

Poesia swahili in Katanga

Multilinguismo e corporalità nei versi di Patrick Mudekereza

Flavia Aiello e Roberto Gaudio

The world of Swahili contemporary poetry, as remarked by M. M. Mulokozi and T. S. Y. Sengo (1995), is amazingly broad, given the progressive diffusion of the Swahili language in the course of the last two centuries, from the East African coast to the continental regions of Eastern and Central Africa. Accordingly, authors of Swahili poetic texts can also be found in the “periphery” of the Swahilophone area, such as the Democratic Republic of Congo, where this language has become the medium of modern songs and written poetry in many areas, although the latter is hardly visible in a context where creative writing is predominantly expressed in French.

In the present contribution, after an introduction on Swahili poetry in the DRC and on the linguistic complexity of the Swahilophone environment of Katanga, and particularly of its main city, Lubumbashi, we will present some (so far unpublished) poems by Patrick Mudekereza, art curator and director of the cultural centre WAZA, together with a first analysis of his verses, whose poetics emerges from plurilingualism and corporality.

1. Introduzione

L’universo della poesia swahili contemporanea, come già osservato da M. M. Mulokozi and T. S. Y. Sengo (1995: 22) nel loro studio basato su un’ampia ricognizione sul campo in Kenya e Tanzania, è molto vasto, vista la progressiva diffusione della lingua swahili nel corso degli ultimi due secoli, dalla costa (*pwani*) alle regioni continentali (*bara*) dell’Africa orientale e centrale. Poeti di lingua swahili, pertanto, esistono anche in aree “periferiche” del mondo swahilofono, come la Repubblica Democratica del Congo (di seguito RDC), dove la lingua swahili è il medium della creazione sia di canzoni moderne sia di poesia scritta, sebbene quest’ultima costituisca una produzione “nascosta” in un contesto dove la scrittura creativa predilige il francese. Tali espressioni poetiche non sono state oggetto d’indagine, finora, da parte della critica che si occupa di letteratura swahili, focalizzata sui testi dei numerosi autori keniani e tanzaniani.

Anche nel capoluogo del Katanga, Lubumbashi, dove gli autori dell’articolo hanno svolto una ricerca sul campo nell’ambito del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) “Mobilità-

stabilizzazione. Rappresentazioni congolesi e dinamiche sociali, in Congo e nello spazio globale,¹ esistono oggi variegata produzione poetica in lingua swahili, che comprendono forme di cantautorato (ad esempio le canzoni di Sando Marteau; Aiello e Gaudio 2019), testi di giovani rapper (Fitch One, Ihomanix, Lushois 9A, Tshumani etc.) e poesie scritte (spesso inedite). Nel presente contributo, dopo una introduzione sulla poesia swahili nella Repubblica Democratica del Congo e sulla complessità linguistica del contesto swahilofono di Lubumbashi, presenteremo alcuni testi, con una prima analisi della relativa poetica, di uno degli autori incontrati, Patrick Mudekerezza, curatore d'arte e direttore del centro WAZA, che compone in lingua swahili, a volte abbinata al francese e al lingala.

2. La poesia swahili nella Repubblica Democratica del Congo

Da un punto di vista cronologico la scrittura creativa congolese si è espressa dapprima in lingue autoctone, a seguito del proselitismo missionario cristiano e della riforma scolastica coloniale del 1925 che introdusse le quattro lingue veicolari (tchiluba, kikongo, lingala e swahili), nonché altre lingue di grande diffusione (come lomongo, otetela, nande, mashi, lunda, yaki etc.) nel sistema educativo, e portò sacerdoti, catechisti e allievi congolesi a comporre racconti, inni e poesie nelle proprie lingue africane (Maalu-Bungi 2008: 33). A partire dal secondo dopoguerra, tuttavia, la produzione congolese in francese si è sviluppata a tal punto (nel paese e nella diaspora) che l'etichetta "letteratura congolese" nella percezione comune significa di fatto "letteratura congolese di espressione francese" (Maalu-Bungi 2008: 34). Le pubblicazioni in quelle che dopo l'indipendenza sono divenute le quattro lingue nazionali² sono una netta minoranza (sotto il 10%) rispetto alle opere scritte in francese, nel paese e nella diaspora (Riva 2006: 336). Anche nel campo della critica, la stragrande maggioranza dei saggi e dei lavori monografici (tra i più recenti Riva 2006; Djungu-Simba 2007) sono dedicati alle produzioni francofone. Esigue produzioni nelle altre lingue congolesi continuano ad ogni modo ad apparire, anche se poco visibili, anche nell'ambito della scrittura

1 La ricerca si è svolta nei mesi di settembre e ottobre 2018. Il PRIN, finanziato per il triennio 2017-2020, comprende quattro équipe 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 congolesi.

2 Nel Congo post-indipendenza, in sostanziale continuità con il periodo coloniale, la lingua ufficiale è il francese, medium dell'amministrazione e dell'istruzione, mentre sono state dichiarate lingue nazionali tchiluba, kikongo, lingala e swahili. Le numerose altre lingue africane, definite "vernacoli", non avevano e non hanno alcuno statuto (Karangwa 1995: 109).

creativa in lingua swahili (Nkashama 1992: 381-82; Maalu-Bungi in via di pubblicazione). Mentre il genere teatrale, nell'ambito del quale sono nate le prime opere scritte swahili in epoca coloniale,³ si è sviluppato in seguito a livello di performance sostanzialmente orale e la prosa ha visto l'uscita di un solo racconto,⁴ la poesia è stata pubblicata maggiormente. Negli ultimi decenni sono apparse diverse raccolte poetiche pubblicate da scrittori swahilofoni, tra cui due autori originari del Kivu, Jean-Robert Kasele Laisi Watutwa e Charles Djungu-Simba, e Huit Mulongo Kalonda Ba-Mpeta di Lubumbashi, tutti professori universitari (Maalu-Bungi in via di pubblicazione: 3). Jean-Robert Kasele Laisi Watutwa, nato a Kamituga (Sud-Kivu) nel 1946, e scomparso nel 2004, è stato docente universitario, primo rettore dell'Université Pédagogique Nationale de Kinshasa (RDC) e autore di diverse opere letterarie (poesia, prosa e teatro) in francese. La sua produzione poetica in swahili comprende *Bibi* (Sposa, 1986) e *Simamemi Wakongomani* (In piedi, Congolesi,⁵ 1999), pubblicate rispettivamente a Bukavu e Kinshasa. La prima è una raccolta di quindici testi a tema amoroso in swahili, francese e kirega, sua lingua madre, mentre la seconda contiene undici poesie in swahili, dedicate dall'autore alle vittime dei massacri di Kasika, Makobola⁶ e altrove, in uno spirito fortemente patriottico e apertamente anti-ruandese⁷ (Maalu-Bungi in via di pubblicazione: 5). Charles Djungu-Simba, nato nel 1953 a Kamituga,⁸ è professore alla Facoltà di Lettere dell'Université Pédagogique Nationale de Kinshasa, e conta oggi tra i più prolifici scrittori francofoni congolesi (con novelle, romanzi, poesie, biografie e teatro). In veste di scrittore swahilofono è autore di due raccolte poetiche, *Kongo Yetu* (Il nostro Congo, 2000) e *BORA UZIMA na Mashairi mengine* (Vivere pienamente e altre poesie, 2019). Anche i versi di Djungu-

3 La prima è stata *Chura na Nyoka* (La rana e il serpente, 1952), pubblicata a Elizabethville (nome dell'attuale Lubumbashi), una commedia musicale ispirata a un racconto kongo scritta da Joseph Kiwele, organista, compositore, insegnante di musica (studiata in seminario) e impegnato in politica. Eletto deputato provinciale, sarà nominato ministro dell'istruzione nel governo provinciale del Katanga, componendo, tra l'altro, l'inno nazionale del Katanga nel 1960 (Maalu-Bungi in via di pubblicazione: 2; i numeri di pagina sono provvisori, trattandosi di manoscritto non ancora impaginato).

4 Intitolato *Rehema. Mnara ya Baba na Mama* (Rehema. Sostegno di padre e madre, 1973) di N'sanda Wamenka, pubblicato a Lubumbashi (Maalu-Bungi in via di pubblicazione: 3).

5 L'equivalente in francese, *Debout Congolais*, è il titolo dell'inno nazionale della Repubblica Democratica del Congo.

6 Kasika e Makobola sono i nomi di due località del Kivu in cui nel 1998 sono avvenuti dei massacri di civili congolesi ad opera delle truppe ruandesi e loro alleati.

7 Ad esempio nella poesia *Kafiri si mtu* (Il kafiri [lett. infedele; pagano] non è un umano), di cui riportiamo un estratto (preso da Maalu-Bungi in via di pubblicazione): *Ukimpa hukumpa!* – Se gli dai qualcosa, tu non gli hai dato niente!/ *Ukimtafuta, anakwepa!* – Se lo cerchi, ti schiva!/ *Ukiteswa, anaceka!* – Se soffri, ride!/ *Ukimpenda, wewe mateka!* – Se gli mostri affetto, ti prende in ostaggio!/ *Ukimpokea, udongo ni wake!* – Se l'accogli, si prende la tua terra!/ *Ukimpangisha, nyumba ni yake!* – Se lo ospiti, si appropria della tua casa!/ *Ukimkopesha, feza ni zake!* – Se gli fai un prestito, quei soldi sono suoi!/ *Ukimtandikiya, bibi ni wake!* – Se gli prepari il letto, vuole tua moglie!/ *Kafiri akikupenda* – Se il kafiri mostra di volerti bene/Mwishowe atakuponda! Alla fine ti schiaccerà!

8 Informazione tratta dalla scheda autore reperibile sul sito <http://mukanda.univ-lorraine.fr/>.

Simba hanno un forte accento patriottico: inno all'unità del paese (*Kongo ni moja/Kongo ni yetu/Yetu sisi zote*, Il Congo è uno, il Congo è nostro/Di tutti noi), ai suoi eroi (Kimpa Vita, Lumumba, Mulele etc.), memoria delle atrocità commesse dai mercanti di schiavi, dai Belgi, e più recentemente dai Ruandesi, sarcasmo nei confronti di Mobutu (ironicamente espresso in lingala, la sua lingua, promossa durante il regime), critica all'uso del potere da parte dei Kabila, il cui nepotismo riproduce quello del "Leopardo" (*Chui*)⁹, e appello all'alternanza nella poesia *Kimbotela* (Fossa biologica), rappresentata per sineddoche da espressioni in kikongo, lingala, swahili e kiluba (Maalu-Bungi in via di pubblicazione: 11).

Huit Mulongo Kalonda Ba-Mpeta, nato nel 1955 a Lubumbashi, è poeta, romanziere, drammaturgo, critico letterario e attivista politico. Docente presso l'università di Lubumbashi (UNILU) dal 1990, anno del suo rientro dopo un lungo periodo trascorso in Francia (durante il quale ha conseguito il dottorato in lingua e letteratura francese), è autore di due raccolte poetiche in swahili, *Uhuru* (Libertà/Indipendenza, 1990) e *Utenzi* (Poema, 1990), pubblicate a Parigi, mentre nella successiva raccolta francofona, *Pleurs éternelles* (Pianti eterni, 2006), pubblicata a Lubumbashi, figurano delle poesie in swahili, lingala e kiluba (Bakasanda 2009: 10). Le sue opere in swahili, tuttavia, sia perché pubblicate all'estero, sia a causa del suo prolungato imprigionamento a Kinshasa e Lubumbashi, non sono oggi reperibili nella RDC (Maalu-Bungi in via di pubblicazione: 7). Nkashama (1992: 381) cita un solo testo tratto da *Utenzi*, in cui si nota l'uso del swahili *bora*, forma vicina allo standard dell'Africa orientale, associata ai registri più elevati, di natura religiosa o educativa (si veda il paragrafo seguente):

<i>Furaha wangu adui</i>	La gioia è il mio nemico
<i>Mawazo wangu ndugu</i>	I pensieri i miei fratelli
<i>Natazama tena hile¹⁰ siku</i>	Guardo ancora a quel giorno
<i>Natembea sawa askari</i>	Cammino tale e quale a un soldato
<i>Natembea sawa mw'elimu</i>	Cammino tale e quale a un maestro
<i>Natembea sawa mzimu</i>	Cammino tale e quale a uno spirito

⁹ Titolo del presidente Mobutu che si faceva chiamare "Nkoi-mobali", leopardo maschio. Kabila padre venne invece chiamato "Simba" (leone).

¹⁰ La forma "hile," in swahili standard (SS) "ile", è un fenomeno d'ipercorrettismo, spesso rintracciabile nella scrittura swahili a Lubumbashi e sintomatico 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 – ad es. in forme come *apa* (qui) per *hapa* o *ata* (persino, affatto) per *hata* – tendono ad aggiungere allo scritto delle *h* anche laddove mancano in SS.

I testi swahili di Huit Mulongo Kalonda Ba-Mpeta costituiscono un caso isolato rispetto al resto delle pubblicazioni di poesia in Katanga, tutte francofone, che sono notevolmente cresciute negli ultimi tre decenni, a partire dalla fine del regime di Mobutu, con autori quali Kilanga Musinde, Cidibi Ciakandu, Wenu Bekere, Tshisungu wa Tshisungu, Mutonkole Lunda, Mutenke Ngoy Maïte, Selemani Ngongo, Maguy Kabongo e Jano Bakasanda (Bakasanda 2009). Si tratta di una produzione poetica che, anche in questo caso, nasce in ambiente accademico e, sulle orme della generazione di Y. V. Mudimbe, Julien Kilanga e di altri poeti formati all'università di Lubumbashi, fa uso, specie inizialmente, di un francese ricercato, con riferimenti alla cultura classica, e forme di sperimentazione surrealiste tanto care ai fondatori della Negritudine (Bakasanda 2009: 39). Molto presenti sono i temi socio-politici, come già si è notato nella produzione poetica di lingua swahili, e l'espressione di una identità katanghese, antitetica al potere centrale soprattutto durante la dittatura di Mobutu, di cui si denunciano soprusi e violenze (come la strage degli studenti all'Università di Lubumbashi nel 1990), e la cui caduta ad opera di Laurent D. Kabila viene salutata come una liberazione (Bakasanda 2009: 41). Negli ultimi anni, diverse iniziative sono state intraprese per allargare la diffusione e ricezione della poesia katanghese, con il concorso dell'università e delle scuole secondarie, delle biblioteche e del circolo letterario "La Cellule Littéraire de Lubumbashi", che organizza annualmente *Les journées littéraires de Lubumbashi* (Le giornate letterarie di Lubumbashi) (Bakasanda 2009: 45); tutte queste attività sono destinate alla promozione della poesia francofona katanghese, e ulteriori produzioni liriche in swahili che seguono l'opera di Huit Mulongo Kalonda Ba-Mpeta restano per ora in forma inedita. Nel corso della nostra permanenza a Lubumbashi, siamo venuti a conoscenza della raccolta *Uhai* (Vita) di Soumba Maly¹¹ e delle poesie di Patrick Mudekereza, ma non è da escludere che vi siano altri autori "invisibili" in questo contesto swahilofono, il cui articolato paesaggio linguistico sarà delineato nel prossimo paragrafo.

3. I *viswahili* di Lubumbashi

La situazione linguistica del swahili in Katanga è particolarmente complessa a causa dello sviluppo storico di questa lingua esogena e dei processi migratori che da sempre caratterizzano i centri urbani della regione, tanto da poter parlare di *viswahili* (plur. di *kiswahili*, 'lingua swahili') a Lubumbashi, ossia di diverse forme di swahili parlate nello stesso contesto (Ferrari, Kalunga et Mulumbwa 2014: 5),

11 Il cui autore ci ha gentilmente dato in lettura il manoscritto inedito.

non senza fenomeni di continuità e contatto, che comprendono la varietà locale di Lubumbashi, il swahili delle altre aree swahilofone nell'est del Congo (Maniema, Kivu etc.), più vicine al swahili parlato in Tanzania, e delle forme “migliorate” sul modello del swahili standardizzato in Africa orientale,¹² nate durante il periodo coloniale in ambito religioso e scolastico e a cui ci si riferisce complessivamente come *kiswahili bora* (swahili eccellente, migliore).

La varietà veicolare di swahili emersa nel contesto dell'industria mineraria in epoca coloniale¹³ è divenuta nel corso delle generazioni lingua principale per la popolazione urbana di Lubumbashi, e spesso prima lingua.¹⁴ Anche se condivide diversi tratti generali con le altre varianti di swahili del Congo, presenta una fisionomia piuttosto autonoma (Ferrari, Kalunga et Mulumbwa 2014: 6) e conserva forti tracce di meticcio – ad esempio nel lessico, in cui abbondano i prestiti da altre lingue bantu dell'area, nonché dal francese e dall'inglese –, in virtù del suo sviluppo essenzialmente orale, essendo utilizzata prevalentemente nella comunicazione quotidiana e in alcune forme di creatività artistica¹⁵, spesso, dato il diffuso multilinguismo, caratterizzata da fenomeni di *code-switching* e *code-mixing* con altre lingue locali, francese e lingala.

Scritti in swahili sono apparsi in Katanga sin dall'epoca coloniale (giornali, lettere, testi religiosi, autobiografie, opere drammaturgiche), influenzate in diverso grado dal *kiswahili bora*. Mentre in quel periodo, in particolare dopo la succitata riforma scolastica coloniale del 1925, le quattro lingue veicolari (tchiluba, kikongo, lingala e swahili) avevano ampio spazio nell'istruzione di base, dopo l'indipendenza l'ordinanza n° 174 del 17 ottobre 1962, da cui scaturì la riforma del 1963, impose il

12 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 dintorni. Venne, inoltre, fondato un organo responsabile della definizione e diffusione del swahili standard (*kiswahili sanifu*), l'East African Swahili Committee (Whiteley 1969: 79-80).

13 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 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 (Fabian 1986: 92-106).

14 Alcuni abitanti di Lubumbashi hanno una competenza passiva della lingua di riferimento identitario, oppure non la conoscono affatto (Ferrari, Kalunga et Mulumbwa 2014: 8).

15 Come la canzone e il teatro comico, in cui il supporto scritto ha una funzione limitata. 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 *kiswahili bora* (Le Lay 2014: 24-27).

francese come lingua dell'insegnamento nel ciclo scolastico primario (Maalu-Bungi in via di pubblicazione: 1). Nonostante le direttive linguistiche, stabilite allora, di facilitare l'adozione delle lingue veicolari regionali 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 nelle zone swahilofone, restando un insegnamento marginale, limitato ai primi anni delle scuole primarie, e con insegnanti poco formati (Ferrari, Kalunga et Mulumbwa 2014: 130). Lo stesso Patrick Mudekereza ci ha raccontato di non avere praticamente avuto una formazione scolastica in swahili (Lubumbashi, intervista del 23/9/2018). La questione dell'insegnamento del swahili nelle scuole ritorna ogni anno d'attualità, soprattutto da qualche anno a questa parte, da quando cioè i grandi organismi internazionali come USAID (United States Agency for International Development), DFID (Department for International Development; UK) e altri, hanno ritenuto fondamentale inserire nei programmi di sviluppo della RDC l'insegnamento nelle primarie di una lingua "locale." In particolare dal 2017 è stato messo in piedi, dal DFID in collaborazione con l'USAID, il programma "ACCELERE!" con l'obiettivo di formare gli insegnanti e inserire le ore di lingua swahili nelle classi primarie del Katanga, nell'ottica di migliorare accesso, qualità e governance nell'istruzione primaria della RDC.¹⁶ È bene tuttavia precisare che il *kiswahili bora* o standard non costituisce affatto una norma linguistica definita in Katanga e nella RDC, restando una categoria per molti versi indistinta, associata variabilmente al swahili standard dell'Africa orientale, al swahili parlato in Tanzania, al swahili dell'est del Congo, al swahili utilizzato dalle chiese e negli scritti religiosi e a quello dei mezzi d'informazione (radio e televisioni).¹⁷ Le sue espressioni corrispondono,

16 Ringraziamo l'antropologo Edoardo Quareta per averci introdotto al programma "ACCELERE!" (per maggiori informazioni si veda il sito <https://devtracker.dfid.gov.uk/projects/GB-1-203154>). Lo stesso ricercatore, che partecipa al PRIN "Mobilità-stabilizzazione. Rappresentazioni congolesi e dinamiche sociali, in Congo e nello spazio globale" come membro dell'equipe dell'Università della Calabria, durante le sue recenti ricerche sul campo a Lubumbashi ha seguito delle lezioni di swahili in periferia e parlato con alcuni insegnanti nel 2017, anno in cui molti di loro hanno seguito dei corsi di didattica di swahili "bora," raccogliendo molte lamentele sul fatto di dover insegnare una lingua molto distante da quella parlata a Lubumbashi.

17 Oggigiorno la stampa in swahili, presente in epoca coloniale, è 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; 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 et 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 e swahili di Lubumbashi (Ferrari, Kalunga et Mulumbwa 2014: 132).

di fatto, a diversi gradi di negoziazione tra il swahili standard e le principali caratteristiche comuni alle varianti congolesi di swahili.

Mentre, dunque, l'uso del francese da parte dei locutori di Lubumbashi distingue chiaramente tra un ambito colloquiale e uno formale, soprattutto scritto, con una sua norma e corpus letterario (francese, congolese e dell'Africa francofona), contrapposto all'arte "popolare" in swahili locale, l'uso del swahili in forma scritta ha un modello linguistico più incerto in ragione della situazione sopra descritta, e meno produzioni testuali accessibili di riferimento (a parte gli odierni scritti a tema didascalico o igienico-sanitario pubblicati da edizioni religiose; Le Lay 2014), soprattutto per quanto riguarda la scrittura creativa, essendo le poche pubblicazioni letterarie congolesi in swahili poco reperibili in librerie o biblioteche, per non dire le opere swahili dell'Africa orientale (che, oltretutto, risulterebbero di dura comprensione, data la distanza linguistica e l'assenza di esercizio scolastico alla lettura di letteratura swahili classica o moderna).

In questo particolare contesto linguistico e letterario del capoluogo del Katanga si muove l'esperienza poetica di Patrick Mudekereza, esposta nelle prossime pagine.

4. La poetica di Patrick Mudekereza¹⁸

Patrick Mudekereza, nato a Lubumbashi nel 1983, è direttore del centro d'arte WAZA¹⁹ che si trova nel cuore di Lubumbashi. Patrick ha iniziato a scrivere da adolescente prime poesie e brevi testi, ma nonostante questi scritti iniziali lo scrittore ha percepito la sua scrittura principalmente come esercizio affiancato all'arte. I suoi testi non sono un semplice commento dell'opera degli artisti con cui collabora, ma riflessioni originali in interazione con l'arte, un insieme a sua volta spesso in dialogo con studiosi ed esperti a livello internazionale.²⁰ A questo navigare tra media diversi si accompagna il "navigare tra le lingue" (espressione da lui usata durante l'intervista del 23/9/2018), non solo, infatti,

18 Questo studio si basa su un numero esiguo di liriche ricevute da P. Mudekereza; si tratta quindi di risultati parziali. Inoltre, non siamo in grado di valutare il percorso poetico dell'autore in quanto, seppure l'autore ci abbia detto che ha iniziato a scrivere da molto tempo, non ci ha fornito i vecchi testi né ha mai pubblicato queste poesie.

19 Il verbo *waza* in swahili significa "pensare, immaginare, riflettere e meditare i significati." Per informazioni sulle attività del centro si veda il sito <https://www.centredartwaza.org/>.

20 Ad esempio, Patrick Mudekereza è stato invitato insieme all'artista visuale Sammy Baloji a una residenza artistica presso il Musée Royal de l'Afrique Centrale et l'università di Gand, in Belgio. Durante la residenza, hanno prodotto diverse creazioni artistiche visuali/verbali, in dialogo con una équipe scientifica multidisciplinare e hanno scelto di battezzare il progetto "Congo Far West", stimolando una riflessione sul rapporto tra le collezioni del museo e l'odierna Repubblica Democratica del Congo. Da questo progetto sono scaturite una pubblicazione, intitolata appunto Congo Far West (SilvanaEditoriale, Milano 2011) e una esposizione presentata al MRAC dall'11 maggio al 4 settembre 2011.

scrive in francese, swahili e a volte lingala, ma nel suo swahili di Lubumbashi vi sono molte influenze della varietà di Bukavu, nel Kivu, da dove proviene la famiglia.²¹

La poesia *Langues* (Lingue)²² è particolarmente interessante presentando più lingue, per lo più in strofe diverse, anche se ci sono elementi di lingala nelle strofe swahili.

<i>Zunguluka tukutane</i>	Fai un giro, incontriamoci
<i>Ngambo na ngambo aina mambo</i>	Da un lato e dall'altro non ci sono problemi
<i>Kwetu ni kwenu</i>	Casa mia è casa tua ²³
<i>Il n'y a plus de murs à escalader</i>	Non ci sono più muri da scalare
<i>Plus de barbelé, plus de gendarmes</i>	Più filo spinato, più gendarmi
<i>Juste une main qui se tend</i>	Solo una mano tesa
<i>À la mine de mon stylo</i>	Alla mina della mia penna
<i>Lexique, vocabulaire, étymologie</i>	Lessico, vocabolario, etimologia
<i>Sema sasa, sema yote</i>	Parla ora, di tutto
<i>Hadisi ya nkambo, habari za inchi</i>	I racconti degli anziani, le notizie del paese
<i>Maisha, matumaini</i>	La vita, le speranze
<i>Boka na mateso</i>	La paura e i tormenti
<i>Le silence qui rebondit dans nos regards</i>	Il silenzio che rimbalza nei nostri sguardi
<i>Pris au piège, étouffé dans l'air</i>	Intrappolato, soffocato in aria

²¹ In questo modo, cioè pensando alla lingua che Mudekereza ha parlato a casa nella sua infanzia, ci pare si spieghino alcune forme più vicine al swahili della Tanzania, piuttosto che come utilizzo del swahili *bora*, modello linguistico di cui non ha avuto esperienza scolastica e a cui non aspira. Ad esempio, nella poesia *Langues* troviamo la parola *bugali*, che non presenta i fenomeni di deonorizzazione (*g > k*) e la trasformazione di *l* in *r* a contatto con la *i*, tipici del swahili di Lubumbashi, in cui abbiamo quindi *bukari* (Ferrari, Kalunga et Mulumbwa 2014: 20-21). Appaiono anche parole che conservano la *h*, suono che fa parte del repertorio di consonanti del swahili del Kivu (Nassenstein 2016: 2), altre volte omissa rispettando la lingua parlata di Lubumbashi, ad esempio, sempre nella stessa poesia, *hadisi* (in SS *hadithi*; in swahili di Lubumbashi *adisi/arishi*), *habari* (in swahili di Lubumbashi *abari*). Quest'ultima parola è in classe 10 (come si evince dal connettivo *za*; *habari za inchi*, "le notizie del paese"), classe che non è presente nel swahili di Lubumbashi, mentre sopravvive in alcune forme idioletali, che rimandano alla classe 10 storica, nel swahili del Kivu (Nassenstein 2016: 3).

²² I testi di Patrick Mudekereza analizzati in questo articolo non sono mai stati raccolti e pubblicati; ci sono stati offerti dall'autore stesso durante la nostra ricerca a Lubumbashi nel settembre e ottobre 2018.

²³ 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 luogo d'origine' e 'nel mio/nostro paese'.

<i>Lâche un dernier cri</i>	Lancia un ultimo grido
<i>Je capte, caresse, tords et écris</i>	Capto, carezzo, torco e scrivo
<i>Stylistique défigurée</i>	Stilistica sfigurata
<i>Nitaliya na machozi yako</i>	Piangerò con le tue lacrime
<i>Nitacheka na mate yako</i>	Riderò con la tua saliva
<i>Tukatiyane tonge ya bugali</i>	Ci metteremo in bocca un boccone di <i>bugali</i> ²⁴
<i>Karibu, karibu kwangu</i>	Benvenuta, benvenuta da me/a casa mia
<i>Maloba ya sukali</i>	Le parole dolci
<i>Bolingo ya malasi</i>	L'amore profumato
<i>Tokolangwa?</i> ²⁵	Ci ubriacheremo?
<i>Et comme dans un embouteillage</i>	E come bloccate nel traffico
<i>Les mots s'arrêtent</i>	Le parole si fermano
<i>Toutes les langues sont au feu rouge</i>	Tutte le lingue al semaforo rosso
<i>Les quitter et marcher à pied</i>	Lasciarle, e camminare a piedi
<i>Main dans la main</i>	Mano nella mano ²⁶

Il poeta qui si appella all'ospitalità delle lingue che si fanno luogo abitato "Benvenuta, benvenuta da me/a casa mia" capace di confluire l'uno nell'altro "Kwetu ni kwenu," ovvero "casa nostra è vostra" non è semplice ospitalità, ma è il far confluire un luogo abitato in un altro, quasi come per una parola che entra in una lingua e ne fa parte e si comporta come a casa propria, solo l'etimologia "étymologie" ci mostra una traccia. In questo modo in Mudekereza persistono le due lingue e, nonostante la consapevolezza della separazione e della disparità, l'una accoglie il significato dell'altra nella seguente doppia traduzione senza originale, che introduce un testo in cui si alternano poesia e prosa, in cui la città di Lubumbashi, con il suo passato e presente, si identifica nel corpo dei suoi lavoratori:

<i>Funga macho, liya</i>	Ferme les yeux, pleure
<i>Machozi itasafisha macho</i>	Les larmes purifient les yeux
<i>Funga macho, lota</i>	Ferme les yeux, rêve
<i>Nvula itasafisha machozi</i> ²⁷	La pluie purifie les larmes

24 In *SS ugali*, sorta di polenta preparata con farina di mais o manioca.

25 Gli ultimi tre versi sono in lingala.

26 La traduzione italiana dei testi di P. Mudekereza è a cura degli autori.

C'est dans ma ville que le ciel est le plus bleu. Quand il pleut, nous levons nos mains colorées par nos travaux pour former un arc-en-ciel. Mains blanches de meuniers, mains vert malachite de mineurs, mains rouges de cultivateurs, mains noires de cireurs, etc. Des milliers de petites mains levées vers le ciel accueillent la pluie qui ensemence notre force vitale. Et mes mains multicolores de *choqueurs*²⁸ se lèvent aussi. Si elles peuvent arrêter la pluie, elles pourront aussi arrêter la fatalité de notre misère.²⁹

Nel testo poetico Mudekereza afferma in francese ciò che afferma in swahili e il testo in prosa che segue è ugualmente in francese; si tratta di un registro corporale, concreto. Differentemente dagli altri testi non c'è bruttezza e sporcizia, nei lavoratori c'è bellezza, i colori, l'arcobaleno; in questo senso Mudekereza ricorda quasi Jean Genet, un autore che lo ha appassionato (intervista del 23/9/2018), che vede l'alto nel basso e il basso nell'alto³⁰. L'immagine delle ultime righe è tanto forte quanto dura la condizione degli *choqueurs* che si arrabattano nella vita quotidiana, il poeta crea quindi un periodo ipotetico dell'irrealtà. Bene inteso, nessuno può fermare la pioggia, è questo che dà una cifra di ironia e disperazione. La miseria ovviamente non è arrestata da nessuno e abbiamo ancora bisogno (forse ne avremo bisogno per sempre) dello scarto cognitivo della poesia, quello che ci fa riconoscere che la miseria, "*notre misère*," è nostra e non quella dei lavoratori, anche di condizione più umile. In questo senso, nella poesia *Buzuri tele* (Copiosa bellezza) la bellezza può coincidere con lo sporco:

27 Chiudi gli occhi, piangi/Le lacrime purificheranno gli occhi/Chiudi gli occhi, sogna/La pioggia purificherà le lacrime.

28 Il termine *choquer* o *ku-choquer* (dal francese *choc*, "shock", "colpo"), è un nuovo verbo usato dagli inizi degli anni '90 a Lubumbashi, per descrivere l'azione di una persona che ogni mattina esce determinata a trovare una attività lavorativa che procuri il sostentamento per la sua famiglia (Petit, Mulumbwa 2005: 474). Il termine sembra essere nato tra i congolesi cercatori clandestini di diamanti in Congo e Angola ed è utilizzato anche nel Kasai orientale per i cercatori giornalieri di diamanti, riferendosi alla forza fisica e alla rapidità necessarie per questo lavoro. Fa parte di un nuovo vasto repertorio di espressioni in francese e swahili che sottolineano il coraggio e l'energia nell'affrontare la quotidiana ricerca di lavoro e sussistenza nell'ambito dell'economia informale generata dalla crisi socio-economica, che ha smantellato il sistema di lavoro salariato (*kazi* o *kaji*) attorno a cui si è sviluppata la città di Lubumbashi, divenendo un elemento fondamentale dell'identità collettiva urbana (Dibwe 2009: 123).

29 "È nella mia città che il cielo è più blu. Quando piove, leviamo le mani tinte dai nostri lavori per formare un arcobaleno. Mani bianche di mugnai, mani verdi malachite dei minatori, mani rosse dei coltivatori, mani nere dei calzolai etc. Migliaia di piccole mani levate verso il cielo accolgono la pioggia che insemmina la nostra forza vitale. E le mie mani multicolori degli *choqueurs* si alzano pure. Se possono fermare la pioggia, potranno anche arrestare la fatalità della nostra miseria."

30 È un elemento consistente della poetica di Jean Genet (Parigi 1910-1986), basti pensare al suo cortometraggio *Un Chant de Amour* (disponibile in open source online) sull'amore in un contesto carcerario con un carceriere torturatore o ai suoi romanzi *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944), *Querelle de Brest* (1947), *Pompes funèbres* (1948), etc.

<i>Buzuri yake machafu tele</i>	La sua bellezza copiosa sporczia
<i>Cheko yake inaivuyisha</i>	Il suo sorriso la fa traspirare
<i>Roho yangu naya inavuya vile³¹</i>	La mia anima suda ugualmente
<i>Na miye wote inalobanisha</i>	E mi bagna tutto

Questo non è un ritrarsi della poesia, non è la sconfitta della poesia nei confronti del bello, è anzi il contrario. Il potere della poesia che non si ritrae nemmeno nelle condizioni più difficili, permea la nostra esistenza fino ai nostri scarti, alla nostra miseria e al nostro sudiciume. Questi elementi sono quasi una totale novità nella poesia swahili, per eccezione fatta dell'ultima raccolta del poeta tanzaniano Euphrase Kezilahabi che nell'ultima sua raccolta utilizza spesso un registro basso. Per esempio nella poesia *Mafuriko* (Inondazione, 2008: 4) questi elementi bassi costituiscono la poesia.

<i>Nitaandika wimbo juu ya mbawa za</i>	Scriverò una canzone sulle ali di
<i>nzi</i>	una mosca
<i>Utoe muziki arukapo wausikie walio</i>	che volando possa portare a molti
<i>wengi</i>	la musica
<i>Ushairi wa jalalani utaimbwa</i>	La poesia della discarica sarà
	cantata
<i>Juu ya vidonda vya wakulima</i>	su le piaghe dei contadini
<i>Na usaha ulio jasho lao.</i>	e l'accesso col suo pus.

Anche Kezilahabi descrive qui il corpo dei contadini, dei lavoratori, ma a differenza di Mudekereza non riveste di bellezza il loro corpo. Kezilahabi è uno dei primi poeti swahili ad utilizzare un linguaggio quotidiano, scrive spesso dei lavoratori e contadini, ma raramente effettua un'inversione romantica o ironica, i toni rispetto a tali questioni è più drammatico. Tuttavia, lo scopo di Mudekereza e Kezilahabi pare lo stesso e, con mezzi diversi, riescono attraverso il corpo dei lavoratori a far emergere nella mente del lettore la loro condizione. La questione del corpo è centrale nella poetica di Kezilahabi (si veda Gaudio 2019). Infatti in un saggio sulla poesia swahili classica e moderna Kezilahabi (1976: 121) scrive:

31 Questo e altri versi contengono forme nella varietà locale di swahili che divergono dal swahili standard.

“Un poeta competente proverà ad usare tutti questi mezzi per fare in modo che il lettore veda l’immagine di ciò che è stato detto [nella sua poesia]; lui può eccitare il corpo o far sì che il lettore senta l’odore del sangue di una capra (per esempio)”³²

Nella poesia *Langues* di Patrick Mudekereza non è solo un luogo o una lingua che confluiscono l’uno nell’altro, ma gli stessi corpi si fondono “piangerò con le tue lacrime/riderò con la tua saliva”. Il poeta qui attua una sospensione dell’altro attraverso l’atto deflagrante della poesia “Solo una mano tesa/alla mina della mia penna [...] stilistica sfigurata” e dell’ospitalità del corpo e della lingua. Se qui l’utilizzo di due lingue non va preso come manifestazione sociopolitica, d’altro canto la sospensione dell’altro non è atto violento di soppressione identitaria, ma gesto d’accoglienza e accettazione totale, una dualità che l’arte e l’amore (eros) riescono a tenere insieme senza prevaricazione. In questa poesia, quindi, l’erotismo e la poesia sono gli elementi deflagranti che permettono a questi due mondi di stare insieme. Nella poesia *Langues* eros e poesia coincidono.

Capto, carezzo, torco e scrivo
 Stilistica sfigurata[...]
 L’amore profumato
 ci ubriacheremo?
 E come bloccate nel traffico
 le parole si fermano
 tutte le lingue al semaforo rosso
 Lasciarle, e camminare a piedi
 Mano nella mano

È per questo motivo che le lingue restano separate nelle strofe, a segnalare non la confusione, ma due identità distinte e se si vuole il fallimento della promessa (nell’amore) e della potenzialità (in arte) di fusione. Secondo il filosofo francese Georges Bataille (1997: 20-21) l’amore e l’eros promettono una fusione temporanea e, quindi, illusoria.

L’amore ha come essenza e meta la fusione di due individui, dunque di due esseri frammentari.[...] Per gli amanti è più probabile non riuscire a incontrarsi, piuttosto che gioire di una contemplazione senza limiti dell’intima fusione che li unisce.[...] Del nostro isolamento di esseri individuali noi soffriamo. La passione ripete senza posa: se

32 Mshairi mashuhuri atajaribu kutumia vyombo hivi vyote ili aweze kumfanya msomaji aone picha ya mambo yanayozungumziwa mwake; anaweza kulisimua mwili au hata kumfanya msomaji asikie harufu ya damu au beberu (kwa mfano).

possiederai l'essere, questo tuo cuore assediato dalla solitudine formerà un cuore solo con quello dell'essere amato. Promessa che, almeno in parte è illusoria. Ma nella passione l'immagine di quella fusione prende corpo, a volte in maniera diversa per ciascuno degli amanti, spesso con un'intensità folle. Al di là della propria immagine, del proprio progetto, la fusione precaria che garantisce la sopravvivenza dell'egoismo individuale, può tornare a entrare nella realtà.

Questo sforzo è oltre le lingue, s'appella direttamente alla forza erotica e accogliente del corpo, della carne, e a quella generativa e ossimorica della poesia. In questo senso lo scrittore Euphrase Kezilahabi parla di poesia oltre la lingua capace di superare le barriere spazio temporali (intervista 2015, Gaborone; vedi Gaudio 2019) e raggiungere così l'oltre, quel "beyond" che è cifra dell'arte. Questo consente, almeno nel suo momento più estatico, una sospensione del principio di non contraddizione, una sospensione del due, della differenza. Questo è necessario per superare il dolore della solitudine, come dice Bataille, per tentare una fusione e provare ad attraversare oltre l'esistenza individuale; è per questo che la stilistica è sfigurata, perché la poesia sfugga al principio di individuazione, al veloce giudizio conclusivo, manifestandosi invece come eternamente presente.

Solo attraverso questa trasgressione della propria materia (la lingua) l'arte della parola può essere ciò che promette d'essere, ovvero eterna fonte creatrice, oppure con le parole di Kezilahabi porsi sempre nel mezzo dell'esistenza dove l'essere coincide col divenire, l'esistenza con la creazione.

Allora il poeta fa appello alla poesia, all'amore, all'estasi festiva e all'alcool per attuare questa trasgressione del linguaggio quotidiano, rendendolo più libero e liberante. Nella seconda strofa di *Buzuri tele Mudekereza* scrive:

<i>Chekeni chekeni</i>	Ridete ridete
<i>Mwanya ya meno yake</i>	Spazio tra i suoi denti
<i>Nyesheni buzuri yote</i>	Piovete tutta la bellezza
<i>Chezeni chezeni</i>	Giocate giocate
<i>Minofu ya roho yangu</i>	Carni della mia anima
<i>Mapendo ni feti,</i>	L'amore è una festa
<i>Leweni</i>	Ubriacatevi

La trasgressione appare essere un elemento fondamentale della poetica di Mudekereza, non a caso ci dice che il poeta che apprezza di più è il cantautore francese George Brassens che cantava d'essere un "pornografo."

<i>Tous les samedis, je vais à confesse m'accuser d'avoir parlé de fesses et je promets ferme au marabout de les mettre tabou. Mais craignant, si je n'en parle plus de finir à l'Armée du Salut, je remets bientôt sur le tapis les fesses impies.</i>	Tutti i sabato, vado a confessarmi mi accusano di parlar di culi e prometto fermo al marabout Di farli divenire tabù Ma temendo, se non ne parlo più di finire nell'Esercito della Salvezza rimetto presto sul tappeto Gli empi culi
<i>Je suis le pornographe du phonographe, le polisson de la chanson.</i>	Sono il pornografo del fonografo il monellaccio della canzone
<i>Ma femme est, soit dit en passant d'un naturel concupiscent qui l'incite à se coucher nue sous le premier venu. Mais m'est-il permis, soyons sincères, d'en parler au café-concert sans dire qu'elle a, suraigu le feu au cul ?</i>	La mia donna è, si dica en passant d'una naturale concupiscenza che la spinge a coricarsi nuda Sotto il primo venuto Ma mi è permesso, siam sinceri, di parlarne al café-chantant senza dire ch'ella a, acutissimo il fuoco al culo? ³³

Anche per questo motivo, per il fatto che un cantautore francese sia il suo primo riferimento poetico, si è detto della poesia *Funga Macho* che è una doppia traduzione senza originale, perché in Mudekereza francese e swahili sono lingue della sua esistenza quotidiana alle quali può appellarsi per la creazione poetica. Il suo swahili non esprime alcun tentativo di adeguarsi al modello del swahili *bora*, è espressione del suo vissuto. Ovviamente gli accade di scrivere solo in una delle due lingue, così come gli capita di esprimersi in una sola delle due lingue nel suo quotidiano. Non stiamo suggerendo che l'attività poetica sia qualcosa di totalmente naturale e che l'autore non scelga come esprimersi, però è chiaro che la coscienza politica (post-coloniale) di Patrick non si legge in una semplice equazione, in un rifiuto della lingua francese come simbolo del colonialismo. Mudekereza è lontano

33 Nostra traduzione della canzone *Le pornographe* di G. Brassens.

da pose ideologiche, non fa del francese un simbolo, ma un elemento produttivo della sua realtà. Questo non toglie nulla alla sua coscienza politica, al suo impegno di operare sul suo territorio promuovendo l'arte africana, e di dar spazio e valorizzare anche il swahili locale.

Ovviamente il cantautore francese non è l'unico riferimento poetico di Patrick, fa riferimento anche ai canti *zangazanga* (intervista del 23/9/2018) durante i quali c'è una libertà assoluta, si può dire tutto fin quando si scorta la salma al cimitero. Joël Noret e Pierre Petit definiscono “umoristico e osceno” il carattere dei canti *zangazanga* (2011: 78) ma per lo più prima dell'interramento.

Après l'enterrement, les zangazanga peuvent encore rester présents sur les lieux du deuil, mais de façon un peu plus discrète. En échange de leur prestation, ils réclament de l'alcool lutuku, fument parfois du chanvre et entonnent des chants profanes. Ils font en quelque sorte contrepoids à la présence chrétienne, et n'hésitent pas à imiter les pasteurs avec beaucoup d'ironie.

Noret e Petit affermano che in origine *zangazanga* è il nome che si riferiva ai canti che poi è finito per identificare i gruppi di giovani che dagli anni '90 a Lubumbashi, inizialmente nel quartiere Kenya, iniziarono questa pratica importandola da Kinshasa (2011: 78). Tuttavia non sappiamo a cosa si siano sostituiti *zangazanga* e se questi a Lubumbashi abbiano un carattere diverso da quello di Kinshasa. Noret e Petit (2011: 78) affermano che i canti di Lubumbashi sono meno violenti di quelli di Kinshasa, però non sappiamo se siano stati influenzati da caratteri specifici del luogo. È facile ipotizzare che almeno a livello dei testi, adattando anche la lingua, ci sia stata un'influenza di canti popolari preesistenti. Sarebbe molto interessante capire la particolarità dei *zangazanga* e l'interazione con l'altra musica di Lubumbashi, perché ad esempio in un contesto come il funerale a Lubumbashi si inscrivono due tradizioni musicali diverse: *zangazanga* e *kalindula* (Noret et Petit 2011: 59-149). Anche Patrick Mudekereza ha fatto riferimento al genere *kalindula* e al funerale nelle nostre conversazioni, mostrando un apprezzamento anche per questa forma. I gruppi *kalindula*³⁴ iniziano ad essere popolari a Lubumbashi durante gli anni '70 (Dibwe dia Mwembu e Mwilambwe Mwende 2003: 88), quindi un ventennio prima degli *zangazanga*. Se Noret e Petit (2011: 78-149) segnano una differenza tra i gruppi

34 La *kalindula* è una musica che viene dai Bemba che vivono nel nord dello Zambia e nel sud del Katanga (RDC). Dibwe dia Mwembu e Mwilambwe Mwende sottolineano che questi gruppi iniziarono ad essere popolari negli anni '70 a Lubumbashi e che c'è una netta differenza tra *kalindula* urbana e quella dei villaggi, aggiungendo che se a Lubumbashi è sempre stata sentita come elemento folkloristico, in Zambia invece ha raggiunto un certo successo (Dibwe dia Mwembu e Mwilambwe Mwende 2003: 110). Kapambwe Lumbwe (2013: 85) spiega che solo negli anni '80 in Zambia la *kalindula* e lo *zamrock* diventano popolari in città ma sempre in competizione con la rumba congolese (*bolingo music*). Inoltre nel suo glossario alla fine dell'articolo Lumbwe definisce la *kalindula*: “contemporary musical style of the Bemba of Luapula Province; it is characterised by a strong rumba bass line and traditional drum rhythms”.

di *zangazanga* e *kalindula*, i primi producono per lo più canti osceni, mentre gli altri hanno un repertorio di generi e registri più vasto, come confermano anche Donatien Dibwe dia Mwembu e Claude Mwilambwe Mwende (2003: 87-111). Tuttavia nelle interviste condotte da quest'ultimi due studiosi gli intervistati mostrano un giudizio delle performance di *kalindula* non molto lontano da quello sui canti *zangazanga*, ovvero come musica di basso profilo, provocatoria e oscena, tanto che Dibwe dia Mwembu e Mwilambwe Mwende concludono ribadendo questo concetto e dando un valore di denuncia sociale ai gruppi di *kalindula*, in quanto in modo satirico e provocatorio fanno emergere in modo diretto la "verità" (2003: 110):³⁵

Elle se caractérise aussi par une structure non raffinée de chansons spontanées, adaptées à la situation ambiante. La musique kalindula n'a de l'importance, selon l'opinion publique, que par rapport à certains événements heureux ou malheureux. Les orchestres kalindula regorgent d'artistes musiciens autodidactes qui, à l'instar des peintres populaires, crachent la vérité toute crue. Ils sont satiriques et font rire. Ils moralisent, prodiguent des conseils à qui veut les entendre. Ils savent consoler, détendre l'atmosphère lors des cérémonies de deuil, ils s'en prennent à l'attitude des parents.

Kalindula e *zangazanga* fanno parte della tradizione testuale alla quale è stato esposto Patrick Mudekereza e se da una parte bisognerebbe indagare, ma come si è detto per esiguità del materiale non ci è stato concesso, la relazione particolare di un poeta che ha come primi riferimenti la musica, dall'altra Brassens e *zangazanga* si incontrano nella trasgressione. Il poeta quindi diventa pornografo e canto sguaiato, perché, come nella poesia di Kezilahabi, la poesia non si ritrae dagli elementi più quotidiani e più concretamente difficili della nostra esistenza, anzi, ne risulta potenziata: mostra quella cifra di libertà che ci colpisce emotivamente e cognitivamente. Tutti questi elementi, l'eros e la poesia, la trasgressione e la libertà si ritrovano potenziati nella poesia *Pima tuyambe* (Osa, e andiamo a cagare!)

Pima tuyambe!

Tuende ngambo ingine ya mulima

Kule mecho na kinywa inaimba

*Shangwe ya uhuru*³⁶

Osa, e andiamo a cagare!

Andiamo dall'altro lato della montagna

Là gli occhi e la bocca cantano

La festa della libertà

³⁵ Sarebbe interessante discutere qui il concetto di verità in arte e di che tipo di verità si tratta in relazione alle trasgressioni di Mudekereza e Kezilahabi, per ragioni di spazio rimandiamo questo approfondimento a prossimi studi. Chi volesse approfondire tale argomento in Kezilahabi veda Gaudioso 2019.

³⁶ *Uhuru* vuol dire anche indipendenza.

<i>Leta tuondje!</i>	Porta, assaggiamo!
<i>Anika ngozi fasi yote</i>	Stendi la stuoia qui dappertutto
<i>Tukigusa, tugusane</i>	Se tocchiamo, tocchiamoci
<i>Tukiona, tuonane</i>	Se guardiamo, guardiamoci
<i>Tukikula, tushibane</i>	Se mangiamo, saziamoci
<i>Panda tukomeshe!</i>	Semina, facciamolo crescere!
<i>Tupandane!</i>	Seminiamoci a vicenda ³⁷ !
<i>Tuoteshe yetu shirika</i>	Che germogli la nostra relazione
<i>Ukitema jacho, nileye mikoyo</i>	Se sputi sudore, mi occupo del piscio ³⁸
<i>Ukikula yangu tunda, nilewe yako majiba</i>	Se mangi il mio frutto, m'inebrio del tuo latte ³⁹
<i>Hara, tuyambe</i>	Purgati, andiamo a cagare
<i>Tusafishe ndani mwetu</i>	Ripuliamo il nostro interno
<i>Yamba mawazo ya uchungu</i>	Caga i pensieri dolorosi
<i>Kumbusho ya vita</i>	Il ricordo della guerra
<i>Hara, tujaze raha</i>	Purgati, riempiamo(ci) di piacere
<i>Muda ilobanishe milele.</i>	Che questo tempo si bagni per l'eternità.

Questa poesia ha un ritmo molto incalzante creato da una certa regolarità interna nelle strofe centrali. Si veda specialmente la seconda strofa, i versi dal terzo al quinto contano otto sillabe con cesura nel mezzo, una rima iniziale sia nel primo che nel secondo emistichio in “tu”, un’assonanza della vocali finale del primo emistichio “a” e una rima finale nel secondo emistichio in “ane”. I primi versi della strofa successiva continuano l’assonanza in “tu.”

Nella strofa iniziale e finale il ritmo è più disteso, l’io lirico invoca un altro corpo e evoca la depurazione. L’assonanza tra “hara” e “raha” ribadisce infine che l’elemento fondamentale è il corpo e il piacere. Come enfatizzato dal ritmo si tratta di un corpo in movimento, danzante e amante. Il piacere e il sesso sono il mezzo e il fine de “la festa della libertà”, perché l’io lirico invita ad andare dall’altro capo della montagna dove gli occhi e la bocca cantano la festa della libertà, ovvero dove

37 Il verbo *-panda* significa anche salire, quindi vi è un doppio senso, poiché l’espressione si può ugualmente tradurre “montiamo uno sull’altro.”

38 Il termine allude anche al liquido seminale.

39 *Majiba* vuol dire anche “seni.”

canteranno la festa della libertà che è l'estasi seguente. Allo stesso tempo l'estasi erotica serve a purgarsi "Purgati, andiamo a cagare [...] caga i pensieri dolorosi/ il ricordo della guerra" ovvero a far sì che ci sia davvero quella festa della libertà. È lo stesso processo in atto nelle poesie di Kezilahabi, soprattutto quelle degli anni '80 contenute in *Karibu Ndani* (Benvenuto, 1988) dove gli elementi corporali sono per lo più legati all'estasi della danza che comprende l'eros e *thanatos*, la morte dolorosa, il *tonicum* purgante. La differenza è proprio questa, tra anni '80 e '90⁴⁰ la scrittura di Kezilahabi si fa orfica e in qualche modo romantica invocando la magia del rito e della poesia per giungere ad una palingenesi dell'umanità. In *Mudekereza* l'elemento orfico della festa e dell'eros resta più terreno e individuale, la descrizione dell'amplesso, seppure con una sapiente e raffinata polisemia (per esempio per quanto riguarda i termini *-panda*, *mikoyo*, *majiba*, che si prestano tutti a un doppio senso) è precisa, mentre in Kezilahabi raramente troviamo tali descrizioni, spesso diventano tutt'uno con l'estasi della danza o metaforizzate. D'altro canto è con la poesia degli ultimi anni contenuta nella raccolta *Dhifa* (Banchetto, 2008) che il linguaggio di Kezilahabi comprende un registro 'volgare' non drammatico,⁴¹ come nella poesia *Mke wa Waziri (Wimbo wa Harusi)* (La moglie del Ministro (Canzone nuziale), 2008: 13).

<i>Huyo mumeo anatoka kijiji</i>	Tuo marito proviene dal villaggio vicino
<i>jirani</i>	
<i>Tulimwona akilambwa na</i>	l'abbiamo visto essere leccato dal cane
<i>mbwa</i>	
<i>Alipomaliza kujisaidia</i>	appena finito di fare i suoi bisogni

In questa ultima raccolta Kezilahabi è ormai cosciente di che posto abbia la sua poesia sia nella società e rispetto alla comunità dei poeti, sia rispetto alle religioni, nella poesia *Kuwako* (Esistenza, 2008: 10) ad esempio la poesia di Kezilahabi mette sull'attenti Dio.

<i>Nitashtakiwa kwa yale niliyoyatenda</i>	Sarò accusato per tutto ciò che ho
<i>uhuruni</i>	fatto in libertà
<i>Na kwa ushairi wangu mbaya</i>	e per la mia poesia cattiva che lo fa stare
<i>umfanyao akae macho.</i>	sveglio.

40 Cosa che non vale per la sua poesia degli anni '60-'70 e per i 2000; si veda Gaudioso (2019).

41 A differenza della sua poesia degli anni '60 e '70, si pensi alla presenza del sangue, vedi Gaudioso (2019).

È chiarissimo quindi che la trasgressione in entrambi i casi è necessaria per la liberazione. In entrambi i casi è la liberazione il fine ultimo – Kezilahabi è chiarissimo al riguardo. La letteratura africana dovrebbe essere liberatrice, ovvero dovrebbe avere come scopo liberare gli africani dalla colonizzazione mentale imposta da fuori e dal moralismo, spiritualismo e dalla falsificazione del passato attraverso una mitologia dell'origine imposta da dentro, promossa soprattutto dai leader africani (Kezilahabi 1985: 357-358, si veda anche Gaudio 2015). Nell'ultima raccolta, infatti, Kezilahabi scrive anche esplicitamente di politica utilizzando questo registro basso e trasgressivo per insultare i potenti o far emergere situazioni paradossali con l'ironia o la satira⁴² come ad esempio nella poesia *Dhifa* (che dà nome alla raccolta, 2008: 27) dove una mosca si avvicina al banchetto per mangiare il moccio (*kamasi*, scritto anche *kamaasi* trasgredendo anche l'ortografia) del Bwana Mkubwa (Gran Signore) e poi va sul palco dove degli artisti intrattengono il banchetto e “*Akunja kiunoche/Kwa shibe anya kabisa/Ni dhifa* (Spreme i fianchi/Per defecare a sazietà/Questo è il banchetto). La poesia *Pima tuyambe*, pur non affrontando in maniera esplicita temi socio-politici, può lasciare spazio ad altri livelli di lettura oltre al suo significato individuale, che rivelano l'attenzione da parte dell'autore alla dimensione sociale della sua città, e alla crisi economica e politica del Katanga. “*Pima uyambe*” (osa, e va a cagare; osa e ne vedrai delle belle) è difatti un'espressione colloquiale di Lubumbashi che a partire dagli anni della crisi economica ha cominciato ad apparire spesso sulle case la cui vendita è oggetto di conflitto tra familiari. La scritta swahili, oppure la dicitura in francese “*cette maison n'est pas à vendre*”, rappresenta un mezzo per ribadire la posizione contraria alla vendita di un patrimonio materiale e memoriale di famiglia, e per dissuadere i possibili interessati all'acquisto. Questo fenomeno, indice non solo della crisi economica del Katanga dovuta al declino dell'industria mineraria, ma anche della disgregazione socio-familiare a essa legata, ha colpito anche l'immaginazione di un artista visuale di Lubumbashi, Georges Senga, il quale, a partire dalla sua esperienza personale relativa alla casa di famiglia nel quartiere Katuba, ha dato vita al progetto fotografico intitolato “*Cette maison n'est pas à vendre et à vendre*” (questa casa non è in vendita e [è] in vendita).⁴³

Anche se il percorso di Mudekereza appare più personale – da una parte certamente lo è sia in positivo, ovvero la sua poesia pare scaturire dall'esperienza, sia in negativo perché la sua poesia è

42 Anche nelle poesie *Dikteta* (Il dittatore, 2008: 31), *Cha watu* (Delle persone, 2008: 38) *Hatima ya watu* (La fine delle persone, 2008: 44), oppure dove esplicitamente incoraggia alla responsabilità e alla libertà come in *Wimbo wa Unyago* (Canzone dell'iniziazione, 2008: 17) *Binti* (Figlia, 2008: 35) *Kwa watu wenye rangi* (Per le persone di colore, 2008: 54).

43 Si veda l'esposizione fotografica (in cui appaiono anche case con la scritta “*Pima uyambe*”) e la descrizione da parte dell'autore al sito <https://www.georgesengart.com/cette-maison-n-est-pas-a-vendre-et->.

restata troppo nei suoi cassetti –, attraverso la poesia manifesta la sua potenzialità di universalità (ovvero coinvolgere altri lettori) e la sua polisemia (ovvero è aperto a diverse interpretazioni, per esempio sociopolitiche o psicologiche, etc.). In Kezilahabi come in Mudekereza non c'è la volontà di rendere in poesia la lingua e lo stile più eleganti, né il messaggio più semplice, anzi costituiscono insieme una forte unità poetica che rimanda costantemente l'una all'altra. In questo senso la poesia non è un modo più alto di dire le cose, come giustamente nota Heidegger (1973: 42) “L'autentica poesia non è mai un modo più elevato della lingua quotidiana”, ma, per continuare ad usare un linguaggio heideggeriano, è “un dire chiamato entro l'ascolto,” è un “dire ascoltando” (1973: 71-74).

Poetare significa: dire ascoltando, ridire cioè quell'eufonia dello spirito della dipartenza, che viene partecipata. Prima di farsi un dire – dire nel senso di esprimere – il poetare è, per la maggior parte del suo tempo, un ascoltare. La dipartenza assume dapprima l'ascoltare entro la propria eufonia, affinché questa penetri di sé il dire che la ridice. [...] La parola di questo dire diventa così un ridire: diventa poesia. In e per quel che giunge a espressione il poema resta custodito come il per essenza inespresso. [...] Intrinseca al parlare della poesia è un'ambiguità ambigua. Ma questa molteplicità di significati propria del dire poetico non si vanifica in una pluralità indeterminata. [...] La molteplicità di significati propria di questo dire poetico non è l'imprecisione di chi lascia correre, bensì il rigore di chi lascia essere.

Il poetare è dire ascoltando, ovvero la poesia parte dalla propria esperienza, in questo senso Kezilahabi parla di “*event lived*” (evento vissuto) che può diventare “*living event*” (evento vivente)⁴⁴ sempre presente al nuovo lettore grazie a quello che Heidegger definisce “ambigua ambiguità” della poesia che è “rigore di chi lascia essere”. Questo è la poesia, ovvero ciò che Heidegger chiama “il chiamare originario” (1973: 35-42):

Il chiamare è un invitare. È l'invito alle cose ad essere veramente tali per gli uomini. [...] La poesia, nominando le cose, le chiama in tale loro essenza. Queste, nel loro essere e operare come cose, dispiegano il mondo: nel mondo esse stanno, e in questo loro stare nel mondo è la loro realtà e la loro durata. Le cose, in quanto sono e operano come tali, portano a compimento il mondo. [...] Il parlare dei mortali è nominante chiamare, è invito alle cose e al mondo a farsi presso movendo dalla semplicità della differenza. La parola pura del parlare mortale è la parola della poesia.

44 Per un approfondimento si veda Gaudio (2017, 2019).

La poesia per Heidegger è dire originario (1973: 35; 117-123) che dice ascoltando e, quindi, “asserire e libera” (1973: 124). Come si è visto, infatti, non è la poesia che ha bisogno dell’estasi per creare quello scarto cognitivo nel lettore. La poesia di Kezilahabi e Mudekereza è come una rottura, una frattura non solo linguistica o di presunta eleganza poetica, ma anche come rottura dalla sguardo quotidiano per produrre quel gap cognitivo perché dal nostro corpo emerga una nuova coscienza, una verità che la poesia ci spinge ad accogliere. La liberazione non può che non coincidere con la verità, come affermano Heidegger e Kezilahabi (Kezilahabi 1985: 67). È a questa liberazione che ambisce Mudekereza con la sua poesia e la sua trasgressione.

La libertà è individuale, come Patrick Mudekereza dice nell’intervista che gli abbiamo fatto (23/9/2018), perché né lui né la sua poesia rappresentano l’espressione del Congo o di Lubumbashi. Non si sente investito di nessun mandato. Questa può apparire una limitazione, ma non lo è. Anzi, il poeta in modo a-ideologico costruisce la sua poetica dalla sua esperienza corporale, che partendo dall’evento vissuto, “*event lived*” direbbe Kezilahabi (1985: 220), può raggiungere l’oltre “*beyond*” (Kezilahabi in Gaudio 2019: 61-100) e farsi esperienza di tutti. Ovviamente questa potenzialità di emergere nel corpo del lettore e questa cifra di universalità che in potenza tutta la poesia ha resta castrata fin quando le poesie restano in un cassetto o vengono pubblicate solo per articoli accademici: non trovando lettori, ma al massimo critici, un poema non potrà diventare carne, come dice George Steiner è il lettore che incarna il testo, il critico lo guarda con distanza (Steiner 1979). In questo caso è un doppio peccato visto che la poetica di Mudekereza parte dall’esperienza carnale. Queste liriche di Patrick Mudekereza, seppure esigue di numero, hanno la loro importanza nella riflessione poetica e nell’estetica della poesia swahili, anche perché Mudekereza si pone in linea di continuità con un altro outsider della letteratura swahili, Euphrase Kezilahabi, che sconvolge la letteratura swahili dalla fine degli anni ‘60 con continue riforme poetiche negli ultimi anni si lamentava del suo isolamento (intervista a Kezilahabi 2015, Gaborone, Botswana, in Gaudio 2019) e del fatto che nessun poeta avesse raccolto la sua eredità.

Riferimenti bibliografici

- Aiello, Flavia e Roberto Gaudio. 2019. “Sando Marteau : il cantore di Lubumbashi.” *Kervan* 23/1: 7-28.
- Bakasanda, Jano. 2009. “La poésie au Katanga (1989-2009).” *Études littéraires africaines* 27: 36-45.
- Bataille, Georges. 1997. *L’erotismo*. Milano: ES [originale: *L’erotisme*. Paris: Les Éditions de Minuit: 1957. Traduttrice: Adriana Dell’Orto].

- Dibwe dia Mwembu, Donatien. 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 et Mwilambwe Mwende, Claude. 2003. *Musique urbaine au Katanga. De Malaika à Santu Kimbangu*, a cura di Bogumil Jewsiewicki, 87-112. Paris : L’Harmattan.
- Damome, Etienne et Emmanuel Kambaja. 2012. *Le kiswahili dans les médias audiovisuels de Lubumbashi : usages et représentations*. Kinshasa : Éditions CEDI.
- Djunga-Simba, Kamatenda Charles. 2007. *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approche d’un champ littéraire africain*. Metz: Centre de Recherche “Écritures”.
- Fabian, Johannes. 1986. *Language and Colonial Power: the Appropriation of Swahili in the Former Belgian Congo 1880-1938*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferrari, Aurélie, Marcel Kalunga et Georges Mulumbwa. 2014. *Le Swahili de Lubumbashi. Grammaire, textes, lexique*. Paris: Karthala.
- Gaudioso, Roberto. 2015. “Transferring and Rewriting Freedom in Euphrase Kezilahabi.” *NJAS* 24/1: 63-89.
- Gaudioso, Roberto. 2017. “A Literary Approach to Avoiding Objectification of the Text: Reading Kezilahabi and Beyond.” *Annali dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale,” Sezione orientale* 77: 3-32.
- Gaudioso, Roberto. 2019. *The voice of the text and its body. The continuous reform of Kezilahabi’s poetics*. Köln: Rüdiger Köppe.
- Heidegger, Martin. 1973. *In cammino verso il linguaggio*. Milano: Mursia [originale: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen: Günther Neske: 1959. Traduttori: Alberto Caracciolo e Maria Caracciolo Perotti].
- Karangwa, Jean de Dieu. 1995. *Le Kiswahili dans l’Afrique des Grands Lacs: contribution sociolinguistique*. Thèse de doctorat, INALCO, Paris.
- Kezilahabi, Euphrase. 1976. “Ushairi wa Mapokeo na Wakati Ujao.” In *Uandishi wa Tanzania*, 1-11. Nairobi/Kampala/Dar es Salaam: East African Literature Bureau.
- Kezilahabi, Euphrase. 1985. *African Philosophy and the Problem of Literary Interpretation*. PhD thesis, University of Wisconsin – Madison (unpublished).
- Kezilahabi, Euphrase. 2008. *Dhifa*. Nairobi: Vide~Muwa.
- Le Lay, Maëline. 2009. “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.
- Lumbwe, Kapambwe. 2013. “Indigenous mfunkutu and contemporary ubwanga (wedding) music of the Bemba-speaking people of Zambia: continuity and change.” *Journal of the Musical Arts in Africa* 10/1: 71-101.

- Maalu-Bungi, Crispin. Di prossima pubblicazione. *Les inconnus de l'histoire. Introduction à la littérature créative en langues congolaises*. Kinshasa: Éditions Mabiki.
- Maalu-Bungi, Crispin. 2008. "Written literature in Congolese languages: origin and principal genres." In: *Beyond the Language Issue. The production, Mediation and Reception of Creative Writing in African Languages*, edited by Anya Oed and Uta Reuster-Jahn, 33-40. Köln: Rüdiger Köppe.
- Mulokozi, Mugyabuso M. and Tigiti S. Y. Sengo. 1995. *History of Kiswahili Poetry [AD 1000 - 2000]*. Dar es Salaam: Institute of Kiswahili Research.
- Nassenstein, Nico et Paulin Baraka Bose. 2016. *Kivu Swahili texts and grammar notes*. München: LINCOM.
- Nkashama, Pius N. 1992. *Littératures et écritures en langues africaines*. Paris: L'Harmattan.
- Petit, Pierre et Georges Mulumbwa Mutambwa. 2005. "'La crise': Lexicon and ethos of the second economy in Lubumbashi." *Afrika* 75/4: 467-486.
- Noret, Joël et Pierre Petit. 2011. *Mort et dynamiques sociales au Katanga*. Paris: L'Harmattan.
- Riva, Silvia. 2006 *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*. Paris: L'Harmattan.
- Steiner, George. 1979. "Critic/Reader." *New Literary History* 10/3: 423-52.
- Whiteley, Wilfred. 1969. *Swahili. The Rise of a National Language*. London: Methuen.

Flavia Aiello 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 translated the Swahili novel *Utengano* by Said Ahmed Mohamed (Italian title: *Separazione*, 2005), and a selection of Abdilatif Abdalla’s poems (appeared in the volume *Ushairi na Uhuru - Poesie scelte di Abdilatif Abdalla e Euphrase Kezilahabi*, 2017, co-editor Roberto Gaudio). Her research interests include the contemporary Swahili literature (including children’s literature), Swahilophone verbal arts and literary translation.

She can be reached at: faiello@unior.it.

Roberto Gaudio 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. His research interests include the literatures in African languages, comparative literature, the theories and practices of translation, the aesthetics of literature, hermeneutics, and philosophy.

He can be reached at: roberto-lumuli.gaudio@gmail.com.