

## Analisi letteraria delle canzoni di Remmy Ongala e delle loro tradizioni testuali

Roberto Gaudio

In this article, I analyse some texts of the Congolese songwriter Remmy Ongala. I outline his biography and career from Kindu and Kisangani (Democratic Republic of Congo) to Songea and Dar es Salaam (Tanzania). My analysis is focused on style of his texts: through a comparative approach between his textual traditions, I propose a reading of his poetic conception and its contextualization as verbal art, that means focussing on the aesthetics of text.

**Keywords:** Oglala, songs, lyrics, poetics, Congo, Swahili

### 1. Introduzione

In questo articolo tento di sintetizzare il mio lavoro di ricerca<sup>1</sup> e di analisi sul cantautore Remmy Ongala compiuto negli ultimi anni. A differenza di studi su Ongala concentrati su aspetti extra-testuali (Hilhorst 2009, Kirkegaard 2004, Perullo 2011, Sanga 2010), il mio lavoro consiste in un approccio testuale, stilistico e letterario ai testi di Remmy Ongala, in linea con Karin Barber (2007: 13):

Texts, very often, reflect upon themselves. In this way they offer a unique insight into their own operations as acts of cultural instauration. [...] They are set up to be interpreted: as a challenge, a puzzle or a demand. And the means to interpret them – the repertoires of arguments, analyses, explanations, expansions and intertextual linkages – are themselves a tradition, and one that can be just as important and revealing as the textual tradition itself, with which it is symbiotically linked. The exegesis is part of the process by which

---

<sup>1</sup> La ricerca è stata finanziata dal Progetto di Rilevante Interesse Nazionale (PRIN) “Mobilità-stabilizzazione. Rappresentazioni congolese e dinamiche sociali, in Congo e nello spazio globale”. 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.

the text is established; and because it is explicitly analytical and interpretative, it has the capacity to reveal something of the inner processes of instauration.

In questo senso il lavoro di ricerca sul campo è stato utile per approfondire le tradizioni testuali a cui Ongala appartiene. Parte importante di tale lavoro sono state le interviste che mi hanno permesso di avere testimonianze dirette (famiglia e quanti hanno lavorato con lui) al fine di delineare aspetti della sua vita e della carriera che sono rilevanti per identificare le sue tradizioni testuali. D'altra parte l'analisi focalizzata sul testo e sulla sua estetica permette di mettere in dialogo e comparazione tali testi al di là di un approccio deduttivo. La comparazione focalizzata sull'estetica del testo consente di valutare la trasmissione e il contatto di vari testi in modo induttivo, delineando così la poetica complessiva di un autore. L'analisi testuale e comparativa, infatti, permette di delineare la poetica di Ongala quale basata sul testo e sui richiami intertestuali nella sua stessa opera, non sull'intenzione dell'autore, né delimitata dalla cultura di appartenenza. In questo articolo, quindi, dopo aver delineato brevemente la biografia<sup>2</sup> di Ongala, mi occuperò delle sue tradizioni testuali e nell'ultima parte dell'analisi letteraria di alcune sue canzoni. I risultati di tale analisi e l'interpretazione mostreranno come questi testi siano a pieno diritto lavori letterari e necessitino quindi anche di un'analisi letteraria, in linea con quanto affermano Gaski (1999), Bicknell (2005), Valdés Miyares (2016) e Yoka (2018) che propongono di integrare la letteratura con questi testi che hanno una forte componente performativa come le canzoni, e con quanto è già stato proposto da Aiello e Gaudio (2019).

## 2. Biografia di Remmy Ongala

Ramadhani Mtoro Ongala nasce nel 1947 a Kindu, attuale provincia del Maniema, Repubblica Democratica del Congo, allora Congo Belga. Mtoro è il nome suggerito da un guaritore al quale la mamma di Ongala si era rivolta dopo che aveva perso due bambini al momento del parto. Il guaritore

---

<sup>2</sup> Per le notizie biografiche su Remmy Ongala ho utilizzato diverse fonti, quali il documentario *Bongo Beat* (<https://www.youtube.com/watch?v=FqC14rhBTy4&t=762s>) e le mie interviste alla famiglia e ai musicisti che hanno lavorato con lui. Voglio qui ringraziare: Mzee Makassy, Mzee Chuki (Laurence Libanga) e la famiglia Ongala: la moglie Toni e i figli Aziza, Jessika, Kali e Tom. La memoria della moglie Toni mi è stata particolarmente preziosa per confrontare diverse fonti biografiche e dinamiche lavorative. Tom mi aiutato a contattare i musicisti che hanno collaborato col padre ed è stato di grande aiuto per la trascrizione dei testi. Aziza ha dato vita all'annuale *Ongala Music Festival* che si tiene nel mese di agosto tra Dar es Salaam e Bagamoyo e che per me è stato fondamentale per incontri e interviste. Inoltre, grazie ad Aziza ho avuto accesso ad un libro stampato una volta sola nel 1984, in poche copie e non risulta presente né nella Biblioteca Nazionale di Dar es Salaam né in quella universitaria. Mi riferisco alla biografia *Remmy Ongala Bob Marley wa Tanzania* di Ben Mtobwa. Questa biografia è particolarmente importante perché è basata su interviste dirette a Ongala e, seppur brevemente, ripercorre la sua vita dall'infanzia fino al 1984, quando Remmy decide di tornare all'Orchestra Makassy, dopo averla lasciata per i Matimila di Songea).

le dice che non si trattava di bambini diversi, ma dello stesso bambino che scappava, quindi avrebbe dovuto chiamare il bambino Mtoro, da *kutoroka* (scappare, correre via). Il guaritore le suggerisce di non andare in ospedale per il parto, ma in una foresta. Così nacque Ramì, come lo chiamavano allora in Congo e successivamente nella comunità congolese di Dar es Salaam. I genitori muoiono molto presto, il padre quando Ramì aveva sei anni e la madre quando ne aveva nove. Ramì, lasciato a prendersi cura dei fratelli, abbandona presto la scuola e inizia a suonare per strada. Grazie al suo grande talento come musicista e compositore di testi, dopo qualche esperienza in piccole bande locali, riesce a lavorare con Rachid King che dal 1968 al 1981 era sulla cresta dell'onda nel nord est del paese, denominato nel 1971 Zaire. Rachid King (scomparso nel 2013) era di etnia Kisu, come Ongala ma proveniente da Kibombo (Maniema). La band è di base a Kisangani e Ramì lavora con lui fino al 1978, quando Kitenzogu Mpolitiki Makassy (detto Mzee Makassy, Bukavu 1942), leader dell'orchestra Makassy, ritorna in Congo per cercare cantanti per la sua band, che dal 1975 aveva sede a Dar es Salaam. Ongala verso la fine del 1978 arriva a Dar es Salaam per lavorare con l'Orchestra Makassy. Qui, passando da un contesto francofono a uno anglofono, diventa Remmy: il nome non porta più alla sua radice musulmana di Ramadhani, del resto anche per il suo aspetto, i suoi capelli rasta, mal si integra sia con l'*allure* internazionale di Makassy, sia con l'immagine del musicista locale<sup>3</sup> della costa. Infatti, il romanziere Ben Mtobwa (1954-2008) scrive una biografia su Ongala che intitola *Remmy Ongala. Bob Mareley wa Tanzania* (Remmy Ongala. Il Bob Marley della Tanzania, 1984). Nella metropoli tanzaniana inizia a diventare famoso per il suo canto e per la composizione delle canzoni tanto da attirarsi le antipatie degli altri musicisti dell'orchestra. Tra i grandi musicisti di questa band c'era anche Mose Se Fan Fan (1945-2019). Fan Fan prima di trasferirsi in Kenya e raggiungere il successo a Londra nel 1983, all'inizio degli anni '80 lascia l'Orchestra Makassy per l'Orchestra Matimila con sede a Songea. Anche Remmy fa lo stesso<sup>4</sup>. Mtobwa scrive una biografia ricca di spunti, in poche righe iniziali riesce a sintetizzare elementi importanti di Ongala e della sua poetica.

Un giorno mentre cantava una canzone tradizionale, del proprio gruppo etnico [*kusu*], all'improvviso smise di cantare e iniziò a piangere. Molte lacrime bagnarono il suo viso. Degli amici che lo stavano cercando lo trovarono in questo stato. Con stupore chiesero: "Perché piangi fratello?", "Non lo so", "Non lo sai" si meravigliarono. Anche il bambino che piangeva si meravigliò. Ed era vero che a quel tempo non sapeva cos'era che lo faceva piangere così. Né sapeva quando pianse la prima volta così. Succedeva di tanto in tanto, quando aveva desiderio di cantare queste canzoni. Le canzoni che amava cantare quando era da solo. "Ora so cosa mi faceva piangere" mi spiegò suonando. "Non è un segreto,

---

<sup>3</sup> Con locale intendo sottolineare che Ongala era estraneo a questo contesto, non sto sottolineando un'opposizione reale tra locale e internazionale; bisogna ricordare, oltre al successo internazionale, che fenomeni locali swahili sono proiettati immediatamente in un contesto transnazionale grazie alla diffusione della lingua.

<sup>4</sup> Qui i racconti differiscono, quasi sicuramente Ongala e Fan Fan non sono andati insieme, ma non sono in grado di risalire alla dinamica dell'abbandono dei due musicisti.

ancora oggi piango di tanto in tanto. Ogni volta che canto una canzone che mi strega piango.”<sup>5</sup>

Queste poche righe colgono un aspetto caratterizzante non solo di Remmy Ongala in quanto uomo e artista, ma anche della sua estetica. Queste righe ci danno un indizio del gap che c’era tra il performer brillante che amava provocare, che veniva accusato di essere un *mhuni* (“perdigiorno”),<sup>6</sup> e il compositore attento, emotivo e amante della solitudine. Non a caso nella sua canzone *Muziki asili yake wapi* (“Dove l’origine della musica”) canta: *Muziki maombolezo kilio/Msione nikiimba/Mkadhani ninayo furaha?/Kumbe ninayo huzuni moyoni* (“La musica è un lamento funebre/mi vedete cantare/pensate sia felice?/Invece ho tanta tristezza nel cuore”; in Ongala 1989, *Song for the Poor Man*). Questa miscela avrà un enorme successo in Tanzania. Così riporta il primo album inciso di Remmy Ongala *Nalilia Mwana* con la WOMAD di Peter Gabriel nel 1988. Remmy era ormai famosissimo, era diventato il Doctor Ongala.

Known as the ‘Doctor’. Remmy Ongala is based in Dar es Salaam with his band Orchestre Super Matimila. In Tanzania Remmy’s popularity amongst the people, particularly the young, is unrivalled – only the President is better known. His reputation as a singer, writer and performer precedes him even in the remotest parts of the Tanzanian bush.

Da questo momento la carriera di Ongala continua in modo prospero con la sua band *Super Matimila*, registra diversi album in Europa e in Africa fino al 2000. In questo periodo, se da un lato Ongala è l’idolo del popolo tanzaniano (la fermata dell’autobus di fronte casa sua venne chiamata *kwa Remmy* (“da Remmy”) quando era ancora in vita e ancora oggi mantiene quel nome), dall’altro il potere politico cerca di contenere la sua libertà artistica minacciando lui e la sua famiglia di rimpatrio<sup>7</sup>; infatti Ongala ottiene la cittadinanza tanzaniana solo nel 2005, ovvero solo cinque anni prima della sua morte e quando era considerato inoffensivo. Nel 2001, infatti, inizia a star male, ed è quasi un lungo addio al palcoscenico, interrotto solo da una registrazione poco prima della morte. In questa registrazione

---

<sup>5</sup> Tutte le traduzioni, se non diversamente indicato, sono mie. *Alikuwa akiimba moja kati ya nyimbo kadhaa za kiutamaduni. Wimbo wa kikabila. Ghafla alijikuta kaacha kuimba na kuanza kulia. Machozi mengi yalimtoka na kuulowesha uso wake. Ndugu zake ambao walikuwa wakimtafuta walimkuta katika hali hiyo. Wakaduwa. “Unalia nini kaka?” mmoja wao alikumbuka kumwuliza. “Sijui.” “Hujui!” Wakashangaa. Mtoto huyu pia alishangaaa. Ni kweli kabisa kuwa wakati huo hakujua ni kitu gani kilichokuwa kikimliza. Wala haikuwa mara yake ya kwanza kulia. Alikuwa akijikuta akilia hivyo mara kwa mara, kila alipopata hamu ya kuimba nyimbo hizo. Nyimbo ambazo alipenda kuziimba hali kujitenga na watu. “Sasa nafahamu kilichokuwa kikiniliza, “aliniyeza huku akicheza “Wala sio siri kuwa hata sasa bado nina tabia hiyo ya kulia mara kwa mara. Kila ninapoimba wimbo unaonivutia hujikuta natokwa na machozi.”*

<sup>6</sup> Interviste alla famiglia Ongala febbraio e marzo 2018, Dar es Salaam. Inoltre, nella sua canzone *Muziki asili yake wapi* (“Dove l’origine della musica?”) replica alle critiche *muziki sio uhuni* (“la musica non è qualcosa da perdigiorno;” Ongala 1989).

<sup>7</sup> Ongala aveva passaporto della Repubblica Democratica del Congo; la moglie è inglese.

Remmy presenta nuovi brani e alcuni vecchi con qualche modifica testuale, se il suo stato di salute e la lunga assenza dal palcoscenico pesano sulla sua voce, la sua capacità compositiva resta intatta, è ancora il Remmy degli inizi con l'Orchestra Makassy che quando iniziava a cantare i suoi testi, nonostante la musica allegra, da ballo, le persone si fermavano e si facevano più vicine al palco per ascoltare meglio le sue parole.<sup>8</sup> Remmy muore il 13 dicembre del 2010 a Dar es Salaam.

### 3. Da Remi a Remmy: lingue e testi

Uno degli scopi della ricerca è stato rintracciare una linea testuale congolese nella produzione di Ongala. Per questo motivo mi sono concentrato su due canzoni di cui secondo Ben Mtobwa, che intervista personalmente Remmy Ongala (Mtobwa 1984: 15), Remmy si sarebbe attribuito la paternità: *Siska* e *Sukuma*. Queste canzoni sarebbero state scritte in lingala e registrate a nome di Rachid King. Non ho trovato canzoni con questo titolo, probabilmente per quanto riguarda *Sukuma* si riferisce a *Sukuma yembe* (“Vai a zappare”) che è effettivamente una famosa canzone di Rachid King, ma in swahili congolese, come già appare dal titolo (*yembe* (zappa), in swahili standard è *jembe*). Dalle mie ricerche non è emersa alcuna registrazione di Ongala intitolata *Sukuma* o *Sukuma yembe*, però una delle prime canzoni registrate da Ongala con la sua band è *Mwanza* (Ongala 1995)<sup>9</sup> che presenta nel testo una ripetizione della parola *sukuma* molto simile alla canzone *Sukuma yembe*<sup>10</sup> registrata da King, con un'unica differenza: in *Sukuma yembe* la parola *sukuma* è un verbo e vuol dire *spingi*, sia nel senso fisico sia in quello più metaforico di darsi da fare, produrre cambiamento, mentre in *Mwanza* la parola *sukuma* è riferita al nome della popolazione della città, per l'appunto i Sukuma. Per quanto riguarda la canzone *Siska*, probabilmente si riferiva a quella che è stata registrata come *Ciska*, che però a differenza di quanto affermato non l'ho trovata registrata da Rachid King, ma da Makassy e Fan Fan. *Ciska*, è stata registrata nel 1982 dall'Orchestra Makassy e indica Makassy come unico autore, mentre nel 1994 Fan Fan registra *Ciska* ed è indicato come unico autore. Riporto qui la trascrizione e la traduzione del brano.<sup>11</sup>

*Yo siliki na likambo ya pamba  
Na ko loba nini “dis oh Siska”*

*Tu t'es fâchée pour si peu  
Que veux-tu que je dise oh Siska*

<sup>8</sup> Le notizie biografiche sono tratte soprattutto dalle interviste alla famiglia Ongala, mentre le notizie sulla ricezione del pubblico sono tratte dalle interviste ai musicisti. Queste interviste sono state condotte tra gennaio a marzo 2018 a Dar es Salaam.

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KJ2vjogglvA>

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0zkT9AlCo6k>

<sup>11</sup> Ringrazio per la trascrizione e traduzione dal lingala Yvette Kaby e Germain Bassimba.



<i>Siska oh Siska, O sili bande na nga</i>	(Son prénom) Tu as épuisé ma bande
<i>Siska oh Siska, Siska Fikiri na nga</i>	(Son prénom) Siska, Tu es ma Fikiri
<i>Tika ngai nalela mama (ter)</i>	<i>Laisse-moi pleurer maman (mis pour Siska)</i>
<i>Nazali kobeta mondengè (bis)</i>	<i>(bis)</i>
<i>Ba mbanda ba léli</i>	<i>Je suis en train de faire un pari (bis)</i>
	<i>Les rivaux/rivales sont en pleurs</i>
<i>Eloko nini o lingi? Lobela nga na ko pesa</i>	<i>Que veux-tu? Dis-moi que je te le donne</i>
<i>(repeat)</i>	<i>(repeat)</i>

Non è mia intenzione aprire un dibattito sulla proprietà intellettuale del brano. Remmy non l'ha mai registrato. Il testo non è molto lontano dai numerosi testi che Ongala ha dedicato a delle donne (*Karola, Pamella, Mariam wangu, Amisa*, ecc.). *Ciska* potrebbe essere la prima testimonianza registrata di un testo di Ongala e il primo di un testo di Ongala dedicato a una donna. Inoltre, potrebbe essere interessante per futuri studi sulla tradizione testuale lingala in Ongala. In questo caso e come vedremo anche per la canzone *Kipenda Roho*, si può ipotizzare che la composizione sia avvenuta a più mani. Se da un lato questo fenomeno è tutt'altro che raro nella composizione delle canzoni (testo, arrangiamento, musica spesso indicano autori diversi, in alcuni casi più di uno per il singolo elemento), dall'altro, seguendo l'analisi letteraria, potrebbe spingerci a riflettere sulla letteratura scritta e quella orale. Dobbiamo pensare a quanto sia stata enfatizzata come caratteristica della letteratura orale la nonautorialità o la multiautorialità: come dobbiamo intendere la multiautorialità in ambito dei testi per musica? Si pensi oppure all'enfasi sui *media* (mezzo): una canzone registrata può essere considerata orale o scritta? Se il fatto che la performance sia nata per essere registrata o che sia prevista la registrazione nell'idea del o degli autori rappresenta una differenza decisiva rispetto ai cantori locali, qual è allora la differenza tra i cantori tradizionali e Ongala fin quando le sue canzoni non erano registrate? Qual è la differenza tra le sue canzoni registrate e quelle non registrate? Dal punto di vista testuale qual è la differenza in termini testuali tra cantore tradizionale e Remmy Ongala? Qual è la differenza di una canzone impressa su un disco e una che resta orale? La risposta più ovvia e che vale anche per l'esperienza artistica di Ongala è che durante la performance il testo subisce alcune modifiche date dall'interazione col pubblico e dal luogo in cui si trova. Tuttavia, come fa notare Barber (2007: 22) è caratteristica fondante di ogni testo la decontestualizzazione da un determinato tempo e spazio e dal discorso quotidiano.

Discourse is the unremarked and unrepeatable flow of utterances in which most human activities are bathed. Text is created when instances of discourse, by being rendered detachable from their immediate context of emission, are made available for repetition or

recreation in other context of emission, are made available for repetition or recreation in other contexts. In other words, they are stretches of discourse which can be reproduced and thus transmitted over time and space. Detachability, according to the studies in Silverstein and Urban's groundbreaking edited volume, is achieved by a variety of devices. It can of course be achieved by writing a stretch of utterance down – which is what the early anthropologists meant by creating texts – but it can also be achieved wholly within an oral context. Proverbs are a classic case of entextualisation: succinct, patterned and pithy, available by definition for application to multiple alternative contexts, they are made to be quoted. Proverbs are explicitly recognised by users as pre-existing the context in which they are currently being deployed.

La performance è sempre esecuzione di qualcosa e le canzoni di Remmy, seppure differenti tra esecuzione dal vivo e registrazione, erano sempre riconoscibili per lui, i musicisti e il pubblico. In questo senso i testi orali sono pienamente testi, e nel caso di testi artistici è mia convinzione che si dovrebbe analizzare tali testi per come sono costituiti (stilistica) e per la logica artistica cui soggiacciono (estetica)<sup>12</sup>. La questione è soprattutto rilevante rispetto al dibattito sull'oralità. Per quanto approcci multidisciplinari siano importanti – se non fondamentali soprattutto in questo campo – bisogna pur constatare che l'attenzione al testo (ovvero alla parola in quanto composizione e in quanto emessa oralmente), sia sempre venuta in secondo piano rispetto agli elementi extratestuali o dell'attenzione alla performance nel suo insieme. Bisogna constatare, in accordo con Barber che gli studi e le evocazioni dell'oralità hanno preso un carattere piuttosto vago (1995: 8) e che lo studio sui fenomeni orali sia stato caratterizzato da una lotta di posizioni espresse da una lotta lessicale<sup>13</sup>. Recentemente, infatti, anche Ruth Finnegan (2005: 173-176) ha ripreso in considerazione la differenza tra oralità e scrittura.

First, the simplified contrast between performance – multisensory, dynamic, emergent – and written text – one-line, linear, fixed – misses the equally important fact that writing too is multimodal and contextualized. The multisensory characteristics of writing are often invisible to those brought up with the model of “written word” as something abstract, mental, and context-free, another facet of the powerful model of literate

---

<sup>12</sup> L'estetica è la disciplina filosofica che si occupa dell'arte, faccio riferimento soprattutto al padre di questa disciplina filosofica, Alexander Gottlieb Baumgarten (2000: 27), che la intende come logica e conoscenza sensibile.

<sup>13</sup> ‘Hostility to “reified,” “object-centered” notions of performance, text and context is almost universal among present-day scholars of oral verbal art, and it is easy to see why. But the argument has often taken on the appearance of a war of vocabulary – elegantly summarized by Dwight Conquergood – in which “objectification” and “reification” automatically appear among the enemy lexicon, along with “fixity,” “structure,” “system,” “distance,” and “detachment,” in opposition to “improvisation,” “flow,” “process,” “participation,” “embodiment,” and “dialogue” (Barber 1999: 18).

rationality as prototypical of the high culture and destiny of the West. But a growing number of crosscultural studies of literacy have been challenging this ethnocentric myth to bring out the multimodality and materiality of writing. [...]The two dimensions overlap and intersect. The abstracted externalized text, detached from the immediacy of the temporal and personal present, carries the potential of meaning precisely insofar as its user has the experience to activate it here and now, while even in the midst of performance the experience is likely to be imbued with memories and connotations beyond the immediate moment.

Finnegan qui riassume chiaramente le semplificazioni che hanno afflitto la disciplina finora. Non solo i recenti studi mostrano come alcune caratteristiche presupposte dell'oralità appartengano anche alla scrittura, ma anche (e in accezione transculturale) come la letteratura, come fenomeno esclusivamente scritto, sia stato in occidente un fenomeno relativo al massimo ad un paio di secoli (si veda per esempio Frasca 2005). Qui Finnegan non ritiene che la differenza sia da fare tra oralità e scrittura, ma tra letteratura e performance. Sostiene infatti che non abbiamo bisogno di inserire la performance negli studi letterari (2005: 182) creandone una fattispecie particolare, ma abbiamo bisogno di strumenti che possano analizzare la performance come insieme o interazione di varie arti. È necessario, quindi, riportare al centro delle nostre ricerche e analisi dei fenomeni artistici il prodotto artistico stesso – quindi sia la performance nella sua interezza, ma anche il testo come prodotto compositivo – e comprenderne la portata estetica.

Per questo credo sia necessario analizzare i testi di Ongala, in modo da comprendere e analizzare la sua poetica. A tal fine, in questa sezione, seguendo il concetto di *textual tradition* (Barber 2007: 13) citato in introduzione, rintraccerò elementi testuali congolesi e tanzaniani, e nella prossima sezione proporrò un'analisi testuale delle sue canzoni. In entrambi i casi sarà utilizzato un approccio comparativo sia perché la comparazione permette di leggere insieme diversi testi (fondamentale per definire la sua *textual tradition*) sia per definire la sua poetica<sup>14</sup>. Dal punto di vista dell'*entextualisation* e della *textual tradition* i testi di Remmy Ongala sono particolarmente interessanti perché attingono a tradizioni testuali – di cui i proverbi sono i più visibili in quanto spesso citati senza alcuna modifica – non solo tanzaniane ma anche congolesi. Una delle sue canzoni più famose, per esempio, è *Kipenda Roho*. Questa, come ci dice già il suo primo verso, si riferisce al proverbio swahili *Kipenda Roho hula nyama mbichi*. Abel Mkota (2014: 214) afferma che questo proverbio è usato quando qualcuno ama tanto qualcosa o qualcuno, tanto da fare azioni che non sono comuni. Infatti, in questa canzone Ongala descrive la forza inesorabile dell'amore e della passione:

---

<sup>14</sup> Per un approfondimento su questo approccio si veda Gaudioso (2019: 76-107).

*Kipenda roho hula nyama mbichi*  
*Kipenda roho haoni wala hasikii*  
*akipenda anapenda akipenda hasikii*  
*kipenda roho*  
*penzi halijui mdudu*  
*wala penzi halijui mnyama*  
*samaki baridi wanazaana*  
*kunguru ukiona jioni wanapita kwa wingi*  
*wanafunga ndoa*

*penzi lingelikuwa na ubaguzi*  
*penzi lingelikuwa na ubaguzi*  
*sisi wabaya tungelia*  
*sisi wabaya tusingepata kitu*  
*sisi viwete tusingesema tena*  
*lakini penzi halina ubaguzi*  
*mbele ya mapenzi kiwete anatembea*  
*mbele ya mapenzi kiwete anapakatwa*  
*halafu unashindwa na mshangazo*  
*kiwete ana mtoto*  
*halafu unashindwa na mbumbuwazi*  
*kichaa ana mimba*  
*amepata mshikaji wapi*  
*kipenda roho*  
*penzi halijui mlakole*  
*penzi hajali umeokoka*

*wewe unasema umeokoka*  
*hata una mke na watoto*  
*wale watoto umezaaza vipi?*  
*mama watoto usiku mh mh mh*

*kipenda roho*  
*jamani siku hizi mapenzi yameogopewa*  
*ukimwi umeota mzizi kwa mapenzi*

L'anima amante mangia carne cruda  
L'anima amante non vede e non sente  
se ama ama se ama non sente  
anima amante  
il desiderio non discrimina l'insetto  
né discrimina l'animale  
i pesci si accoppiano  
i corvi che vedi di sera passare a stormi  
vanno a sposarsi

se il desiderio discriminasse  
se il desiderio discriminasse  
noi brutti piangeremmo  
noi brutti non otterremmo nulla  
noi zoppi non parleremmo più  
però il desiderio non discrimina  
di fronte all'amore lo zoppo cammina  
di fronte all'amore lo zoppo è sollevato  
poi ti stupisci  
che lo zoppo ha un bambino  
poi sei perplesso  
la pazza è incinta  
dove ha trovato il tuo amante  
anima amante  
il desiderio non conosce redenzioni  
al desiderio non importa che ti sei salvato  
l'anima

tu dici che sei redento  
ma hai una moglie e dei bambini  
quei bambini come l'hai generati?  
Ma moglie la notte mh mh mh

anima amante  
amici in questi giorni l'amore spaventa  
l'AIDS ha messo radici sull'amore

<i>kutongoza tunaogopa</i>		abbiamo paura a corteggiare
<i>hata kupenda tunaogopa</i>		abbiamo paura d'amare
<i>ukimwi umeota mzizi</i>		l'AIDS ha messo radici
<i>siku hizi hakuna tena mapenzi</i>		oggi non c'è più amore
<i>siku hizi mapenzi yamekufa</i>		oggi l'amore è morto
<i>mama yako ameolewa na baba yako</i>		tua madre ha sposato tuo padre
<i>na mapanga na mikuki</i>		con coltelli e lance
<i>lakini wasichana wa Daresalama wanataka</i>		ma le ragazze di Dar es Salaam vogliono i
	<i>pesa</i>	soldi
<i>kipenda roho</i>		anima amante

Ho deciso di mantenere una traduzione piuttosto letterale<sup>15</sup> per rendere le immagini dell'originale. *Kipenda roho* è utilizzato da Ongala come metonimia, per significare colui che ama, questo diventa particolarmente chiaro nel secondo e terzo verso. Tuttavia una traduzione più letterale del proverbio, isolandolo da questo testo, mi porterebbe a tradurre come *Se si ama lo spirito si mangia carne cruda*, perché sottolinea meglio l'inesorabilità dell'amore. Tuttavia, per l'enfasi sul soggetto data dalla ripetizione di *kipenda roho* e per mantenere uguale la traduzione della ripetizione *kipenda roho* con l'inizio del proverbio, l'ho tradotto come "anima amante"; ma come vedremo una traduzione possibile potrebbe essere anche "testa dura". Per quanto riguarda *penzi* e *mapenzi*, considerando anche che la canzone parla di amore fisico ho tradotto *penzi* con desiderio e *mapenzi* con amore; confortato anche dal dizionario *Kamusi Kuu ya Kiswahili* (2015: 584, 854), anche se desiderio in swahili sarebbe in primo luogo *matamano*. È bene ricordare che anche se *mapenzi* è la forma plurale di *penzi*, non è un vero plurale, quanto più una forma più generale, ha un'accezione anche fisica e non solo di amore in astratto, ma *penzi* è definitivamente più fisico. Tuttavia la traduzione di *penzi* è molto insidiosa, perché, se da una parte è traducibile come amore, dall'altra sta a significare l'atto sessuale. Inoltre, va anche notato, ed è particolarmente interessante in questa canzone, che *penzi* è una forza incontrollabile – si badi bene,

<sup>15</sup> Per una traduzione letterale faccio riferimento a Antonie Berman (2003). Egli dà indicazioni anche per quanto riguarda la traduzione dei proverbi: "Nel suo romanzo *Io il Supremo*, Roa Bastos cita questo proverbio: *A cada día le basta su pena, a cada año su daño*. Si potrebbe probabilmente cercare un equivalente francese. Ma io ho scelto una traduzione al contempo letterale e libera: *À chaque jour suffit sa peine, à chaque année sa déveine* [Ad ogni giorno basta la sua pena, ad ogni anno la sua sfortuna] Il doppio gioco allitterativo dell'originale, *día/pena, año/daño*, sparisce, ma per essere sostituito con un'altra allitterazione, *peine/déveine* [...] Poiché cercare degli equivalenti non significa solo stabilire un senso invariante, una idealità che si esprimerebbe nei diversi proverbi da lingua a lingua: significa rifiutare di introdurre nella lingua traducibile l'estraneità del proverbio originale" (2003: 14). In questo senso Berman ci invita a non cercare equivalenti, ma a seguire la lettera dell'originale e accettare di poter esprimere l'estraneità nella lingua di arrivo.

non per questo vuol dire che sia solo una *voglia*, questo in swahili è reso con *hamu* – mentre *mapenzi* è più legato alla volontà, si pensi alla volontà di Dio (*mapenzi ya Mungu*)<sup>16</sup>, quindi forza che dipende dalla volontà, dalla consapevolezza. Da questo punto di vista è molto puntuale il lessico usato da Ongala: quando parla di salute, di AIDS, non usa più *penzi*, ma di *mapenzi*; come a dire: è bello abbandonarsi al volere dell'amore, ma per quanto riguarda la salute c'è bisogno della nostra volontà. C'è una canzone precedente intitolata *Kipenda Roho* che pare, però, avere un senso totalmente diverso, giocata tutta su proverbi che criticano la società<sup>17</sup>.

<i>Kipenda roho hula nyama mbichi</i>	Chi ama lo spirito <sup>18</sup> mangia carne cruda
<i>ninavyoelewa wewe ni rafiki wa siku nyingi</i>	come capisco mi sei amico da tempo
<i>pilipili shambani hukuichuma</i>	il peperoncino dai campi non l'hai
	raccolto
<i>ya kuwashia nini mengi umesema</i>	per far bruciare cosa, tutto quello che hai

---

<sup>16</sup> Per quanto riguarda gli usi di *mapenzi* si veda Rosanna Tramutoli (2015). Tramutoli (2015: 75), inoltre, fa notare come l'amore di Dio si reso con *upendo wa Mungu*, ovvero con una forma meno fisica rispetto a *mapenzi*: *upendo* indica infatti l'amore in generale, mentre *mapenzi ya Mungu* indica il volere di Dio.

<sup>17</sup> Il testo è tratto da YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=vV-WiTOv8s4&t=2531s>), minuti 37:24 – 43:31. Questa registrazione inserisce un ulteriore elemento di cui nessuno degli intervistati mi ha parlato e le discografie di Remmy Ongala non parlano, eccezion fatta per questa registrazione su YouTube e del blog musicale <http://www.muzikifan.com/tanz.html>, che infatti scrive *Orch Super Matimila were often called Talakaka, so presumably it is basically the same band. Ongala later said he had no idea this ever came out or who got paid for it.* È strano anche che Ongala, prendendo per buone queste parole, non sappia nulla di questa registrazione. Nella didascalia della registrazione YouTube questa canzone è attribuita a Tschibanda, che allora era uno dei componenti della band. Tuttavia, che questo testo sia del solo Tschibanda o composto in collaborazione con Ongala, è comunque in forte continuità con la poetica di Ongala e rappresenta una risorsa di ispirazione per le successive canzoni di Ongala. Inoltre, questa registrazione può avere la sua importanza perché potrebbe segnare il passaggio del nome Orchestra Matimila a Super Matimila e dalla leadership di Fan Fan a quella di Remmy Ongala. Tuttavia Mtobwa (1984:36) scrive che alla fine di maggio del 1984 Ongala ritorna nell'Orchestra Makassy; il suo libro esce in quell'anno e Makassy mi ha detto nell'intervista che Ongala è tornato solo per pochi mesi prima di ritornare con i Super Matimila. Non è chiara la storia dei Matimila: se Fan Fan va via prima del 1983 e Remmy ne diventa leader perché nel 1984 se ne va? Purtroppo questa fase della carriera di Ongala è molto confusa, le interviste che ho condotto si contraddicono tra loro e a loro volta sono in contraddizione con la biografia scritta da Mtobwa. Ho raggiunto telefonicamente (23/3/2020) Mzee Chuki (il batterista che dall'Orchestra Makassy seguì Ongala ai Matimila), mi ha detto che in quel periodo, prima di chiamarlo Bongo Beat, chiamavano così il loro stile Talakaka e che era una parola in una lingua dello Zaire e che vuol dire "lascia perdere" (consultando dei parlanti lingala mi hanno riferito che la traduzione sarebbe "ora stai a guardare"). Chuki mi ha detto che allora la band era per lo più costituita da musicisti provenienti dallo Zaire. Mi ha inoltre spiegato che quando Ongala lasciò l'Orchestra Matimila per tornare da Makassy, Fan Fan era già via e i Matimila continuarono senza Fan Fan e senza Remmy. Quello che è certo è che dopo meno di un anno Remmy tornò dai Matimila e divennero i Super Matimila. Inoltre, Chuki ritiene che Ongala lavorò con Tschibanda alla composizione di questa canzone.

<sup>18</sup> Non essendoci ripetizioni da dover rendere all'interno della canzone, ho deciso qui di tradurre in maniera più letterale.

		detto
<i>mitaani mpaka migahawani</i>	dai quartieri ai bar?	
<i>naelewa wala si utani</i>	ora capisco e non è una giocosa	provocazione
<i>nia na madhumuni yako</i>	la tua intenzione e il tuo scopo	
<i>kunikosanisha na mpenzi wangu</i>	far litigare me e il mio amore	
<i>kikulacho ki nguoni mwako</i>	ciò che ti mangia è nei vestiti	
<i>kula nae sio kufa nae</i>	mangiare insieme non è morire insieme	
<i>kumbuka mwanzo nilivyosema</i>	ricorda come ho detto	
<i>ukiwa mkimya watu watakuonea</i>	se non parli sarai maltrattato	
<i>nimeona kweli ukicheka sana we muhuni</i>	ho capito che se ridi molto ti chiamano	
<i>utaitwa</i>		perdigiorno
<i>dunia tambara bovu kweli halikawii</i>	il mondo è uno straccio, non tarderà a	
<i>kuchanika</i>		stracciarsi

Questo componimento porta la firma di Tschibanda, però è legato alla produzione di Ongala in più modi. Prima di tutto il penultimo verso è ripreso, anche se in maniera differente, nella canzone di Ongala *Muziki asili yake wapi* (Dove l'origine della musica?): *Muziki maombolezo kilio/Msione nikiimba/Mkadhani ninayo furaha?/Kumbe ninayo huzuni moyoni [...] Muziki sio uhuni* ("La musica è un lamento funebre/mi vedete cantare/pensate sia felice?/Invece ho tanta tristezza nel cuore [...] la musica non è qualcosa da perdigiorno"; in Ongala 1989, *Song for the Poor Man*). Inoltre, l'uso dei proverbi come elemento costitutivo dell'intera canzone — com'è dal punto di vista semantico anche per *Kipenda Roho* e dal punto di vista metrico e semantico per la canzone *Ndumila Kuwili* che sarà analizzata successivamente — è una delle caratteristiche della poetica di Remmy Ongala. Questi elementi di contiguità tra questa canzone attribuita a Tschibanda e gli altri testi di Ongala da una parte sembrano mostrare l'importanza di questo componimento nella poetica successiva di Ongala, quindi Ongala sarebbe stato influenzato da Tschibanda. D'altra parte questi elementi contigui potrebbero, invece, dimostrare quanto Chuki sostiene, ovvero che Ongala avrebbe collaborato alla stesura di questo testo. In questa versione di Tschibanda, il proverbio che dà il titolo sia a questa che alla canzone di Ongala, a differenza della versione di Ongala sembra perdere la sua centralità e soprattutto non sembrano centrali l'amore e il desiderio. La canzone è quasi interamente costituita da proverbi swahili:

- *kipenda roho hula nyama mbichi* "chi ama lo spirito mangia carne cruda";

- *pilipili shambani hukuichuma ya kuwashia nini* “il peperoncino dai campi non l’hai raccolto/per far bruciare cosa”. Mkota (2009: 456-457) riporta le seguenti varianti: *Pilipili usiyoila yakuwashiani?*, *Pilipili usiyoila yakuwashia nini?*, *Pilipili iliyo shamba yakuwashiani?*, *Pilipili usoila yakuwashiani?* Il proverbio è utilizzato per persone che si occupano di questioni o che non le riguardano o che non conoscono;
- *kikulacho ki nguoni mwako* “ciò che ti mangia è nei tuoi vestiti”, ovvero “chi si approfitta di te è una persona a te vicina (anche un parente)”;
- *kula nae sio kufa nae* “mangiare con lui non è morire con lui”. Mkota (2009: 332) riporta: *Mla nawe hafi nawe ila mzaliwa nawe* (“colui che mangia con te non muore con te, ma colui che è nato con te sì”); il proverbio è utilizzato per dire che chi è con te nei tempi buoni, non sarà con te in quelli negativi e – nella versione di Mkota – che chi ti sarà vicino sarà la famiglia;
- *dunia tambara bovu halikawii kuchanika* “il mondo è uno straccio, non tarderà a stracciarsi”. Mkota (2009:116) riporta *Dunia tambara bovu*; *ukivuta utachana* (“il mondo un cencio; se tiri si strappa”); si utilizza per chi si aspetta (o pretende) una ricompensa o un risultato positivo per le sue azioni, ma ciò che accade al mondo non è prevedibile e non è per forza giusto.

Tra la ricchezza semantica di questi proverbi la centralità del desiderio e dell’amore si perde. È vero che nella prima strofa possiamo ipotizzare che l’obiettivo di chi vuol far litigare i due amanti sia la brama per uno dei due, ma nel complesso la canzone non parla del desiderio d’amore, ma del tradimento di un amico, in modo molto simile alla canzone *Ndumila Kuwili* (in Ongala 1988), analizzata successivamente.

Per quale motivo allora la canzone ha titolo *Kipenda roho*? La ragione si scopre nel significato di *kipenda roho* nello swahili della Repubblica Democratica del Congo: vengono così chiamate le persone che non amano ascoltare consigli, teste dure e teste calde troppo in balia delle loro emozioni<sup>19</sup>. Prendendo in considerazione questo elemento la canzone s’arricchisce di significati: non solo l’amico bramante che si occupava di affari non suoi e vuole far litigare la coppia, ma l’amico cocciuto, che non ascolta i consigli, quindi l’io lirico gli canta i suoi consigli, i proverbi, e lo ammonisce di non aspettarsi un risultato sperato per le sue azioni; infatti chiude col proverbio *dunia tambara bovu* che sta a significare che il risultato delle azioni non è prevedibile, quindi di non aspettarsi una ricompensa. Quest’ultima interpretazione non solo chiarisce la canzone dal punto di vista del significato, ma ci dà

---

<sup>19</sup> Devo ringraziare per questa informazione il professore dell’Università di Lubumbashi George Mulumbwa.

ragione di una canzone tutta costruita sui proverbi quasi senza attinenza l'uno all'altro, quasi come un *divertissement*. Solo prendendo in considerazione il significato di *kipenda roho* come testa dura possiamo comprendere che il significato stesso del pronunciare i proverbi è quello di consigliare la testa dura. Inoltre, considerato come appellativo nel Swahili congolese *kipenda roho* (testa dura), la ripetizione *kipenda roho* nel ritornello della canzone precedente non è più da considerarsi solo come l'uomo che ama, ma anche come una testa dura, in preda al desiderio. Considerare questo elemento mette ulteriormente in evidenza l'insegnamento che custodisce il testo di Ongala e che diventa esplicito solo alla fine come abbiamo visto con l'introduzione del termine *mapenzi*.

C'è un altro elemento testuale che porta verso il Congo e che è costruito attorno al proverbio *kipendacho roho hula nyama bichi*. *Kipenda-Roho le démon-vampire* è un fumetto scritto da Kamatenda Djungu-Simba (2007) e disegnato da Saye Lepa-Mabila. Il racconto è tratto da una storia orale Lega, una popolazione del Sud Kivu. Una comunicazione personale di Djungu-Simba (gennaio 2020) mi conferma che questa storia è molto diffusa nell'area swahilofona del nord est Congo; presumibilmente Remmy Ongala, originario del Maniema, ne era a conoscenza (non conosco invece la regione di provenienza di Tshibanda). Il racconto narra di come Kipenda-Roho, un ragazzo giovane arrogante, molto bello e dalla testa dura, decide di intraprendere un viaggio per trovare la donna da sposare, nonostante le proposte delle ragazze del suo villaggio e contro il parere degli anziani. Kipenda-Roho dice che è in cerca di una donna col suo stesso nome e che sia il suo sosia femminile. Trovata la sua omonima, una ragazza molto bella in un villaggio al di là del fiume, decide di sposarla e quindi intraprendono il viaggio per ritornare al suo villaggio. Arrivati al fiume, Kipenda-Roho-ragazza sale sulla schiena di Kipenda-Roho-ragazzo per attraversarlo, ma attraversato il fiume Kipenda-Roho-ragazza decide di non scendere più dalla schiena di Kipenda-Roho-ragazzo. Arrivati al villaggio, gli abitanti cercano di aiutare Kipenda-Roho-ragazzo a farla scendere, ma invano. Si avvicina allora un guaritore e chiede una confessione pubblica al giovane e le scuse agli anziani. Kipenda-Roho, ragazzo pentito, fa le sue scuse; a questo punto il guaritore butta a terra alcuni frutti e subito Kipenda-Roho-ragazza balza a mangiarli e si mostra per quello che è: un vampiro. Scesa dalla schiena, viene uccisa. La pelle incancrenita della schiena di Kipenda Roho ragazzo si rigenera e lui si sposa con la figlia del guaritore.

Sarebbe molto interessante analizzare questo racconto, ricco di elementi presenti anche in altre tradizioni testuali – penso ai rimandi al doppio, all'arroganza del bello, agli amanti legati alla schiena, al mostro che non si stacca dalla schiena – che senza un'analisi approfondita trovo anche nel *Simposio* di Platone e nei Racconti delle *Mille e una notte*, nella *Bibbia* e nel *Corano*. Sarebbe molto interessante, inoltre, capire la storia di questo proverbio swahili, la connessione tra *hula nyama bichi* (“mangia carne cruda”) e il demone-vampiro: si tratta di una connessione tutta congolese o legata a un'interpretazione

più antica e letterale del detto swahili (e che poi nelle costa swahili – luogo di origine – e nell’area continentale di Kenia e Tanzania ha subito un’evoluzione)? Quanto antico è il racconto? È nato collegato al proverbio swahili o il proverbio swahili si è innestato su un racconto precedente? Queste domande resteranno qui aperte; per quanto riguarda la nostra analisi è interessante notare come nel racconto *Kipenda-Roho* sia un demone-vampiro che sta sulle spalle del protagonista e come la canzone *Kipenda roho* di Tschibanda sia legato al proverbio *kikulacho ki nguoni mwako*, ovvero “ciò che ti mangia, che ti consuma, è nei tuoi vestiti”, ovvero ancora ti sta addosso. Tuttavia un’ipotesi può essere formulata. Non vorrei spingermi in un’interpretazione fantasiosa senza un’analisi più approfondita, ma questo racconto che mette in gioco il doppio e l’omonimia e che ritiene questa unione mostruosa sembra far riferimento al tabù dell’incesto; potrebbe quindi essere addirittura precedente dell’arrivo del swahili in quell’area del Congo (XIX sec.). Inoltre, sarebbe interessante capire se il demone-vampiro nel racconto *Kipenda-Roho* è chiamato vampiro perché succhia, come nella tradizione occidentale, il sangue dal collo, perché in questo caso potrebbe avere a che fare con un uso arcaico di *roho*. La parola *roho*, infatti, oltre al significato di “spirito”, può significare anche “gola”, per esempio *-kaba roho* vuol dire “afferrare qualcuno per la gola”. Confrontando il racconto di *Kipenda-Roho* con il senso letterale del detto swahili *Kipenda roho hula nyama bichi* (è bene ricordare che tutte le raccolte di proverbi e tutti i miei informanti riportano il significato di questo proverbio alla forza inesorabile del desiderio amoroso) mi sono chiesto se *roho* nella sua accezione di “gola” (in swahili standard *koo*) potesse essere legato agli appetiti e al gusto, come in italiano. Solo Sacleux (1939: 779), che essendo frutto di una ricerca degli inizi del secolo scorso è una fonte importante per l’etimologia swahili, riporta questo significato: “*Gosier, gorge (koo). -mkata mtu 1’, couper la gorge à qqn. [...] Presse de la faim (cf. lldzaa) , faim extrême; voracité, glotonnerie, avidité*”. Questo mi porta ad ipotizzare che l’attestazione più continentale del proverbio, quindi geograficamente più lontana dall’origine costiera dello swahili, conservi il significato più arcaico e letterale, tradurrei quindi *Kipenda roho hula nyamba bichi* con “Ciò che fa gola è carne cruda”.

#### 4. Divenire il dottor Ongala: l’arte come cognizione

I proverbi, quindi, sono stati motivo di ispirazione per Remmy Ongala. Per esempio, la canzone *Ndumila Kuwili* (“Orbettino dalle due bocche”, presente nell’LP *Nalilia Mwana WOMAD*, 1988) prende ispirazione

dal proverbio *Nyoka wa nduma-kuwili, huuma akivuvia* (“Il serpente<sup>20</sup> dalle due bocche mozzica mentre soffia”), che potrebbe corrispondere al detto italiano “quando il diavolo ti accarezza vuole l’anima”.

<i>Awali sisi rafiki maisha yetu pamoja</i>	Prima eravamo amici la nostra vita era insieme
<i>tuliishi kama ndugu mivutano ni ishara</i>	abbiamo vissuto come compagni i contrastanti ne erano un segno
<i>nashangaa sana ndugu usiwe ndumila kuwili</i>	mi meraviglio tanto compagno, non essere un serpente dalle due bocche
<i>kutenga watu wawili fitina sio adili</i>	dividere due persone, la calunnia è immorale
<i>na lilo jambo dalili lipi utaumia mwenzangu</i>	e questo è certo, dove ti farai male amico mio.
<i>unapotaka kusema dunia yako hekima</i>	se pretendi che il tuo mondo sia la saggezza
<i>neni liwe la heshima ni mbalimbali matusi</i>	allora sia la tua parola rispettabile e lontani gli insulti
<i>ndugu acha wivu ndugu acha ufitina.</i>	compagno, abbandona l’invidia compagno, abbandona la calunnia.

Alla luce di *Kipenda roho* di Tschibanda, dell’utilizzo dei proverbi nelle canzoni di Ongala, e della mia analisi precedente, mi sento di correggere in parte l’interpretazione che ho dato nel mio primo articolo su Ongala (Gaudio 2019a), dove ipotizzavo che la struttura di questa canzone potesse essere influenzata da quella dello shairi. Attualmente mi sembra da scartare l’idea che sia una forma ricalcata dallo shairi e mi sembra più probabile il voler ricalcare la struttura del proverbio swahili. I proverbi swahili, infatti, sono costruiti per lo più su strutture cantabili come argomenta dettagliatamente Jan Knappert (1979: 46-50), che mostra come il ritmo dei proverbi segua quello delle poesie e sia caratterizzato da una divisione bipartita in egual numero di sillabe che può a sua volta essere divisa in due.

Quando si è detto che Remmy per questa canzone ha preso ispirazione dal proverbio swahili *Nyoka wa nduma-kuwili, huuma akivuvia* non si intendeva soltanto il contenuto, ma anche la forma. Sia il proverbio che la canzone utilizzano il metro della poesia classica swahili *shairi* di sedici sillabe con cesura sull’ottava sillaba, quindi due emistichi da otto sillabe. La canzone di Remmy imbastisce una

---

<sup>20</sup> Traduco qui “serpente” perché in swahili il detto è letteralmente “il serpente orbettino” (*nyoka wa nduma*); l’orbettino (*Anguis fragilis*) tuttavia non è un serpente ma una lucertola priva di arti; anche questo è significativo: il calunniatore non è serpente, ma solo una lucertola.

fitta rete irregolare di rime e assonanze: i primi emistichi del secondo e terzo verso presentano omoteleuto di *ndugu*; i secondi emistichi del terzo e quarto verso e i primi del quarto e del quinto presentano un omoteleuto in *-ili*, che si estende alla terminazione *-wili* per il secondo emistichio del terzo verso e il primo di quello successivo. Il suono *li* inoltre si ripete per tutta la lunghezza del quinto verso, formandone la rima interna tra emistichi e rappresentando in aggiunta la prima sillaba del secondo emistichio; non solo rimano, ma hanno tutte le vocali uguali, *hekima* e *heshima* rispettivamente al secondo emistichio del sesto verso e al primo di quello successivo. Questa struttura non è un casuale adattamento alla forma del proverbio, che anzi qui resta non citato. Il ritmo, quindi, non è stato composto ad orecchio, ispirato dal primo verso (il proverbio in questo caso), ma da una consapevole maestria compositiva. Ciò è prova della volontà di Remmy di adattarsi alla tradizione testuale tanzaniana costiera, dove viveva (e da dove proveniva il proverbio). Ne sono ulteriore prova sia la seconda versione della canzone *Kipenda-Roho* – che concorda più con il senso tanzaniano che non con quello congolese del proverbio *Kipenda roho hula nyama bichi*, come è stato visto nella sezione precedente – sia il cambio del nome del proprio stile: dal lingala *Super Talakaka* al swahili *Bongo Beat*.<sup>21</sup> Una struttura del genere non è affatto meno complessa di una poesia. Se riportiamo questo componimento all'interno del dibattito<sup>22</sup> letterario swahili questa forma ci appare essere una forma ibrida, perché presenta una notevole relazione con la tradizione (sia per l'uso del proverbio che per la struttura metrica). Anche nella canzone tradizionale swahili *taarab* l'elemento metrico è piuttosto regolare. Said Ahmed Khamis (2001: 146) afferma che spesso i testi delle canzoni vengono composti separatamente dalla musica e che sono composti seguendo la prosodia araba. Negli anni '80, probabilmente sotto l'influenza della musica da ballo (*muziki wa dansi*; Khamis 2001: 149), la musica e i testi del *taarab* iniziano a cambiare, nasce il *taarab mipasho*, entrano gli strumenti elettrici e i testi diventano metricamente più liberi (Khamis 2001: 148). Nel *taarab* quindi, con un dibattito e senza spaccature così profonde come nella letteratura, avviene ciò che succede precedentemente nella poesia swahili. In termini testuali il processo è molto simile, ma non molto trasparente a causa della cristallizzazione del dibattito letterario come opposizione tra versi classici e versi liberi<sup>23</sup>. In realtà, così

---

<sup>21</sup> Bongo è una parola swahili che indica il cervello e l'intelligenza-furbizia. Sta a indicare la Tanzania urbana, in particolare Dar es Salaam, dove una parte della popolazione vive di espedienti.

<sup>22</sup> Dalla fine degli anni '60, con le prime pubblicazioni di Ebrahim Hussein e Euphrase Kezilahabi, si apre un dibattito intorno ai versi liberi in swahili che dura ancora oggi.

<sup>23</sup> Infatti, Aiello (2004: 75) sostiene: "The amazing success of Zanzibari modern taarab is in my view not simply a "teenagers phenomenon", "dance" and "obscenity" imported from Dar es Salaam or from the global music market, but the peak of this complex reorganisation, the novelties of this style being linked to trends already existent in Zanzibari taarab, especially in women's taarab, but difficult to decode in a different and ever-shifting setting."

come nel *taarab*, i nuovi testi poetici non erano totalmente liberi e senza relazione col passato<sup>24</sup>, i poeti innovatori non rifiutavano la poesia classica swahili, anche se non provenivano dalla costa<sup>25</sup>. Infatti, alcuni studi hanno mostrato come i testi dei due tra le figure più prominenti della poesia in versi liberi swahili siano non totalmente liberi ma ibridi (Njogu 1994 per M.M. Mulokozi e Gaudio 2020 per K. Kezilahabi). Infatti Alimin Mazrui (2007: 54) afferma che questo dibattito – ancora oggi vivo – ha incentivato gli studi verso la letteratura orale e una fusione stilistica di diversi elementi.

Perhaps as a result of the debate between conservationist and liberalists, Swahili free-verse poets have also been under pressure to pay greater attention to the indigenous and oral poetic heritage of Bantu-speaking communities in East Africa. The resulting product has again been a poetic syncretism that is uniquely Swahili, a new fusion of the stylistics of orality and those of the written word.

Ongala arriva in Tanzania nel 1978, quindi in tempo per assistere a cambiamento della musica Taarab, il testo di *Ndumila kuwili* potrebbe essersi ispirato alla nuova musica Taarab, tuttavia come succede nella letteratura swahili il cambiamento della forma corrisponde ad un cambiamento tematico e ad una visione del mondo più laica. Per esempio, il più innovatore dei poeti swahili Euphrase Kezilahabi (Ukerewe 1944 – Dar es Salaam 2020), scrive nel suo secondo romanzo *Kichwamaji* ([1974] 2013: 141):

un campo da calcio io  
l'erba non cresce su di me  
ogni giorno calpestata  
ogni giorno battuta  
loro passano e via  
come nuvole di pioggia  
Qui giaccio  
consumata dai giorni.

---

<sup>24</sup> Per un'analisi degli elementi di continuità con la tradizione della poesia in versi liberi di Euphrase Kezilahabi si veda Gaudio (2020).

<sup>25</sup> La maggior parte dei poeti che si cimentarono in forme nuove di poesia swahili provenivano da contesti dove la prima lingua non era lo swahili.

“Poesie del genere non sono adatte” disse. “Perché?” domandai. “Prima di tutto sono offensive, seconda cosa non hanno né metro né rima”. Non volli rispondere, perché ogni parola che aveva detto era l’opposto dei miei pensieri sulla poesia.<sup>26</sup>

Queste righe sintetizzano come fu recepita sia dal punto di vista formale sia contenutistico la produzione di Kezilahabi<sup>27</sup>, e infatti la rivista *Zinduko* del 1974 addita lo scrittore come nemico della morale pubblica. Kezilahabi e Ongala in modo pionieristico per la cultura tanzaniana e swahili hanno iniziato a mettere in poesia (dalla fine degli anni ‘60) e in musica (dalla fine degli anni ‘70) in modo laico e schietto questioni relative al corpo, alla politica, alla religione, alla sessualità e libertà con un linguaggio accessibile a tutti. Il loro esporsi, il loro essere schietti, fu aspramente criticato dai tradizionalisti e moralisti. Loro rispondevano con una critica radicale - ritenuta fondamento sano del possibile cambiamento: criticavano la doppia morale, il bigottismo e la mancanza di libertà. Questo è riscontrabile già nelle canzoni sopracitate di Ongala, ma diventano emblematico nella canzone *Mambo kwa Soksi* (“Questioni per un calzino”). In questa canzone Ongala usa la metafora del calzino per parlare del preservativo e incentivare al suo uso per proteggersi dall’AIDS. Nonostante la metafora del calzino per non nominare il preservativo, nella versione originale della canzone, non quella registrata per l’album<sup>28</sup> che presenta molte parti in inglese, ma quella in swahili,<sup>29</sup> Ongala decide di usare un linguaggio piuttosto volgare, creando quasi un dialogo teatrale tra lui e un altro musicista, parlano apertamente di come indossare e usare il calzino, delle misure. Perché allora usare una metafora per il preservativo? Perché entrare così nei dettagli? Perché rischiare di essere censurati e di essere mira dei moralisti? Kezilahabi e Ongala utilizzano un linguaggio semplice, spoglio e privo di metafore soprattutto quando il loro scopo è didattico. Vogliono colpire le persone, spingerle ad una seria riflessione e ad un cambiamento nella loro vita. È questo che fa Kezilahabi nel suo romanzo *Rosa Mistika* (1971), dove manifestava la necessità dell’educazione sessuale, o nella poesia *Bikiri Mwenye Huzuni* (“Vergine addolorata”, 1974: 3), dove criticava il taboo del sesso prematrimoniale, ed è quello che fa Ongala in *Mambo kwa Soksi* e con i continui rimandi all’AIDS anche in canzoni nelle quali il tema principale non è il sesso o l’amore.

---

<sup>26</sup> *Mimi uwanja wa mpira/Kwangu majani hayaoti/Kila siku kukanyagwa/Kila siku kufinyangwa/Wanapita na kwaheri/Kama mawingu ya mvua/Mimi hapa nimetulia/Nikilika na siku. “Mashairi kama hayo hayafai,” alisema. “Kwa nini?” nilimwuliza. “Kwanza ni matusi, pili hayana vina wala mizani.” Sikutaka kumjibu, kwani maneno yote aliyosema yalikuwa kinyume cha mawazo yangu kuhusu mashairi.*

<sup>27</sup> Per un’analisi più approfondita della poetica e della filosofia di Kezilahabi si veda Gaudio (2019).

<sup>28</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=BjCBF2qhuvU&t=331s>

<sup>29</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=aj3fOA9CwEA>

La responsabilità e la conoscenza vanno di pari passo con l'emancipazione e la libertà. Kezilahabi, per esempio, è uno strenuo difensore della donna, dei suoi diritti, ma non si pone mai in modo paternalistico: piuttosto incoraggia le donne a vivere con libertà e responsabilità. Ciò è evidente nel suo componimento *Wimbo wa Unyago* ("Canzone dell'iniziazione femminile"; 2008: 17):

<i>Ishi kijana ishi, ishi maisha yako</i>	Vivi giovane vivi, vivi la vita tua.
<i>Wazee waliishi yao</i>	Gli anziani vissero la loro
<i>Sasa yamebaki kwako.</i>	adesso resta a te.
<i>Ukabila ni utumwa</i>	Tribalismo è schiavitù
<i>Olewa msichana olewa</i>	sposati ragazza sposati
<i>Olewa chaguo lako [...]</i>	sposa la tua scelta [...]
<i>Asifuye miguu yako</i>	chi loda le gambe tue
<i>Ataka usitembee[...]</i>	vuole che stia ferma [...]
<i>Ee mama mwenye rutuba</i>	Eh signora feconda
<i>Zaa, zaa kwa mpangilio,</i>	genera, genera con progetto
<i>Si kufyatua matofali.</i>	non per sfornare mattoni.
<i>Zaa ukichunga afya yako.</i>	Genera secondo la tua salute.

Si noti che questa poesia ha per lo più una struttura ripartita in due, propria dei proverbi, come descritto da Knappert; nei versi citati: il primo è bipartito al suo interno a metà, il secondo col terzo, il quarto di otto sillabe con cesura al mezzo, il quinto col sesto, il settimo con l'ottavo.<sup>30</sup>

Anche Ongala si occupa spesso della condizione femminile, la canzone *Karola* ne è un esempio; e, come Kezilahabi, non lo fa mai in modo paternalistico o moralista, ma mettendo sempre in primo piano la libertà e la responsabilità, il libero arbitrio e le conseguenze di scelte che non rispettano in primo luogo se stessi.

<i>Ukiwa mtenda mabaya wewe mwenyewe hujijui.</i>	Se fai del male allora non ti conosci
<i>Ukiwa mtenda mabaya kila siku unasema unaonewa.</i>	Se fai del male, ogni giorno ti lamenterai di essere oppressa
<i>Ukiwa mtenda mabaya huko unakokwenda pia ni pabaya.</i>	Se fai del male, dovunque andrai sarà un brutto posto

<sup>30</sup> Ho citato qui parte della poesia, ma questa struttura è largamente presente in tutto il dettato poetico originale, tende ad una forma breve, enfatica e perentoria come quella dei proverbi. Per un'analisi si veda Gaudio (2019b:232-234); al link <https://www.youtube.com/watch?v=5NX3y5xsAxI> è possibile ascoltare una versione musicata ed è possibile sentire il ritmo di questa struttura. Si noti bene che il fatto che sia musicata e che sia in versi liberi è rilevante all'interno del dibattito sui versi liberi swahili, perché i detrattori ritengono che i versi liberi non siano cantabili.

*Ukiwa na roho mbaya kweli tutakuogopa.*<sup>31</sup>

Se avrai un'anima cattiva davvero ti temeremo.

Anche qui c'è una forma bipartita in ogni verso, anche se non è regolare come nei proverbi o nella poesia di Kezilahabi su menzionata. Tuttavia la forma ipotetica col marcatore verbale *-ki-* e la bipartizione (*se...allora*) tende a dare ai versi un tono perentorio e didattico non lontano da quello dei proverbi.

Le poetiche di Ongala e Kezilahabi sono in continuità con quei cambiamenti che avvenivano in Tanzania negli anni '70, mi riferisco soprattutto alle idee progressiste e laiche di quegli anni. Lo sforzo dei progressisti è notevole, tuttavia è recepito per lo più come posizione antagonista alla tradizione. Le poetiche di Kezilahabi e Ongala (sia per le forme che per le idee) si scontravano con ogni forma consolatoria della società, al fine di spingerla alla riflessione, alla conoscenza – non alla celebrazione identitaria. Non era una lotta contro la tradizione, ma un rifiuto di vedere in questa i limiti dell'esperienza artistica e umana. Non rifiutavano la tradizione, l'uso di forme tradizionali (seppur riscritte). L'uso dei proverbi, per esempio, stava a mostrare come la saggezza popolare e orale non fosse un'ideale privo di contraddizioni, un'idealizzazione di un'identità comunitaria, ma una saggezza storicamente acquisita dalla quale attingere e spingere verso il presente e il futuro venturo.

Le similitudini tra Ongala e Kezilahabi, però, non sono solo date dal contesto generale, ma come abbiamo visto brevemente anche le loro scelte stilistiche sono simili. E' la loro poetica, infatti, ad avere diversi punti di contatto. Remmy esprime la propria nella canzone *Muziki Asili yake Wapi?* ("Dov'è l'origine della musica?", nell'album *Songs for the Poor Man* del 1989, Realworld and Virgin records): *Muziki asili yake wapi ee?/ Muziki ni wa nani ee?/ Muziki hakuna mwenyewe/ Muziki ni mwito/ Muziki ni fundisho* ("Dov'è l'origine della musica?/ Di chi è la musica?/ Nessuno possiede la musica/ La musica è un richiamo/ La musica è un insegnamento"). Anche Kezilahabi esprime questa idea di arte universale,

---

<sup>31</sup> *Karola* è dedicata a Carola Kinasha, una cantautrice tanzaniana di lingua swahili che ha all'attivo due album e la cui ricerca musicale unisce per lo più la musica tradizionale tanzaniana (in particolare della zona di Dodoma – lei è Maasai) e il soul (ispirandosi soprattutto a Miriam Makeba, ma anche ad Aretha Franklin). Remmy, probabilmente affascinato dalla sua voce profonda, chiese a Carola di cantare questa canzone che fino ad allora era intitolata *Ukiwa mtenda mabaya* ("Se fai cose cattive"). Carola mi ha raccontato (intervista a Dar es Salaam, 14/8/2018) che era molto emozionata e imbarazzata di cantare per un personaggio così famoso, allora sul palco improvvisarono un ritornello di incoraggiamento *Karola wee, Karola wee* che è rimasto alla fine della canzone e che da quel giorno prese il titolo di *Karola*. Con Carola Kinasha ho avuto una lunga conversazione, abbiamo parlato anche dell'esperienza estetica e intellettuale di Kezilahabi e di Ongala, e di come il loro lavoro possa essere esempio per le nuove generazioni di artisti. Carola stessa riconosce la loro grandezza e il loro sforzo critico per la società. Ella mi ha raccontato che ha letto il romanzo censurato di Kezilahabi *Rosa Mistika* (1971) e che ha imparato da Remmy ad avere una posizione ferma e ad occuparsi di chi non ha voce.

durante la mia intervista a Kezilahabi (luglio 2015, Gaborone) ha infatti affermato: *Ushairi ni ukweli ambao unavuka mipaka ya kushikika na kuharibika na pia mpaka wa lugha yenyewe* (Poesia è verità che attraversa i confini di ciò che può essere bloccato o rovinato e della lingua stessa). Questa prospettiva è molto vicina a quella dell'antropologo Jean-Loup Amselle (2007: 131). Amselle ritiene che, nonostante la globalizzazione e le teorie che enfatizzano l'ibridizzazione, la maggior parte dei critici e delle teorie attuali diano per scontato che ogni atto artistico sia direttamente associato a un'identità culturale, etnica o nazionale. Questo, argomenta l'antropologo, limita la libertà dell'artista e l'universalità che è propria di ogni espressione artistica. Questa concezione estetica anti-essenzialista è espressa anche nella poesia *Fasihi* ("Letteratura", in *Kichomi* "Dolore dilaniante", 1974: 14), che è la sua dichiarazione di poetica: *Maneno yangu kumeza tena sasa siwezi./ Lakini kuonyesha ukweli na kuutafuta/ Nitaendelea* ("Parole mie inghiottire più non posso./ Ma a mostrare la verità e ricercarla/ continuerò"). Per Kezilahabi, quindi, letteratura, poesia e arte in generale (Gaudio 2019) sono esse stesse ricerca e disvelamento di questa verità attraverso l'uso del *tonicum*, della forte medicina amara che spinge il lettore alla riflessione (Gaudio 2019). Anche Remmy afferma *To be a musician demands courage, music is research* (Graebner 1989: 247).

Per Remmy e Kezilahabi la critica non era fine a se stessa. Per Kezilahabi, richiamandosi al filosofo tedesco Martin Heidegger (Kezilahabi 1985: 167), considera la verità coincidente con la libertà e la letteratura stessa evento vivente verso queste (Kezilahabi 1985: 221, Gaudio 2019). Sebbene Remmy si considerasse un giornalista (intervista in Sanga 2010: 66), non si abbandonò mai all'aspetto cronachistico, ma inseriva l'evento narrato nella sua poetica in modo spesso provocatorio, facendo spesso emergere gli aspetti più forti che dovevano spingere gli ascoltatori alla riflessione. In questo senso fu chiamato "dottore": Ongala accoglieva tutti a casa sua, e tutti andavano a raccontargli la loro vita, trovandovi ascolto e comprensione, la sua musica era medicina tesa a denunciare e spronare gli ascoltatori. È questo il punto di contatto tra la poetica di Kezilahabi e Ongala.

## 5. Conclusioni

Si è visto come la poetica di Remmy Ongala abbia relazioni con diverse tradizioni testuali, quella di Kindu (Repubblica Democratica del Congo) da cui proviene e quella swahili tanzaniana (tradizionale e non). Abbiamo visto come la storia e le modalità di composizione dei due testi registrati *Siska* e *Kipenda Roho* ricordano molto le modalità della letteratura orale primaria, ovvero l'incerta attribuzione

dell'autore e/o le modifiche testuali<sup>32</sup> nel passaggio da autore a autore (o interprete a interprete), così come le varie realizzazioni e l'intertestualità transmediatica (orale, scritta) e oltre i generi (canzone, poesia (moderna o tradizionale), proverbio). Questo potrebbe spingerci a considerare il cantautorato o l'esperienza di Ongala in Tanzania negli anni '80 e '90 come un fenomeno a metà strada tra scrittura e oralità, oppure ad interrogarci sugli strumenti finora utilizzati per analizzare i testi orali e più in generale sulla differenza tra oralità e scrittura da un punto di vista letterario. Inoltre, abbiamo visto come la poetica di Ongala sia tutt'altro che quella di un perdigiorno, ma sia paragonabile a quella di uno degli scrittori più virtuosi dal punto di vista filosofico della letteratura swahili, nonostante la mancanza di un'istruzione formale. Questo potrebbe portare a riconsiderare la distanza tra arte d'élite e popolare, saranno necessari maggiori e ulteriori studi, però ripartire induttivamente dai testi, anziché dai generi, classificazioni o teorie, potrebbe rivelarci contiguità e dialogicità non emerse finora sia tra arti e generi differenti, sia tra tradizioni testuali lontane nel tempo e nello spazio.

Questa analisi dell'estetica di Ongala, infatti, si basa soprattutto sui testi, contribuendo a riportare al centro il testo (approcci extra-testuali ne avevano fatto pre-testo) che per un autore è caratterizzante, anche qualora si trattasse solo di testi orali. Attraverso questa attenzione ai testi e con un approccio comparativo sono emersi due significati differenti di uno stesso proverbio swahili ed è stato possibile ipotizzare che la forma congolese arrivata probabilmente in quell'area nel XIX sec. registri il significato letterale e più antico del proverbio, mentre nelle zone di prima lingua swahili, il significato del proverbio si sia modificato attraverso un processo di astrazione. In questa discrepanza di significato l'artista crea, componendo una canzone lessicalmente molto precisa e puntuale, quasi come un linguista o un filologo, come si è visto con l'uso di *penzi* e *mapenzi*, con l'uso consapevole delle diverse sfumature di *kipenda roho*. In questo studio sono stati analizzati i testi di Ongala con un focus sull'estetica del testo allo scopo di farne emergere la poetica. Infine, trattandosi di un'analisi dello stile

---

<sup>32</sup> Si noti bene le aggiunte ai testi non sono un fenomeno esclusivo della letteratura orale, prima dell'uso di massa della stampa era un fenomeno comune che il testo subisse modificazioni ad opera dei copisti. Grazie ai recenti studi di Karin Barber (1995, 2007) e Gabriele Frasca (2005) è stato possibile riconsiderare la distanza con la quale erano stati trattati i testi orali e scritti. Mi riferisco alla critica di Barber alle vaghezze con le quali è stato trattato spesso il fenomeno dell'oralità (1995: 8), al concetto di "entextualization" (testualizzazione; Barber 2007: 22-23) che è presupposto di ogni performance in quanto la performance è sempre performance di un determinato (spesso e in grande misura predeterminato) testo. Afferma (ivi: 4-18), anche se da un punto di vista antropologico, che un testo va trattato in quanto testo ponendo l'accento sulla struttura del testo. Inoltre, il saggio di Gabriele Frasca (2005) offre un'analisi estremamente interessante e originale sulla letteratura e i suoi media, mostrando come la letteratura occidentale si sia accompagnata da sempre a diversi media e soltanto per pochi secoli sia stata esclusivamente scritta.

e l'estetica testuale, potrebbe contribuire a futuri studi sull'estetica in generale (performance, abiti, danze, ecc...) dell'artista Remmy Ongala.

### Album

Remmy Ongala & Orchestre Super Matimila, 1988. *Nalilia Mwana*. Real World.

Remmy Ongala & Orchestre Super Matimila, 1989. *Song for the Poor Man*. Real World. Realworld and Virgin records.

Remmy Ongala & Orchestre Super Matimila, 1995. *Sema*. Real World.

### Bibliografia

Aiello, Flavia. 2004. "Continuity and Change in Zanzibari *Taarab* Performance and Poetry." *Swahili Forum* 11: 75-81.

Aiello, Flavia e Roberto Gaudio. 2019. "Sando Marteu: il cantore di Lubumbashi." *Kervan* 23/1: 7-28.

Amselle, Jean-Loup. 2005. *L'art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*; trad. italiana di Littardi, F. 2007. *L'arte africana contemporanea*. Torino: Boringhieri.

Barber, Karin, 1995. "African-Language Literature and Postcolonial Criticism." *Research in African Literatures* 26/4: 3-30.

Barber, Karin. 1999. "Quotation in the Constitution of Yorùbá Oral Texts". *Research in African Literatures* 30/2:17-41.

Barber, Karin, 2007. *The Anthropology of Texts, Persons and Publics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1750-1758. *Æsthetica*. Frankfurt a. d. Oder; trad. italiana di Caparotta, F., Li Vigni, A., Tedesco, S., a cura di Tedesco, S., 2000. *L'Estetica*. Palermo: Aesthetica.

Berman, Antoine. 1999. *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain* (trad. italiana a cura di Giometti, G. 2003. *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata: Quodlibet).

Bicknell, Jeanette. 2005. "Just a Song? Exploring the Aesthetics of Popular Song Performance." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63/3: 261-270.

Finnegan, Ruth. 2005. "The How of Literature". *Oral Tradition* 20/2: 164-187.

Frasca, Gabriele. 2005. *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*. Roma: Meltemi.

Gaski, Harald. 1999. "The Secretive Text: Yoik Lyrics As Literature and Tradition". *Nordlit* 3/1: 3-27.

Gaudio, Roberto. 2019a. "La pensée poétisante swahili du docteur Ongala." *Africa e Mediterraneo* 90: 63-67.

Gaudio, Roberto. 2019b. *The voice of the Text and its Body. The Continuous reform of Kezilahabi's Poetics*. Köln: Rüdiger Köppe.

- Gaudio, Roberto. 2020. “This is not free verse! A stylistic study of Kezilahabi’s poems”. *Africa. Rivista semestrale di studi e ricerche* 2/2 (in corso di stampa).
- Graebner, Werner. 1989. “Whose Music? The Songs of Remmy Ongala and Orchestra Super Matimila.” *Popular Music* 8/3: 243-258.
- Hilhorst, Sean. 2009. “Remmy Ongala: Capitalist transition and popular music in Tanzania 1979-2002.” *Journal of African Cultural Studies* 21/2: 105-126.
- Kezilahabi, Euphrase. 1971. *Rosa Mistika*. Dar es Salaam: East African Literature Bureau.
- Kezilahabi, Euphrase. 1974. *Kichomi*. Nairobi: Heinemann Educational.
- Kezilahabi, Euphrase. 1985. *African Philosophy and the Problem of Literary Interpretation*. University of Wisconsin – Madison: unpublished PhD thesis.
- Kezilahabi, Euphrase. 2008. *Dhifa*. Nairobi: Vide~Muwa.
- Kezilahabi, Euphrase. 2013 [1974]. *Kichwamaji*. Nairobi: Vide~Muwa.
- Khamis, Said. 2001. “Redefining Taarab in relation to local and global influences”. *Swahili Forum* 8: 145-156.
- Kirkegaard, Annemette. 2004. “Remmy Ongala – Moderating through Music”. In: *Sound of Change – Social and Political Features of Music in Africa*, edited by Thorsen Stig-Magnus, 57-69. Stockholm: Sida Studies.
- Knappert, Jan. 1979. *Four Centuries of Swahili Verse*. London: Heinemann.
- Mazrui, Alamin, 2007. *Swahili beyond the boundaries*. Athens (Ohio): Ohio University Press.
- Mkota, Abel. 2014. *Kamusi ya Methali. Maana na Matumizi*. Nairobi: Vide-Muwa.
- Mtobwa, Ben. 1984. *Remmy Ongala “Bob Marley wa Tanzania”*. Dar es Salaam: African Publication Limited.
- Njogu, Kimani. 1995. “Poetic Serialization: Kiswahili Metapoetry on Prosodic Knots”. *Research in African Literatures* 4: 138-150.
- Perullo, Alex. 2011. *Live from Dar es Salaam*. Indiana University Press.
- Sacleux, Charles. 1939. *Dictionnaire Swahili – Français*. Paris: Université de Paris.
- Sanga, Imani. 2010. “Postcolonial Cosmopolitan Music in Dar es Salaam: Dr. Remmy Ongala and the Traveling Sounds”. *African Studies Review* 53/3: 61-76
- Tramutoli, Rosanna. 2015. “‘Love’ encoding in Swahili: A semantic description through a corpus-based semantic analysis”. *Swahili Forum* 22: 72-103.
- Valdés Miyares, J. Rubén. 2016. “Breaking Joy Division’s ‘Glass’: Reading Song Lyrics as Literature”, *Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 38/2: 161-168.
- Yoka, M. Lye. 2018. “La littérature musicale congolaise: la fête des mots”. *Afrika Focus* 31:2: 165-171.
- Zinduko – Kongamano la Kiswahili juu ya “Uhuru wa Mwandishi”. 1974. Dar es Salaam: Chama cha Kiswahili Chuo Kikuu Dar es Salaam.

---

Roberto Gaudio is a researcher who focuses on poetry and song lyrics in African languages. He carried a 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 (in particular Shona and Swahili), comparative literature, the theories and practices of translation, the aesthetics of literature.

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