia il swahili è molto presente nei media, specialmente a partire dalla liberalizzazione del mercato audiovisivo degli anni '90. Da allora, il settore privato radio-televisivo è in forte crescita (Damome and Kambaja 2012: 20-26). A Lubumbashi alcuni canali come *Nyota*, *Mwangaza* e *Djua* diffondono trasmissioni culturali in swahili locale (definito *swahili facile*). Il telegiornale è trasmesso in francese, swahili standard (detto spesso dell'Est, categoria porosa riferita alle parlate del Congo orientale e il swahili di Tanzania) e swahili di Lubumbashi (Ferrari, Kalunga and Mulumbwa 2014: 132).

forme di *swahili bora* corrispondono a diversi gradi di negoziazione tra il swahili standard e le principali caratteristiche delle varianti congolese di swahili.

Mentre, quindi, l'uso del francese da parte dei locutori di Lubumbashi distingue tra un ambito colloquiale (nel quale la lingua spesso entra in forma di *code-switching* e *code-mixing*) e uno formale, soprattutto scritto, con una norma e un corpus di riferimento, anche letterario (contrapposto all'arte "popolare"<sup>15</sup> in swahili locale), l'uso del swahili in forma scritta non solo manifesta le incertezze dovute al continuum linguistico sopra descritto, ma ha meno modelli di riferimento testuali reperibili, a parte gli scritti a tema spirituale/didascalico o igienico-sanitario pubblicati da edizioni religiose (Le Lay 2014).

In questo quadro, Sando Marteau manifesta una progettualità artistica molto interessante nell'uso della lingua swahili per i suoi testi, che si rivela uno dei punti cardine della sua poetica. In un contesto culturale ancora molto influenzato dalla prestigiosa musica della metropoli (Kinshasa), cantata per lo più in lingala, l'autore ha deciso infatti di utilizzare prevalentemente il swahili, la lingua in cui si sente veramente fluente, nonostante parli anche il luba katanghese e altre lingue della regione, oltre al francese e un po' d'inglese: "il swahili è la mia lingua materna, la sola lingua che io parli senza complessi davanti a chiunque", come ha dichiarato a Alena Rettová (2013: 45).<sup>16</sup> Inoltre, come osservato dalla studiosa, nei suoi testi swahili l'autore non utilizza quasi per nulla frasi o prestiti dal francese (Rettová 2013: 53). Questa osservazione ci porta a riflettere sulla natura di questa sorta di 'purismo' di Sando Marteau, che noi interpretiamo non come una forma di chiusura culturale<sup>17</sup>, ma come un'opera di valorizzazione della lingua swahili locale, senza peraltro precludersi la possibilità di creare testi in francese o lingala, attraverso la costruzione di un linguaggio poetico swahili che si differenzia dalla pratica linguistica nel teatro di Lubumbashi in cui anch'egli recita. Mentre nelle commedie della Troupe Mufwankolo il swahili parlato in contesti colloquiali, con le sue interferenze swahili/francese e la sua creatività lessicale (prestiti da altre lingue)<sup>18</sup> diviene materia prima della *vis comica* (anche giocando con la riproduzione dei diversi socioletti), nei testi delle sue canzoni l'uso del

---

15 Come osservato da M. Le Lay (2009b: 56), è interessante rimarcare come l'interiorizzazione di una mentalità diglossica (e di uno statuto superiore del francese) si manifesti anche nella distinzione di generi e nella terminologia; in ambito teatrale, ad esempio, il francese è la lingua del teatro "classico", le produzioni in swahili rientrano in quello "popolare".

16 In una corrispondenza via email del 17 gennaio 2010. La citazione originale è in francese.

17 L'apertura dell'artista e del suo gruppo è testimoniata dagli spettacoli del gruppo, che spaziano dalla rielaborazione del repertorio di Brassens alla collaborazione con l'artista senegalese Diama Ndiaye, da omaggi alla musica katanghese alla messa in scena, con accompagnamento di musica e danze, di racconti orali (*arishi* in swahili di Lubumbashi). Per ulteriori dettagli si veda il blog <http://sandomarteau.blogspot.com/> (visitato il 14/2/2019).

18 L'inventività verbale è bi-direzionale, nel senso che gli attori utilizzano il linguaggio colloquiale, flessibile e dinamico, e talvolta creano nuove espressioni poi riprese dalla popolazione (Schicho 1981: 5).

swahili di Lubumbashi in forma meno “realistica” (evitando *code-switching* e prestiti dal francese) esprime una posizione ancora più forte, una esigenza di ricerca verbale e poetica volutamente distante dal tono leggero e disimpegnato delle commedie “popolari”, che si associa a dei contenuti seri, *engagé*, riflessioni spesso ispirate dalla storia e società del Katanga.

Nei testi di Sando Marteau si notano i tratti linguistici caratteristici del swahili di Lubumbashi, nonché l'*habitus* di utilizzare varianti in *swahili bora* in alcuni passaggi o canzoni, giocando così con le sonorità e i registri linguistici. L'ortografia che utilizza, da noi preservata<sup>19</sup> (tranne per la correzione dei errori tipografici), è rivelatrice dello statuto essenzialmente orale del swahili locale e dell'assenza di un sistema di scrittura standardizzato (Ferrari, Kalunga and Mulumbwa 2014: 13). Come è comune a Lubumbashi, alcune consonanti sono trascritte diversamente dal swahili standard (SS), in particolare [tʃ] (*ch-* in SS ad es. *machosi*, lacrime) viene trascritta *tsh*<sup>20</sup> (*matshozi*) e [dʒ] (*j-* in SS ad es. *njaa*, fame) è sostituita da *dj-* (*ndjala*), ma vi sono alcune incoerenze, ad esempio le varianti *njia* e *ndjiya* (strada), dove la prima forma rispecchia lo standard. Raramente troviamo anche l'influenza del francese, ad esempio nel sostantivo *wafois* (in SS *wafuasi*, seguaci, accompagnatori). Le forme *waho* (in SS *wao*, loro) o *naho* (in SS *nao*, con loro), invece, non ci sembrano influenze del francese, diversamente da come ipotizzato dalla Rettová (2013: 48), ma fenomeni d'ipercorrettismo, spesso rintracciabili nella scrittura swahili a Lubumbashi e sintomatici del rapportarsi a un modello linguistico, il swahili standard o dell'Est, idealizzato ma sfuggente: poiché i parlanti sono consapevoli del fatto che nel swahili locale la *h-* del SS solitamente diviene muta – come si nota anche nel nostro corpus, dove troviamo forme come *apa* (qui) per *hapa* o *ata* (persino, affatto) per *hata* – tendono ad aggiungere allo scritto delle *h* anche laddove mancano in SS; un altro esempio è *fahida* (guadagno, vantaggio) per *faida*.<sup>21</sup> Inoltre, a differenza delle altre forme scritte di swahili in Congo, l'ortografia di Sando Marteau è ampiamente disgiuntiva (Rettová 2013: 47), soprattutto per quanto riguarda le forme verbali, ad esempio *wana ni ita* (mi chiamano) al posto del SS *wananiita*, o *awa ta ni kataza* (non mi proibiranno) per *hawani kataza*; il prefisso di classe dei nomi invece solitamente non è separato, tranne che per i

---

19 Questo vale ovviamente solo per i testi che ci sono stati dati in forma scritta da Sando Marteau. Il nostro corpus inoltre è composto da canzoni registrate e dalle canzoni trascritte in Rettová 2013, anche queste nel rispetto dell'ortografia dell'autore, con l'eccezione dell'uso della maiuscola per i nomi di popolazioni (Rettová 2013: 48).

20 In una conferenza tenutasi presso l'Università di Lubumbashi nel 1973, i linguisti africanisti si riunirono per discutere la standardizzazione dell'ortografia delle lingue congolesi, proponendo di evitare i digrafi. Per il suono [tʃ] si optò per *c*. Tuttavia, queste risoluzioni non si sono diffuse e a Lubumbashi, come detto sopra, non vi è un sistema di scrittura univoco. Ad esempio il nome Cibangu può essere scritto anche Tshibangu o Chibangu (Ferrari, Kalunga and Mulumbwa 2014: 14).

21 Abbiamo ritrovato esempi di tale fenomeno anche nel swahili scritto sui dipinti congolesi della collezione raccolta tra il 1968 e il 2005 da Bogumil Jewsiewicki, digitalizzata e consultabile sul sito <http://www.congoartpop.unical.it/> (nuova versione realizzata nell'ambito del sopra citato PRIN).

nomi di agenti derivati da temi verbali, come *wa fanya kazi* in luogo del SS *wafanyakazi* (o *wafanya kazi*; lavoratori).

Tutti le particolarità del swahili di Lubumbashi sono rintracciabili nei suoi testi; in questa sede ci limiteremo ad alcune osservazioni a titolo esemplificativo.<sup>22</sup> A livello fonetico, si osserva la rottura delle sequenze vocaliche inserendo *l*, *y* o *w*, come nelle forme *-zala* (generare) per *-zaa*, *aduwi* (nemico) per *adui*, *duniya* (mondo) per *dunia*. Altri tratti tipici sono: la desonorizzazione di *v*, *z* e *g*, ad esempio *ndeke* (uccello) in luogo di *ndege*; la trasformazione di alcuni suoni d'origine araba, come *gh-* che diviene *ng-*, *g-* o *k-*, ad es. *mangaribi* (occidente) per *magharibi*; *dh* e *th* che divengono *z* e *s*, ad esempio il verbo *-zarau* (disprezzare) al posto di *-dharau*; la palatalizzazione di *s*, *z* e a volte *t*, come in *ushi zani* (non pensare) per *usidhani* o in *mujiki* (musica) per *muziki*; la sostituzione della *r* (non presente in lingue come lingala e bemba) con la *l* e, viceversa, la trasformazione della *l* in *r* a contatto con la *i*, ad esempio *-badirika* (cambiare) per *-badilika*. Per quanto riguarda la morfologia nominale, notiamo i prefissi di classe *mu-* e *ba-* per le classi 1/2, *bi-* per la classe 4, la presenza delle classi diminutive non standard<sup>23</sup> 12/13, e la distinzione tra classe 11 e 14, non presente nel SS dove costituiscono una classe unica con prefisso *u-*, caratterizzate rispettivamente dai prefissi *lu-* e *bu-*. Particolarità nelle forme verbali sono il presente abituale con suffisso *-ka* (ad es. *ina andjaka*, “comincia [solitamente]”), inesistente in SS (dove si utilizzerebbe il marcatore abituale *h-*, quindi *huanza*), e la coniugazione verbale di *-ko* per esprimere la nozione di “essere” in luogo della copula invariabile *ni* del SS (ad es. *aiko mubaya*, “non è male”). Le espressioni locative si attuano non con il suffisso *-ni* come in SS, ma con i prefissi delle classi 16 (*pa-*; vicino), 17 (*ku-*; lontano/indefinito) e 18 (*mu-*; all'interno), uniti o staccati dal nome che segue, senza regolarità, ad esempio nella canzone *Maisha kama ya ndeke* (Vita come un uccello) è scritto sia *mu kisangala* che *mukisangala* (nel nido). Bisogna comunque rilevare, come detto sopra, che molte delle caratteristiche appena descritte del swahili di Lubumbashi, per quanto prominenti, non sono totalmente uniformi, in alcuni casi sostituite da forme in swahili standard, ad esempio il prefisso *ba-* (classe 2) è sostituito dal SS *wa-*, la palatalizzazione di *s* non si realizza, come nella canzone *Siku ya maisha yangu* (Il giorno della mia vita), oppure troviamo il suffisso locativo standard *-ni*. Anche il lessico utilizzato riflette la dinamicità del swahili di Lubumbashi, sempre pronto a accogliere prestiti da altre lingue bantu, ad esempio *lufu* (morte) o *luzolo* (grosso pollo) dal kiluba e altre lingue della zona L. L'autore, inoltre, come già rimarcato, evita

---

22 Per una descrizione dettagliata si veda Ferrari, Kalunga and Mulumbwa (2014).

23 Queste classi non standard vengono tuttavia utilizzate in alcune aree della Tanzania continentale, per influenza di altre lingue bantu, e certi scrittori swahili, come E. Mbogo e A. Banzi, le utilizzano nelle loro opere ( Zúbková Bertocini 2009: 256-257).

l'uso di termini francesi, anche molto comuni, sostituendoli con un sinonimo swahili, come *rahiha* (cittadino; in SS *raia*, a Lubumbashi altrimenti scritto *raiya*) al posto di *citoyen*.

Sando Marteau, dunque, è mosso dalla motivazione di valorizzare il swahili locale: “*Kiswairi, ile mi naita kiswairi, aina swahili, kiswairi, niko na ile souci, na mission ya kuipromouvoir, kuinyanyua, kuipandisha kabisa*”<sup>24</sup> e lo fa modellandolo a livello creativo e “impegnato”, affrancandolo dal complesso nei confronti della lingua “letteraria”, il francese. Inoltre, non esita a sfruttare le potenzialità espressive derivanti proprio da quella dimensione fluida, non standardizzata che solitamente i parlanti swahili di Lubumbashi considerano un segno di inferiorità linguistica, una operazione che non solo mette in questione le gerarchie linguistiche ereditate dal colonialismo, ma afferma la libertà dell'artista nella creazione di un nuovo linguaggio poetico swahili sulla matrice della parlata locale.

### 3. La poetica di Sando: un’*authenticité* katanghese?

La testimonianza del rapporto tra la lingua e i cantautori – in quanto artisti che utilizzano la lingua – è emblematica in tal senso. Jean Claude Kasongo wa Kenema, compositore e voce dei Super Mazembe (Salter 2007: 553) intervistato da Thomas Salter mostra il peso del dibattito attorno alla scelta di una forma più “corretta” di swahili congolese:

*I did Swahili at school (in Lubumbashi) and there is always a debate about which is the correct Swahili. Often our Swahili wins those debates about who is using the correct Swahili, or who has the correct word. We learnt it properly. Congo is a very big country. Our Swahili is different from that in Likasi and totally different from that in Bukavu. When you go towards Kalemie then the Tanzanian influence comes. In Kisangani it's very different. If I heard a Congolese speaking Swahili I could tell immediately where they were from.*

Kasongo legge la questione del swahili e delle sue varianti partendo da Lubumbashi. Per Sando Marteau, invece, la questione di un swahili più o meno corretto non entra proprio nella sua prospettiva: in Kenya e Tanzania parlano *kiswahili* e in Katanga parlano il *kiswairi*. La realtà linguistica e la vitalità del parlato e dell'arte (del suo stesso comporre) sfuggono alle maglie dell'ideologia della classificazione. Il *kiswairi* è spesso diverso dallo standard, così come la lingua parlata in Tanzania o in Kenya. Per esempio nelle capitali di Kenya e Tanzania si parla una lingua sensibilmente diversa dallo standard, si vedano lo *sheng* (Swahili + English) di Nairobi e *kiswahili cha mtaani* di Dar es Salaam (Reuster-Jahn and Kießling 2006). Il ruolo giocato dal francese è molto forte sulle varietà di swahili

---

<sup>24</sup> Il *kiswairi*, quello che io chiamo *kiswairi* e non swahili, la mia preoccupazione, la mia missione è promuoverlo, elevarlo, farlo crescere. Intervista del 28 settembre 2019 presso il circolo artistico *Makutano*.



del Congo, e di Lubumbashi in particolare, per esempio nel lessico e nei calchi linguistici (Ferrari, Kalunga and Mulumbwa 2014: 100).

Durante le nostre interviste Sando Marteau ha sempre mostrato una forte identità katanghese enfatizzando il sentimento di rivalsa rispetto al periodo di Mobutu che, nell'ambito della politica culturale dell' "authenticité"<sup>25</sup>, era promotore soprattutto della cultura della capitale Kinshasa, non a caso la lingua più favorita nell'allora Zaire fu il lingala.<sup>26</sup> Il lingala, inoltre, fu dominante anche sulla scena musicale dell'epoca. In un'intervista a Brazzaville il 25 settembre del 2005 con Manzenza-Nsala MuNsala, dal 1974 manager di Franco (uno dei più importanti musicisti congolese del secolo scorso), Tom Salter dimostra (Salter 2007: 141) che da una parte Franco era legato a Mobutu come a un mecenate, e dall'altra che Mobutu usava Franco come suo emissario, totalmente persuaso del potere della musica e di Franco in particolare. Manzenza, infatti, dice (Salter 2007: 140):

*Mobutu liked to use Franco when there was discontent. That was how we were sent to Katanga in 1976. That was right after our decoration with the Order of the Leopard. We did Likasi, Kolwezi and Lubumbashi. The soldiers were angry at that time. They weren't paid. We went to play in the military camps in MPR uniforms. Mobutu paid for everything. He paid better than anybody else.*

Alla domanda di Salter se avessero un contratto Manzenza risponde (Salter 2007: 141):

*A contract? Mobutu?! He called Franco and said you are going to Katanga that was the contract. He could pay you \$10,000 for a trip like that with all the expenses paid. He really gave presents. The governor of Katanga was Asumani at the time, a big Mobutist, but a Katangan. We went three times. The second time was in 1977. The soldiers were so happy to see us even though they weren't paid. If you started at eight in the evening you would go on until six in the morning. There would be thousands of soldiers in each camp where we played. First of all we played for them then we went to play for the people in town for free so that everybody would love Mobutu again, so they would forget their misery.*

---

25 Ispirata all'opera di M. Kalanda, *La remise en question. Base de la décolonisation mentale* (1965), l'ideologia dell'autenticità messa in atto da Mobutu prevedeva, tra i suoi punti fondamentali, l'eradicazione delle tracce del passato coloniale, sostituendo i toponimi coloniali e i nomi di battesimo con denominazioni africane. Ironicamente, tuttavia, il termine 'authenticité' e le altre parole chiave non hanno mai avuto un equivalente in nessuna lingua africana congolese, la dottrina è stata elaborata, espressa e diffusa essenzialmente in francese (Karangwa 1995: 182).

26 Durante il regime di Mobutu, oltre alla funzione di lingua dell'esercito e al prestigio associato alla vita e alla musica della capitale, il lingala beneficia di uno status politico considerevole. In effetti, dall'inizio della Seconda Repubblica, Mobutu utilizza esclusivamente il lingala nei suoi discorsi pubblici ai congolese, indifferente dal contesto linguistico (Karangwa 1995: 183).

Franco cantava in lingala e in quegli anni si sono gettate le basi per decenni di dominazione del lingala come lingua africana nella Repubblica Democratica del Congo. Nel 1995, infatti, Sando Marteau inizia a cantare in lingala, solo nel 2001 si sente libero di cantare in swahili. Progressivamente Sando costruisce una poetica che Alena Rettová definisce esistenzialista (Rettová 2013: 22; 172-179), ma che ha molti aspetti romantici, come ad esempio l'enfasi sull'*Heimat*<sup>27</sup> non come luogo vissuto – come potrebbe essere la città di Lubumbashi – ma più come ideale e simbolo della vita africana. In questo senso si comprende il significato dell'affermazione che Sando ha enfatizzato diverse volte: ritiene che un africano per essere creativo debba trovare ispirazione in Africa. Qui lingua e luogo, concetti esistenzialistici di *linguaggio dell'essere* e dell'*abitare*, si uniscono al senso utopico romantico come nella poetica kezilahabiana;<sup>28</sup> non a caso Kezilahabi afferma (2015: 38), contraddicendo la sua stessa poetica, che un africano può raggiungere l'oltre (*beyond*) che fa di un testo un'opera d'arte – ovvero la sua capacità di superare il tempo e lo spazio – soltanto scrivendo in una lingua africana.

*But writing in African languages enables writers to go instinctively beyond representations of signs and to think freely about their own 'being' in the context of Africa without necessarily being essentialist. It is this 'beyond' that writing in foreign languages fails to capture. And it is this 'beyond' that is the key to the relationship between the reader and the text and, finally, to bringing diverse ethnic groups into harmony and peaceful coexistence.*

Il *beyond* di Kezilahabi corrisponde all'"ispirazione" che Sando Marteau ritiene un artista africano possa avere solo in Africa. Un esempio di questa poetica è *Kwetu mbali* (Il nostro luogo d'origine<sup>29</sup> lontano), la costruzione romantica del nido, dell'*heimat* non vissuta, o forse vissuta in certo breve periodo, poi ricordata e rievocata immobile.

---

<sup>27</sup> Heimat è un concetto tedesco che ha avuto grossa fortuna durante il periodo del romanticismo tedesco (Romantik) e dell'idealismo filosofico (con autori quali Herder, Novalis, Fichte e Schelling). Qui intendiamo proprio la parte meno traducibile col termine "patria", l'investimento sentimentale che questo termine ha e il suo non identificarsi con i confini di stato o nazione. Questa vaghezza e forza emotiva lo rendono particolarmente adatto ad esemplificare il rapporto in questione tra autore e patria (che sia d'elezione, d'origine, di nascita, di comunità o mitica).

<sup>28</sup> Euphrase Kezilahabi è lo scrittore più innovativo della letteratura swahili, sia nella poesia che nella prosa rompe con le regole che fino a quel momento avevano seguito gli altri scrittori swahili per costituire uno stile proprio. Alena Rettová riscontra, così come in Sando Marteau, l'influenza dell'esistenzialismo su Kezilahabi (Rettová 2007), Gaudio (2019) attraverso un confronto testuale con la tradizione tedesca fa emergere anche l'influenza del romanticismo.

<sup>29</sup> L'espressione *kwetu* da un punto di vista linguistico è il possessivo di prima persona plurale in classe locativa 17 (prefisso ku-/kw-) ed è polisemica, potendo riferirsi a 'casa mia/nostra/della mia famiglia', a 'nel mio/nostro villaggio' e a 'nel mio/nostro paese'.

*Kwetu mbali na waza kwetu mbali,  
 kwetu na waza baba na mama,  
 kwetu wa ndugu na ma rafiki,  
 kwetu ni paka kwetu,  
 kuwe ku baya ko ni paka kwetu,  
 kwa ba mashikini ko ni paka kwetu  
 ba mu lala na ndjala ko ni paka kwetu,  
 bukari na sombe ko ni paka kwetu,  
 bukari na inswa ko ni paka kwetu,  
 penyewe bwa kikanda  
 ndjo bwinye bwa kwetu,  
 kwetu ni paka kwetu yoyoyoyo. [...]  
 Baba kilema, yeye ni baba yangu,  
 mama wa shipo ku fundu, yeye ni mama yangu,  
 baba mashikini yeye ni baba yangu,  
 mama, mama ni paka mama yangu.  
 Kwetu kwa shipo ndjiya ko ni paka kwetu [...]* (Ferrari, Kalunga and Mulumbwa 2014: 153)

Da dove veniamo è lontano, penso a lì da noi,  
 lì da noi, penso a mio padre e a mia madre,  
 lì da noi, i parenti e gli amici,  
 lì da noi, è comunque casa nostra,  
 anche se è in brutte condizioni è sempre casa nostra,  
 anche se la gente è povera è sempre casa nostra,  
 anche se si va a dormire a pancia vuota è sempre casa nostra,  
 il bukari<sup>30</sup> con le foglie di manioca è proprio casa nostra,  
 il bukari con le termiti fritte è proprio casa nostra,  
 il bukari con il kikanda<sup>31</sup>  
 è quello tipico di casa nostra,  
 lì da noi, è comunque casa nostra yoyoyo. [...]  
 Un padre disabile, è mio padre,  
 una madre analfabeta, è mia madre,

---

30 Sorta di polenta preparata con farina di mais o manioca (in swahili standard *ugali*).

31 Condimento a base di arachidi, bulbi di orchidea seccati e bicarbonato di soda, utilizzato in RDC e in Zambia.

un padre bisognoso, è mio padre,  
mia madre, mia madre è sempre mia madre.  
Lì da noi dove non ci sono strade è sempre casa nostra.<sup>32</sup>

Se da una parte *Kwetu mbali* restituisce l'immagine di un villaggio nella sua concretezza e difficoltà, definisce la distanza non solo per lo straniero, o chi si trovi nella diaspora, ma anche per chi ascolta Sando Marteau nel swahili di Lubumbashi e per sé stesso. Il villaggio è lontano dalla vita dei cittadini di Lubumbashi e anche da quella del cantautore (che come ci ha detto Sando non vi ha mai vissuto); quel *mbali* (lontano) quindi diventa segno del tendere verso quella realtà come un ritorno alle origini o ad un'essenza. Questa tensione è già una cifra romantica, basti pensare al famoso motto, emblema del romanticismo tedesco, *immer nach Hause* (sempre verso casa) che Novalis mette in bocca al protagonista del suo *Heinrich von Ofterdingen*. Le difficoltà cantate in *Kwetu mbali* sono caratterizzanti del luogo e diventano cifra del *kwetu*, che come si è detto è da raggiungere (*nach Hause* verso casa), quindi le difficoltà stesse diventano desiderabili: tutto ciò restituisce un'immagine romanticizzata del villaggio. In questo senso il sentimento di lontananza non è solo elemento comunicativo con l'esterno, con lo straniero, ma dimensione quotidiana: ovvero anche se viviamo nella città di Lubumbashi, la nostra essenza<sup>33</sup> è lì lontano (*mbali*). Il villaggio quindi come simbolo della vita africana, della vita semplice e legata alla natura. Il cantautore congolese naturalizzato tanzaniano Remmy Ongala cantava:

Narudi nyumbani  
Narudi nyumbani  
Eeee nyumbani.....  
Nilipoamua nirudi nyumbani  
Nyumbani ni nyumbani hata kukiwa kubaya au kuzuri [...]  
Narudi Afrika eee ( x 2)  
Narudi Nigeria  
Eee narudi Ghana  
Yooho narudi Kenya eee  
Yoo narudi Uganda  
Eeee narudi Gabon

---

32 Le traduzioni swahili-italiano nell'articolo sono a cura nostra se non diversamente indicato.

33 Oppure origine, ma sempre in senso mitico, considerato che Sando Marteau è nato e cresciuto a Lubumbashi, e ci ha raccontato di esserci stato solo tre volte.

Yooho narudi Congo  
 Eeee narudi Zaire eee  
 Yooho narudi Burundi  
 Narudi Rwanda

Torno a casa  
 Torno a casa  
 Eeeee a casa.....  
 Quando decisi di ritornare a casa  
 Casa è sempre casa, che sia brutta o bella [...]  
 Torno in Africa eee ( x 2)  
 Torno in Nigeria  
 Eee torno in Ghana  
 Yooho torno in Kenya eee  
 Yoo torno in Uganda  
 Eeee torno in Gabon  
 Yooho torno in Congo  
 Eeee torno in Zaire eee  
 Yooho torno in Burundi  
 Torno in Rwanda

Il *nyumbani* in questa canzone di Ongala non è un posto preciso, ma rappresenta l'idea stessa dell'Africa. Il verso di Remmy *Nyumbani ni nyumbani hata kukiwa kubaya au kuzuri* ("Casa è sempre casa, che sia brutta o bella") e il verso *kuwe ku baya ko ni paka kwetu* ("anche se è in brutte condizioni è sempre casa nostra") sono molto simili. E' vero che Sando ci ha dato un'indicazione geografica del suo *kwetu* (Malemba Nkulu, il villaggio di origine dei suoi genitori), tuttavia è anche vero che questa indicazione geografica non fa parte del testo, probabilmente per far sì che chi l'ascoltasse potesse immedesimarsi e pensare al proprio *kwetu*. Inoltre, il *kwetu* ci appare come luogo immutabile, oltre il tempo e lo spazio, proprio come nella canzone di Ongala, prova della sua cifra simbolica. Se prendiamo per esempio la poesia *Namagondo* di Kezilahabi, un poeta che condivide con Sando molti elementi romantici ed esistenzialisti, possiamo percepire la differenza tra luogo sognato o simbolico e luogo vissuto (Kezilahabi 1974: 68).

*Naikumbuka michezo yetu myeleka tuliyopiga [...]*  
*Mafahali tukiyapiganisha, kelele tukazipiga*

*Jasho likitutoka Nabili tulijiogea  
Zimebaki sasa ni hadithi kuwasimulia watoto.*

*Yasikieni ya waatalam kwenu walioletwa  
Sahauni, ule wimbo wa zamani.  
Zingatieni ya mbolea na ujamaa vijijini*

*Nakumbuka Namagondo mahali nilipozaliwa  
Nakililia kijiji mahali nilipozaliwa  
Mahali nilipozaliwa chini ya Jua na nyota.*

Ricordo i nostri giochi vivaci che facevamo [...]  
Quando facevamo combattere due tori, urlavamo  
Se eravamo sudati, ci bagnavamo nel fiume Nabili  
Ciò che ne è rimasto ormai è una favola da narrare ai bambini.

Ascoltate le parole degli scienziati che vi sono stati mandati  
Dimenticate quel canto del passato.  
Ricordatevi del fertilizzante, e del socialismo, nei villaggi.

Ricordo Namagondo il posto dove sono nato  
Rimpiango il villaggio, il posto dove sono nato.  
Il posto dove sono nato sotto il sole e le stelle. (Kezilahabi 1987; traduzione a cura di E. Zúbková Bertoncini)

Questa poesia ha per titolo il nome del villaggio Namagondo (il suo nome è anche citato più volte nel testo), quindi la poesia connota geograficamente il luogo, non solo con il toponimo ma anche col riferimento al fiume Nabili. Kezilahabi a differenza dei due cantautori non vuole creare con questa poesia nessun rapporto di immedesimazione con i fruitori, né il villaggio diventa simbolo dell'africanità; tende a contrastare la possibilità di un'ideologizzazione dell'origine (Kezilahabi 1985: 357-358).

*Africa has been plagued with philosophies of origin. In the Western world this very philosophy culminated in Nazi Germany, and we know the consequences of this philosophy. The oldest is not necessarily the nearest to our true Being, neither does it have a mandate to rule the present. It does not greatly matter whether we are the real true heirs to the "Stolen legacy". What matters is what*

*we are. A philosophy of origins is a Fascist enterprise. Philosophies of origins are another error. The third error concerns moralism. We have, in the past, put too much emphasis on moralism and spiritualism. [...] There is no causa prima for Africanness and blackness. Since no one is responsible for our Being African and Black no moral facts can be attached to these questions. [...] We have noted that through the glorification of illusory traditional qualities of African society, our leaders create mythologies of a magnificent past and refuse to confront those very institutions which are by their nature retrogressive.*

Kezilahabi esprime nostalgia per Namagondo ma, coerentemente col suo pensiero, cerca di contrastare spazi all'ideologizzazione del passato. Remmy Ongala, invece, pone il suo ritorno come potenziale in un luogo non precisato dell'Africa, nella lista dei toponimi la differenza perde il suo valore e ogni toponimo diventa rappresentativo dell'africanità<sup>34</sup>. Nella poesia di Sando il senso di *Heimat* non rappresenta tanto un potenziale ritorno, quanto più una affermazione identitaria. La patria d'elezione (*Heimat*), non si contrappone così all'orgoglio e al patriottismo della *Vaterland*, che è emerso durante le interviste e che per Sando è il Katanga, ma costituiscono due aspetti della stessa medaglia, l'uno più nostalgico, l'altro più politico. La rivendicazione di un'identità katanghese è un'unicità di Sando, gli artisti che abbiamo incontrato a Lubumbashi tendono per lo più a non enfatizzare questo aspetto. Per esempio, il poeta Patrick Mudekereza utilizza per comporre diverse lingue e anche diverse varietà di swahili congolese (quello del Kivu e quello di Lubumbashi), mentre il poeta Sumba Mali tende ad imitare, sia per quanto riguarda la forma linguistica sia quella stilistica, la poesia tanzaniana. Interessante e per molti versi opposta rispetto all'operazione di Sando Marteau<sup>35</sup> è l'esperienza del musicista e cantautore Willy Ilumbo Kanyange. Egli proviene da Kinshasa e compie una ricerca etnomusicologica transregionale che gli permette di collezionare e utilizzare numerosi strumenti provenienti da diverse regioni della Repubblica Democratica del Congo. Willy, inoltre, utilizza strumenti non soltanto africani, ma anche dalla Grecia e dal Brasile e si è mostrato interessato e curioso d'avere uno strumento italiano. Sando, seppure focalizzato a far emergere l'identità katanghese, è aperto alle varie ispirazioni, per esempio ha realizzato uno spettacolo dedicato a George Brassens e di recente ha lavorato a delle cover di canzoni di Remmy Ongala. Ha annunciato di

---

34 Si badi bene si può trattare per Ongala di essenza africana o della somma delle esistenze africane, qui non possiamo approfondire questo concetto.

35 Di recente Sando e Willy hanno iniziato a collaborare e ci hanno inviato i primi esperimenti, è nostra convinzione che la loro sarà un'unione artistica proficua.

voler riarrangiare *Niseme nini* (Cosa debbo dire) e *Ndumila Kuwili* (Serpentello dalle due bocche<sup>36</sup>), mentre abbiamo avuto modo di apprezzare una bella versione acustica di *Karola*.

Sebbene la canzone *Kwetu mbali* (“Il nostro lontano luogo d'origine”) abbia una posizione importante nella produzione e nella figura (e riconoscibilità) di Sando perché è diventata molto famosa, Sando la canta ad ogni performance e ne ha scritto un ‘seguito’<sup>37</sup> – l’*Heimat* in forma romantica, nostalgica o utopica, non sembra essere un motivo centrale nella sua produzione. Nella maggior parte delle canzoni è la vita quotidiana che emerge con la sua drammaticità, con un forte senso del dolore e una visione pessimista dell’esistenza considerata da A. Rettová (2103: 178-180) una forma di esistenzialismo implicito, come in *Maisha kama ya ndeke* (Una vita come un uccello, scritta il 7/8/2010).

*Kutumika na tumika kila siku na roho ya mapendo, asubui na mapema mwezi mujima niko mukaji, mushahara mini ri pita wa ndugu ni matshozi (2x).*

*Ref: Maisha kama ya ndeke mukisangala mita kufa ndjala (2x)*

*Maisha ya wa fanya kazi kwetu ni kama ya ndeke, siku moja mu kisangala nyumba mujima ni baridi, mbili, tatu, ine, tano ni lufu kwa batoto, mutwatshe tu toke tuka tafutiye watoto*

*Ref: maisha kama ya ndeke mu kisangala mita kufa ndjala (2x)*

*Wa fanya kazi ata na walofwa apa kwetu wote mu mufuko moja, waki zeke serikali awa famu, zaidi kama auku zale na kwambiya uta papa riobo*

*Réf: Maisha kama ya ndeke mukisangala mita kufa ndjala (3x)*

Lavorare, lavorare, ogni giorno con coraggio, dal mattino presto per tutto il mese sono al lavoro, lo stipendio che passo alla famiglia sono lacrime (2x).

Ritornello: una vita come un uccello nel nido, morirò di fame (2x)

La vita dei lavoratori da noi è come quella di un uccello, un giorno sei nel nido, tutta la casa è fredda, due, tre, quattro, cinque, è arrivata la morte dei figli, lasciateci andare a cercare la sopravvivenza dei nostri figli

Ritornello: una vita come un uccello nel nido, morirò di fame (2x)

---

36 Traduciamo qui *ndumila* “serpentello” ma è il nome swahili per orbettino, una lucertola priva di arti. Il titolo è tratto da un detto swahili *Nyoka wa nduma-kuwili, huuma akivuvia* (Il serpente dalle due bocche mozzica mentre soffia) ovvero non fidarti di chi ti loda. Come si vede dal detto, ma anche dalle spiegazioni che abbiamo raccolto in swahili, l’orbettino è automaticamente associato al serpente (*nyoka wa nduma*, il serpente orbettino). La scelta di “serpente” rende anche la cifra ironica del detto: il calunniatore o il pettegolo sono serpentelli piccoli e ciechi, ai forti pitoni (*chatu*) e ai pericolosi cobra (*fira*) è riservato altro posto nella letteratura (in questo caso per lo più orale) swahili e tanzaniana.

37 Si tratta della canzone *Wakati mili kwenda* (Quando andai), in cui narra il senso di nostalgia provato durante il suo primo viaggio in Europa, in occasione di una tournée in Spagna.



I lavoratori e anche i disoccupati qui da noi sono tutti nella stessa barca, se invecchiano lo stato non li riconosce, soprattutto se non hai avuto figli, ti dico che ne passerai delle belle

Ritornello: una vita come un uccello nel nido, morirò di fame (3x)

Nido non come questione idealizzata, ma estremamente concreta. *Maisha kama ya ndeke mukisangala mita kufa ndjala* (“Una vita come un uccello nel nido, morirò di fame”) ne è cifra poetica. Questo è ciò che definisce la sua missione artistica nell’ambito di Lubumbashi, la sua attenzione verso i problemi dei lavoratori precari, l’empatia nei confronti degli anziani, dei bambini, dei più vulnerabili in un contesto profondamente segnato dalla crisi seguita al tramonto dell’industria mineraria, che ha riconfigurato le relazioni economiche e sociali, lasciando un senso di abbandono – come un uccellino lasciato da solo nel nido –, descritto con grande forza espressiva dal cantautore anche nella canzone *Union minière du Haut Katanga*. Qui la grande industria viene definita *mama wa watoto wa Katanga* (madre di tutti i katanghesi)<sup>38</sup>, distrutta dalle politiche mobutiste e dai governi successivi, che hanno lasciato la popolazione *dju ya muti* (“in cima a un albero”), ossia in una condizione di estrema instabilità e fragilità.<sup>39</sup> Lo stesso testo della canzone *Kwetu mbali* consente un livello di interpretazione che definisce la lontananza in termini di marginalità socio-economica, il che ha sicuramente contribuito notevolmente alla sua popolarità, come abbiamo potuto constatare partecipando a una delle sue tante performance dal vivo in quartieri periferici<sup>40</sup>, nel quartiere Kasenga.

Alla concretezza di *Maisha kama ya ndeke* si aggiunge il senso *engagé* del lavoro di artista nella canzone *Magumu na shida* (“Difficoltà e problemi”), composta il 20 novembre del 2010:

*Ili kuwa siku ya ponsho, mimi na wa foisi wangu tuli alekeya kule kinshi ku fanya kaji ya ku lamusha watu, lakini ngisi tuli pokelewa ni kama sisi ni wenzi ngisi tuli pokelewa ni kama sisi ni wa aduwi*

*Ref: Magumu na shida aya ine nipa nguvu magumu na shida iki fike mita kwenda adi mwisho, magumu na shida iki fike paka ni kwende adi mwisho.*

---

38 Un detto popolare emerso in epoca coloniale esprimeva il ruolo centrale, “genitoriale” del lavoro salariato: “*Kazi njo baba, njo mama*” (Il lavoro è il padre, è la madre; Dibwe 2009: 123).

39 La crisi socio-economica ha lasciato tracce anche nella lingua, con un nuovo vasto repertorio di espressioni in francese e swahili legate all’economia informale, che sottolineano soprattutto il coraggio e l’energia nell’affrontare la quotidiana ricerca di lavoro e sussistenza, tra cui anche “*kupika sandu*” (colpire con il martello) (Petit, Mulumbwa 2005: 474), a cui allude il nome d’arte del cantautore (reduplicandolo con l’equivalente in francese).

40 Anche il video della canzone, accessibile su you tube (<https://www.youtube.com/watch?v=BeUXkgwpEkQ>), è stato girato in diversi quartieri urbani e periurbani di Lubumbashi.

*Wali tu kuhiya na makofi sisi atu juwi ku kombana, wali kuwa na manduki mikono yetu ni mweupe, waki tu kataze ku sema, awa ta ni kataza ku waza, waki ni kataza ku waza awa ta ni kataza ku fariki, ata ni kisha fariki mawazo yangu ita safiri vizazi, mimi ni mwandishi kazi yangu kweli ni kama mpepo (x2)*

Ref: Magumu na shida...

Era un sabato, io e il mio gruppo andammo lì a Kinshi a compiere il nostro lavoro di scuotere le persone, ma il modo in cui siamo stati accolti fu come se fossimo dei ladri, come se fossimo dei nemici

Ref: difficoltà e problemi mi danno forza, se arrivano vado fino in fondo, quando arrivano vado fino in fondo

Ci hanno aggredito, preso a schiaffi, noi non eravamo in grado di difenderci, alcuni vennero con dei fucili, le nostre mani sono bianche, anche se mi impediscono di parlare, non possono impedirmi di pensare, anche se mi impedissero di pensare, non potranno impedire che io muoia, e una volta morto le mie idee viaggeranno attraverso le generazioni, io sono uno scrittore, il mio lavoro in verità è come il vento (x2)

Ref: difficoltà e problemi...

In questa canzone viene descritta una scena concreta, quando il cantautore e il suo gruppo andarono in trasferta in una città del Katanga (qui rievocata con un nome fittizio) e furono ricevuti come nemici. La delusione data da questa reazione è direttamente proporzionale alla fiducia e al serio impegno col quale Sando Marteau svolge il suo lavoro.

Questa canzone mostra il forte intento comunicativo dell'autore. Il suo lavoro è *kaji ya ku lamusha watu* (lett. il lavoro di svegliare/far alzare le persone). Questa canzone ci offre un elemento metapoetico riferito al proprio lavoro. L'elemento tragico di fondo è l'essere percepiti come *wenzi* (ladri) e *aduwi* (nemici), l'esperienza ha probabilmente segnato molto il compositore che, come si è detto prima, si sarà sentito deluso nel suo intento sociale e comunicativo.

L'idea di condividere l'arte, del suo essere sociale, non è una veste né di Sando Marteau né della sua musica, ma è un profondo intento coerente in ogni sua attività. Anche la scelta musicale, le quotidiane prove (o col gruppo musicale o con quello di teatro), il lavoro creativo collettivo, sono cifra di questa volontà. È interessante notare, inoltre, che il processo creativo dei suoi pezzi, anche se per lo più passa inizialmente per l'utilizzo della sola voce, poi viene messo davvero a punto col supporto della chitarra acustica e del suo gruppo. L'esperienza di Sando, almeno come intenzione, è contro la modernità e contro il cosmopolitismo<sup>41</sup>. Lui si richiama esclusivamente agli artisti

---

41 Per un'interessante e più completa riflessione riguardo a questi termini rimandiamo a Salter (2011).

katanghesi, Jean Bosco (Mwenda wa Bayeke) e Edouard Masengo Katiti, facendo della memoria stessa una rivendicazione. Tuttavia, come abbiamo visto, la sua poetica è più ricca delle sue stesse intenzioni, l'arte come spesso avviene, va oltre l'artista. Anche per quanto riguarda la questione della modernità, abbiamo chiesto per via telematica a Sando se si sente moderno o cos'è per lui la modernità, ci ha risposto mostrandoci una marimba in legno, dicendo: "Aiko moderne" (Non è moderna), di seguito ha scritto "Lakini synthétiser iko moderne. Kintu mupya..." (Ma il sintetizzatore è moderno. Una cosa nuova); a questo messaggio è seguita una sua foto con la scritta "Mimi shina moderne. Miko wazamani" (Io non ho nulla di moderno. Io sono vecchio). Questa sferzante risposta sintetizza il rapporto di Sando con l'idea della modernità, lui non usa uno smartphone, rifugge col suo stile casual l'eleganza metropolitana della SAPE<sup>42</sup> (contrapponendosi ad essa), si contrappone all'utilizzo del sintetizzatore musicale, delle basi e del playback da parte dei nuovi artisti, proponendo una musica costituita con impegno attraverso le prove in gruppo. Tuttavia durante le performance utilizza l'amplificazione, basso e chitarra sono elettrici. Inoltre, Sando collabora anche con giovani artisti, come Dochta Delaranta, un rapper e DJ, con il quale ha realizzato delle versioni moderne (con interventi slam) di pezzi di Jean-Bosco Mwenda e Edouard Masengo. A fronte di questa rivendicazione reale ed esistente dell'artista, l'arte procede per una strada più libera (anche dal concetto di non contraddizione) e fa convivere Brassens con l'intento di essere autenticamente katanghese, l'amplificazione e i nuovi strumenti e stili coll'essere antico (quasi originario). Ciò che viene rifiutato dagli artisti congolese è una versione positivista occidentale di modernità, ha ragione Salter (2011: 8) a farcelo notare.

*It is the Western version of modernity that, in many of its economic and military manifestations, does happen to people. That the Congolese musicians making popular music 'have always been modern' does not mean they have not had to put in the work that makes it possible to hear their music as modern, without this meaning Western. In this sense being modern is something people in Africa have to do if they are to create (African) ways of being modern that are not modern because they are Western.*

In questo senso non possiamo non condividere le conclusioni di Salter (2011: 34) rispetto alla pluralità dell'essere moderno.

---

42 La sigla SAPE (Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes) indica un fenomeno culturale strettamente legato alla storia della rumba congolese di Kinshasa, i cui protagonisti sfoggiano capi eleganti di alta moda (Kasanda 2013: 207).

*I am suggesting we use a more limited basis for distinguishing a modern from a traditionalist disposition. An acceptance of the plurality of modernities should not blind us to features that different societies have in common in what it means to be modern. In Congo, as in Kenya, Tanzania and South Africa, being modern musically has been characterised by the use of new technology, syncretic bricolage using cosmopolitan influences and the creation of new forms.*

Perché l'arte trova sempre il suo modo d'essere moderna e attuale, utilizzando le tecnologie disponibili e il repertorio artistico – che per essere tale supera i confini di spazio, tempo e genere – per approdare come prodotto originalissimo e originario alle nuove generazioni e a quelle future.

## Bibliografia

- Bertoncini Zúbková, Elena. 2009. *Kiswahili kwa Furaha*. Roma: Aracne.
- Damome, Etienne et Emmanuel Kambaja. 2012. *Le kiswahili dans les médias audiovisuels de Lubumbashi usages et représentations*. Kinshasa: Editions CEDI.
- Dibwe dia Mwembu, Donaten. 2009. “Le passé colonial et postcolonial dans les débats du projet ‘Mémoires de Lubumbashi’”. In: *Afrique et Occident: Mémoires et identités dans la Région des Grands Lacs*, a cura di Carlo Carbone e Rosario Giordano, 117-132. Paris: L’Harmattan.
- Dibwe dia Mwembu, Donatien. 2017. “Cité Gécamines» et l’histoire du camp des travailleurs à Lubumbashi, de 1912 à nos jours” In: *Revolution room*, a cura di Sari Middermacht, Molemo Moiloa, Patrick Mudekereza, Vaughn Sadie, 26-29. Lubumbashi: Visual Art Network of South Afrika & Centre d’Art Waza.
- Fabian, Johannes. 1986. *Language and Colonial Power: the Appropriation of Swahili in the Former Belgian Congo 1880-1938*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fabian, Johannes. 1990. *Power and Performance*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Ferrari, Aurélie, Marcel Kalunga et Georges Mulumbwa. 2014. *Le Swahili de Lubumbashi. Grammaire, textes, lexique*. Paris: Karthala.
- Gaudioso, Roberto. 2019. *The voice of the Text and its Body. The Continuous Reform of Kezilahabi’s Poetics*. Köln: Rüdiger Köppe (forthcoming).
- Karangwa, Jean de Dieu. 1995. *Le Kiswahili dans l’Afrique des Grands Lacs: contribution sociolinguistique*. Thèse de doctorat, INALCO, Paris.
- Kasanda, Albert. 2013. “La musique congolaise, un discours sur l’individu et sur la société.” In: *Chanter l’existence : La poésie de Sando Marteau et ses horizons philosophiques*, edited by Alena Rettová, 189-215. Stedokluky : Zdenk Susa.
- Kezilahabi, Euphrase. 1974. *Kichomi*. Nairobi: Heinemann Educational.
- Kezilahabi, Euphrase. 1985. *African Philosophy and the Problem of Literary Interpretation*. PhD thesis, University of Wisconsin – Madison.

- Kezilahabi, Euphrase. 1987. *Sofferenza* (poesie scelte tradotte da E. Zúbková Bertoncini). Napoli: Plural.
- Kezilahabi, Euphrase. 2015. “Dialogic Swahili Literature: Key to Harmonization in Diversity.” In: *Habari ya English? What about Kiswahili?*, edited by Lutz Diegner and Frank Schulze-Engler, 33-48. Leiden/Boston: Brill Rodopi.
- Le Lay, Maëline et Christian Kunda. 2009a. “Le théâtre au Katanga: aperçu historique.” *Études littéraires africaines* 27: 18-27.
- Le Lay, Maëline, 2009b. “Les langues d’écriture à Lubumbashi: une littérature diglossique ?” *Études littéraires africaines* 27: 55-64.
- Le Lay, Maëline, 2014. “De la rumeur de la ville à la voix de l’Autorité: les écrits en swahili à Lubumbashi”. *Journal des Africanistes* 83/1 : 14-37.
- Nurse, Dereck and Gérard Philippson. 2003. *The Bantu Languages*. London/New York: Routledge.
- Petit, Pierre et Georges Mulumbwa Mutambwa. 2005. “‘La crise’: Lexicon and ethos of the second economy in Lubumbashi”. *Afrika* 75/4: 467-486.
- Rettová, Alena. 2007. *Afrophone Philosophies: Reality and Challenge*. Středokluky: Zdeněk Susa.
- Rettová, Alena. 2013. *Chanter l’existence: La poésie de Sando Marteau et ses horizons philosophiques*. Stedokluky: Zdenk Susa.
- Salter, Tom. 2007. *Rumba From Congo To Cape Town*. PhD dissertation, University of Edinburgh.
- Salter, Tom. 2011. “‘Being modern does not mean being western:’ Congolese Popular Music, 1945 to 2000”. *Critical African Studies* 4/5: 1-50.
- Schicho, Walter (en collaboration avec M. Ndala). 1981. *Le Groupe Mufwankolo*. Wien: Afro-Pub.
- Whiteley, Wilfred. 1969. *Swahili. The Rise of a National Language*. London: Methuen.

Flavia Aiello presently works as research fellow at the University of Naples “L’Orientale,” where she also teaches Swahili Language and Literature. She is the author of numerous publications on Swahili oral and written genres and, for an Italian audience, has produced *Separazione* (Iride Edizioni, Soveria Mannelli, 2005), a translation of the Swahili novel *Utengano* by S. A. Mohamed. Research interests: contemporary Swahili literature (including children’s literature), Swahilophone verbal arts and literary translation.

She can be reached at: [faiello@unior.it](mailto:faiello@unior.it).

Roberto Gaudioso is currently doing post-doc research on Swahili Literature of DR Congo at the University of Napoli “L’Orientale.” His PhD thesis is on the poetics and philosophy of Euphrase Kezilahabi (University of Napoli “L’Orientale” and University of Bayreuth). He has written on: Euphrase Kezilahabi, Ebrahim Hussein, Ingeborg Bachmann and Giacomo Leopardi, whom he has translated into Swahili. Research interests: Literatures in African languages, Comparative Literature, Theories and practices of Translation, Aesthetics of Literature, Hermeneutics, Philosophy.

He can be reached at: [roberto.lumuli.gaudioso@gmail.com](mailto:roberto.lumuli.gaudioso@gmail.com).