



UNIVERSITÀ ROMA TRE



UNIVERSITÉ DE STRASBOURG



DIPARTIMENTO DI LETTERATURE COMPARATE

ÉCOLE DOCTORALE HUMANITÉS

1337 – Configurations littéraires

**Dottorato di ricerca in
Culture e Letterature comparate
Ciclo XXIII**

I folli in cammino. Saggio sulle rappresentazioni e i significati della figura del folle nelle letterature dell'Africa nera, francofone e anglofone, dalle indipendenze ai giorni nostri

Tesi presentata da Valentina TARQUINI

Coordinatore del dottorato e Presidente di commissione

**Ch.ma Prof.ssa
Franca RUGGIERI**

Relatore

**Ch.ma Prof.ssa
Benedetta PAPASOGLI**

Relatore in cotutela

**Ch.mo Prof.
Romuald FONKOUA**

Membri esterni di commissione :

**Ch.ma Prof.ssa
Valeria SPERTI**

**Ch.mo Prof.
Bernard MOURALIS**

Esame finale 2011 (anno 2012)

Valentina Tarquini è stata membro della promozione Charles Darwin del Collège Doctoral Européen dell'università di Strasburgo durante la preparazione della tesi dal 2009 al 2012. Ha beneficiato dei sostegni del CDE e ha seguito una formazione settimanale, durante i suoi soggiorni a Strasburgo, sulle questioni europee impartita da specialisti internazionali.

I suoi lavori di ricerca sono stati svolti nel quadro di una convenzione di cotutela tra il Dipartimento di Letterature comparate dell'Università Roma Tre e l'Università di Strasburgo.

Mlle Valentina Tarquini a été membre de la promotion Charles Darwin du Collège doctoral Européen de l'université de Strasbourg pendant la préparation de sa thèse de 2009 à 2012. Elle a bénéficié des aides spécifiques du CDE et à suivi un enseignement hebdomadaire, au cours de ses séjours à Strasbourg, sur les affaires européennes dispensé par des spécialistes internationaux.

Ses travaux de recherche ont été effectués dans le cadre d'une convention de cotutelle avec le Département de Littératures comparées de l'université Roma Tre et l'Université de Strasbourg.

A zio Alberto

*A Franco e Rita,
due splendidi genitori,
e a Veronica*

*Alla memoria di Modou,
perché solo la devozione
per il lungo cammino della conoscenza
trionfa su tutto*

Ringraziamenti

Il mio primo ringraziamento va a Rita Montagnoli Tarquini, mia madre, per essere sempre accorsa nei momenti di “emergenza” nonostante la distanza.

Infinita gratitudine va ai miei professori, per come hanno diretto questa tesi nel rigore che li contraddistingue : alla prof.ssa Benedetta Papàsogli per la sua disponibilità impagabile e per avermi indicato le innumerevoli vie della conoscenza, ancora tutte da esplorare ; al prof. Romuald Fonkoua il quale, nel corso delle nostre sporadiche ma lunghissime ore di conversazione, mi ha insegnato a “scavare nella roccia” del campo africano.

Ringrazio i membri della commissione per darsi la pena di leggere centinaia di pagine e di spostarsi fino a Roma per discuterne.

Un omaggio particolare va al prof. François-Xavier Cuche dal quale ho ricevuto, oltre al primo impulso verso le letterature africane, il miglior sostegno per la ricerca a Strasburgo e per l’avviamento di questa tesi.

Un sentito grazie va alle prof.sse Valeria Sperti e Silvia Riva, per le loro giuste osservazioni e avvertimenti costruttivi, che sono all’origine di un importante lavoro di revisione.

A questo si aggiunge il ringraziamento ai professori che hanno messo a mia disposizione le proprie competenze e il proprio tempo : Flora Weit-Wild per le segnalazioni sulla parte dello Zimbabwe ; le prof.sse Cristiana Pugliese e Paola Splendore per le “consulenze letterarie” sul versante anglofono.

Un riconoscimento speciale all’amichevole apporto ricevuto da persone alle quali va la mia stima personale e intellettuale : Boniface Mongo-Mboussa per le appassionanti conversazioni letterarie a cui va il merito di alcune riflessioni su Tchicaya U Tam’si ; Abdourahman A. Waberi, per le sue preziose indicazioni su Nuruddin Farah.

Il ringraziamento più intimo va a Zal Mbaye il quale ha saputo, nel corso degli anni, tener viva la mia curiosità per l’Africa con continui confronti e appassionati scambi di idee. Lo ringrazio soprattutto per aver sopportato le mie lunghe assenze e per incoraggiarmi sempre a perseguire il mio sogno della ricerca, nonostante tutto.

Grazie di cuore a Gabriella Nadai, per aver creduto in questo progetto e aver sollecitato il mio spirito critico durante le nostre lunghe serate strasburghesi.

La mia riconoscenza, poi, a chi ha contribuito a rendere questa tesi meno imperfetta : Diana Boccongelli e Elyas Aydin, Luca Pitrone, Isabelle Mossong e David, Mandy Bolster, zia Alessandra King. E a chi mi ha risparmiato fatica nel reperimento del materiale : Laura Odasso, Ayman Hazzouri. Molto merito va alle mie amiche storiche Barbara De Benedetti, Francesca Gasperoni ; e a Silvia Palmerini, alla quale va un pensiero speciale.

Grazie infine per il calore ricevuto durante i miei soggiorni a Strasburgo ai miei amici in Francia e ai numerosi inquilini del Collège Doctoral Européen, compagni di trincea contro il nemico comune : il mal di tesi !

INDICE

INTRODUZIONE GENERALE IL FOLLE IN CAMMINO NELLE LETTERATURE DELL'AFRICA NERA: PROLEGOMENI.....	12
1. La follia in teoria : sociologia e immaginario collettivo	10
2. Una metodologia differenziata	16
3. La traiettoria del folle in cammino	22
PARTE PRIMA TIPOLOGIE DEL FOLLE IN CAMMINO.....	27
CAPITOLO PRIMO. <i>Il folle fuori posto</i>	31
1. La ricerca ossessiva del bevitore-buffone. <i>The Palm-wine drinkard</i> di Amos Tutuola	31
2. Lo scemo del villaggio. « The Madman » di Chinua Achebe	39
3. Il ritorno civilizzatore del sergente Kéïta. « Sarzan » di Birago Diop.....	44
4. Tanor, il reduce di guerra. <i>Véhi-Ciosane</i> di Ousmane Sembène	49
5. L'esule. Il “fou” de <i>L'Aventure Ambiguë</i> di Cheikh Hamidou Kane.....	55
CAPITOLO SECONDO. <i>Anatomia del viaggio : la quête del folle</i>.....	63
1. La ricerca senza viaggio dell'uomo nudo. <i>The beautiful ones are not yet born</i> di Ayi Kwei Armah.....	63
2. Alla ricerca del folle. I ribelli in « Fools » di Njabulo Ndebele	72
3. La maschera del folle errante. <i>L'Anté-peuple</i> di Sony Labou Tansi.....	80
4. La quest itinerante di Okolo. <i>The Voice</i> di Gabriel Okara.....	87
5. Il pellegrinaggio del “fou”. <i>Les Crapauds-brousse</i> di Tierno Monémbo	96
6. Sulla via dell'ascesi. I folli di Tchicaya U Tam'si : « Le fou rire », <i>Les</i> <i>Méduses ou les orties de mer, Ces fruits si doux de l'arbre à pain</i>	106
CAPITOLO TERZO. <i>Il folle e l'immaginazione in corso</i>.....	120
1. Khaliif e il dilemma dell'eroe. <i>Close sesame</i> di Nuruddin Farah.....	120
2. La visionaria navigazione di Toutina. « Ports de folie » di Fatou Diome	126

3. Follia in germe e folli erranti in Boubacar Boris Diop : N'Dongo in <i>Le Temps de Tamango</i> , Khadidja in <i>Le Cavalier et son ombre</i> , Ali Kaboye in <i>Les Petits de la guenon</i>	130
4. Il folle-creatore. <i>Thalès-le-fou</i> di Sé mou MaMa Diop.....	144
5. I volti del folle immaginario. <i>L'Histoire du fou</i> di Mongo Beti	149
6. Farai Chari... a capo. <i>Chairman of fools</i> di Shimmer Chinodya.....	156

PARTE SECONDA IL DISCORSO DEL FOLLE ERRANTE : LE FORME ESPRESSIVE..... 163

CAPITOLO PRIMO. *La parola errante del folle* 167

1. La parola dell'esagerazione	168
a. La parola iperbolica del folle e l'ironia.....	169
b. La descrizione stilizzata del folle : la caricatura	176
c. La descrizione stilizzata del folle : lo stereotipo.....	181
2. La parola della divagazione	185
a. La parola delirante e l'assurdità	186
b. La ridondanza e la parola prolissa	196
3. La parola muta	208
a. La presenza del folle	210
b. Il discorso del silenzio	217

CAPITOLO SECONDO. *La stra-vaganza dell'opera : procedimenti narrativi*..... 224

1. Voce narrante, frammenti di voce e vociferare	225
a. L'evanescenza del narratore : gli "stili liberi"	227
b. L'evanescenza del narratore : dalla polifonia alla testimonianza "rumorale"	235
c. La eco della "rumeur"	240
2. La parola al folle : verso la frontiera dell'opera.....	249
a. Processi di incastro	256
b. Metalessi e meta discorso	264

CAPITOLO TERZO. *La sintassi delle immagini : l'universo del folle* 274

1. L'immaginario dell'oscurità.....	276
a. L'ambivalenza dell'universo tenebroso	276

b. <i>La paura brulicante</i>	282
c. <i>Il traforo e l'abisso</i>	290
2. Le immagini della transizione	298
a. <i>Il fiume e il fondale</i>	299
b. <i>L'albero e la radice</i>	307
c. <i>Il bestiario ibridato</i>	318
3. Il linguaggio figurato: verso la mediazione	326
a. <i>La promessa delle figure messianiche</i>	326
b. <i>Una sintesi "drammatica"</i>	332

**PARTE TERZA I SIGNIFICATI DELL'ERRANZA DEL FOLLE COME MEDIAZIONE
NELL'EVOLUZIONE LETTERARIA..... 341**

CAPITOLO PRIMO. *Il folle mediatore e la spiritualità* 345

1. Mediazione nello spazio	346
2. Mediazione nel tempo	361
3. La funzione mediatrice nelle religioni	375

CAPITOLO SECONDO. *Il folle mediatore "istituzionale": la relazione con l'autorità* 389

1. Contro l'autorità paterna	390
2. L'<i>Auctoritas</i> femminile	401
3. Il folle, strumento di rivolta politica	416

CAPITOLO TERZO. *Il folle mediano e la scrittura* 427

1. Lo status dell'opera	428
2. Lo stato dinamico del discorso letterario	444
3. Il folle letterario: lo status dell'autore	458

CONCLUSIONE GENERALE..... 469

BIBLIOGRAFIA GENERALE 481

INDICE DEI NOMI..... 517

INTRODUZIONE GENERALE

IL FOLLE IN CAMMINO NELLE LETTERATURE DELL'AFRICA NERA:

PROLEGOMENI

*Chaque quartier possède sa horde de fous.
Chaque fou souffre de sa "folie" spéciale qui
le caractérise, cultive son art particulier, gère
sa propre démente comme il l'entend. Chaque
fou est une "folie" à part entière.*

Abdourahman A. Waberi, « La galerie des fous »,
Le Pays sans ombres, p. 21

Nel vasto e differenziato panorama delle letterature nell’Africa nera colpisce la ricorrenza di certi temi e figure, non già in una prospettiva di nostalgica continuità con la tradizione, bensì di riposizionamento critico. Le grandi linee di tale panorama fanno emergere una prima constatazione, preliminare a qualsiasi tipo di studio in questo campo : la data storica del 1960¹, che fa da spartiacque tra un “prima” coloniale e un “dopo” delle indipendenze, è tanto simbolica di un mutamento trasversale sul continente, quanto una semplificazione riduttiva – e talvolta fuorviante – dietro alla quale si cela un ben più lungo periodo di transizioni e un ventaglio di sfumature derivanti dagli assetti territoriali, quindi dalle più o meno dirette ricadute della presenza coloniale *in loco*. È precisamente in questo complicato crocevia spaziale e temporale, in cui il dato linguistico-culturale caratterizza ulteriormente un’area d’influenza inglese da un’altra francese, che nascono i nostri interrogativi sulla massiccia rappresentazione letteraria di una figura di per sé delicata da affrontare qual è quella del folle. La sua lettura si complica poi con il retaggio coloniale che associava alla follia una serie di figure e stati riconducibili all’esotismo.

¹ Si sa bene che l’arco temporale di decolonizzazione dei paesi africani è ben più ampio, iniziando di fatto con la dichiarazione d’indipendenza del Ghana alla Gran Bretagna nel 1957 e proseguendo nei decenni successivi secondo modalità più o meno pacifiche. Se molti paesi ottennero assai velocemente l’indipendenza dalle ex-colonie (soprattutto francesi e inglesi), altri paesi conoscono un percorso più complesso che vede in atto i meccanismi del protettorato anche da parte di paesi attigui. È il caso per esempio dell’Eritrea, che, per ultimo, diventa ufficialmente indipendente soltanto nel 1993. Il quadro è naturalmente più articolato ; specifichiamo però che dei paesi che ci occupiamo, l’indipendenza è circoscritta al decennio tra il 1957 (Ghana) e il 1965 (Zimbabwe). C’è anche da dire che i fermenti di cui rendeva conto la letteratura prendevano forma ufficiale nei

L'epoca coloniale, sotto l'impulso degli esploratori e dei missionari lungo il XIX secolo, aveva fissato i parametri letterari dettati dalla curiosità per una "vergine terra incontaminata", sancendo l'impenetrabilità e il mistero di un continente incomprensibile agli occhi degli occidentali. Ebbene, su tale aspetto "impenetrabile e misterioso" dell'Africa, che accomunava spietati amministratori coloniali e semplici amanti di paesaggi esotici, si aggancia la scrittura di autori autoctoni contrariati da un insieme di raffigurazioni puramente illusorie. Si avvia così una produzione letteraria africana orientata a denunciare le inautenticità delle immagini proposte dalla lettura occidentale e impegnata a scardinarsi da quei parametri letterari: ne risulta, in primo luogo, un conflitto tra l'immagine *corretta* di sé vista dall'interno e il modo di dirsi dell'altro – per giunta nella lingua del colonizzatore –, da cui il proliferare, in un'epoca di transizione, del tema della follia come espressione dell'alienazione. Non è dunque sorprendente che tanti autori abbiano messo in luce il conflitto interiore nei loro protagonisti, né doveva colpire che la follia come turbamento psichico si contrapponesse ai miti dell'irrazionalità e della barbarie trasgressiva, patrocinati dallo sguardo coloniale. Samba Diallo in *L'Aventure ambiguë* (1961), Okonkwo in *Things fall apart* (1958), Baako in *Fragments* (1971), mostravano il sorgere del soggetto "schizofrenico" e "depresso", osservato nella fragilità della contesa identitaria tra due sistemi culturali costituiti dal razionalismo materialista occidentale confliggente con il sistema di valori locali, religiosi e culturali. Analogo "écart", come recita il titolo di un romanzo di Mudimbe del 1973, esiste poi tra la scienza razionalista e la soggettività pienamente accettata, divario che andava ad articolare – ben oltre le semplici contrapposizioni occidente-Africa – la questione della coscienza di sé dell'uomo africano.

A tale sconvolgimento culturale vissuto nella psiche, si aggiungeva poi la violenza delle guerre coloniali responsabili dell'alienazione mentale di cui Frantz Fanon analizza minuziosamente i meccanismi e le ragioni razziali in *Peau noire, masques blancs*. Questo approccio, che introduceva nella riflessione degli scrittori africani l'indagine psicoanalitica, doveva portare intellettuali come Nkashama o Mudimbe ad esprimere la schizofrenia del decolonizzato nel "langage de folie"² – espressione che intitola un importante saggio di quest'ultimo –, ovvero nel delirio verbale avviato da un'identità frammentata.

cenacoli e centri culturali che non erano certo diffusi in maniera capillare su tutto il territorio. Questo è un altro dei motivi per cui si tende a sovrastimare il 1960 come data cerniera.

² Cfr. V.-Y. MUDIMBE, *L'Autre face du Royaume. Une introduction à la critique des langages en folie*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1973.

Quanto a noi, ci appariva abbastanza chiaro, in prima lettura, l'interesse per l'aspetto psicologico da cui si dispiegavano il turbamento interiore della "déchirure" e la conseguente disarticolazione del linguaggio, sregolato, senza limiti sintattici e grafici, come appare nel testo di Pius Ngandu Nkashama, *Le Pacte de sang* (1984). Quello che invece ci spiegavamo meno era la persistenza, nella scrittura di autori africani, del *personaggio* del folle, spesso errante ; da cui è nato il nostro zelo investigativo sulla sua funzione nel testo letterario. Immediatamente lo abbiamo ricondotto al dato sociologico, in quanto parte integrante della gerarchia sociale africana ; ma non ci è sembrato un dato sufficiente a spiegare la sua permanenza, nella narrativa sia francofona sia anglofona, fino agli anni attuali. Per tale ragione, si è imposta la scelta di orientare le nostre ricerche sulla rappresentazione del *folle*, preferendola alla rappresentazione della *folia* ; distinzione di non piccola portata dacché l'una e l'altra prospettiva convocano una gamma di personaggi, quindi un corpus di testi, diversi. Dal nostro punto di vista, per nulla pretenzioso di precisione clinica, la *folia* è una *condizione della psiche*, mentre il folle è una *figura* codificata, socialmente o letterariamente : una cosa è scegliere di analizzare *L'Aventure ambiguë* perché interessati alla scissione identitaria di Samba Diallo, altra cosa è leggere l'opera di Cheikh Hamidou Kane in funzione del "fou" che vi compare, specie alla luce delle ultime pagine del romanzo. Il che ci ha indotti ad esprimere una preferenza di prospettiva che corrispondesse con quella della società africana la quale, dall'interno, sancisce la *folia* dei propri matti.

Tale criterio di scelta, che doveva passare per il filtro di un narratore partecipe alla vita sociale, si è dimostrato efficace a prescindere dall'area di produzione e dall'epoca di riferimento ; e ci ha permesso di costituire un quadro abbastanza articolato e capillare, che va dagli anni '50 al primo decennio del nuovo secolo. Il corpus conta 21 testi prodotti in Senegal, Guinea, Congo-Brazzaville, Congo-Kinshasa, Camerun – per parte francofona –, Nigeria, Ghana, Somalia, Zimbabwe, Sudafrica – per parte anglofona. Ora, però, se tale criterio interno offre il doppio vantaggio di autenticare l'importanza della figura del folle e di estendere la validità del tema oltre i confini linguistici, esso pone di fronte a delle difficoltà. Sono evidenti i rischi di un corpus così ampio e differenziato : l'estensione cronologica espone al pericolo di una riduzione approssimativa di certi passaggi importanti della decolonizzazione e dell'instaurazione dei nuovi Stati, che variano sensibilmente da paese a paese. Poi, direttamente legata a questa difficoltà, la differenziazione territoriale, non soltanto tra una nazione e l'altra, ma anche tra una regione e l'altra, rischia di passare in secondo piano a vantaggio di una involontaria conformità delle aree geografiche tale da non restituirne i tratti specifici.

Ben coscienti di questo duplice rischio attinente alla complessità del corpus, il nostro obiettivo principale è di mettere in luce, con modestia ma con scrupolo, un'evoluzione letteraria, ovvero la trasformazione della messa in opera del folle, trasversalmente nei paesi post-indipendenti, al di là delle delimitazioni linguistiche determinate dalla colonizzazione. Lo sbilanciamento nel corpus di una parte francofona più importante rispetto a quella anglofona risponde poi a due esigenze : la prima è personale, nella misura in cui un'inclinazione per le letterature francofone ha sollecitato una crescente curiosità per le questioni cruciali legate alla metodologia critica e alla forma delle nuove scritture, a discapito di uno spazio di analisi proprio alle questioni care agli anglofoni. La seconda è un'esigenza di coerenza storica rispetto al periodo coloniale : essendo le dominazioni francese e inglese di fatto contemporanee, esse si prestano alla comparazione ; mentre le occupazioni lusitana e spagnola sono di molto precedenti, ancor più quella araba, per cui non sarebbero risultate cronologicamente paragonabili a quella francese. La capillarità del corpus è dunque giustificata dalla presenza necessaria della parte anglofona la quale è, per noi, funzionale alla dimostrazione di analogie culturali tra regioni concomitanti, oggi separate dal colonialismo, ma anticamente sotto l'influenza degli stessi imperi. Vedremo, tuttavia, che per quanto sia solido il basamento precoloniale sotteso ad ogni realtà, sarà impossibile non rilevare dei sincretismi linguistici e culturali, da cui alcune riflessioni sul modo di adottare la lingua (francese e inglese) e sulle sue potenzialità creatrici del testo letterario.

Infine, nonostante l'estensione del campionario, rimane irrimediabilmente arbitraria la scelta dei testi ; ci siamo difatti trovati ad escludere delle opere a favore di altre per noi più significative. Ma l'arbitrarietà è determinata anche dal campo linguistico : il passaggio da una lingua all'altra implica anche la manipolazione di un linguaggio culturale diverso. L'esempio nel quale ci siamo imbattuti a lungo, nelle prime fasi della ricerca, è stato quello della nominazione : se in francese, come in italiano, "fou" è il termine generico che racchiude tutti gli altri appellativi ("dément", "idiot", e nella specificazione patologica, "névrotique", "schizoïde", così come nelle declinazioni espressive, "foufou", "fou farfelu", "fou furieux", "fou gentil", ecc...), la lingua inglese impone dapprima una distinzione tra "madman" e "fool", laddove il secondo termine ricopre la gamma degli sciocchi, gli idioti, i rallentati di spirito, gli ingenui, e il primo si coniuga con le varianti della patologia mentale. Ciò mostra l'entità della difficoltà che ci si è presentata nella definizione del corpus, ribadendo così l'impossibilità di eliminare il carattere opinabile della scelta. Ciò detto, giustificiamo le selezioni anglofone escludendo a priori la patologia clinica. Cosicché, a seguito della nostra

cernita in campo francofono e anglofono, risulta la creazione di « une valeur moyenne » e « un dénominateur commun »³, capaci di indicare, per un verso, un'unione nella denuncia comune, per un altro, un'autonomia creativa e una vitalità culturale ; da cui l'atto comparativo :

« L'acte comparatif ne peut se soustraire à l'examen des spécificités, de leur fonctionnement particulier, à l'attention portée aux contextes particuliers de chaque œuvre et au genre de chaque œuvre. »⁴

Ora, se il ventaglio terminologico fornito da “fou”, “fool” e “madman” ribadisce la necessità per gli studiosi di restituire il panorama letterario differenziato, è pur vero che il campo semantico unico della follia indica altresì l'unione in una lotta condivisa dagli africani : rivendicare uno spazio proprio e portare il discorso africano fuori dalla marginalità. La figura del folle sarebbe incaricata di tale compito, attraverso il suo potenziale di mediazione ; per di più, la messa in opera del folle poteva costituire uno strumento efficace perché gli autori rettificassero l'immagine di quell'Africa “impenetrabile e misteriosa”, dapprima sostituendo all'immaginario coloniale il reale sociale espresso dall'interno, e dichiarando in seguito il diritto ad un immaginario letterario personale. La specificazione dell'erranza subentra dunque a circoscrivere ulteriormente il campo d'indagine – ormai molto vasto – come spinta dinamica che meglio si presta al folle, divenendo la *deviazione* un sinonimo di *devianza* e la strada “errata” un'occasione di scoperta. Tale è la nostra ipotesi. E l'impegno che impieghiamo a non tradire il quadro composito delle produzioni letterarie attraverso la nostra attenzione al dettaglio, ci condurrà talvolta a venir meno al principio di limpidezza e scorrevolezza.

È comprensibile, allora, vista la labilità del tema, che il nostro corpus sia dissimile da quelli di chi prima di noi si è cimentato nell'esplorazione della follia. Gli studi esistenti in materia rendono conto di una certa facilità a confondere opere che affrontano la follia come perturbazione interiore e psichica, con quelle che affrontano la figura sociale del folle che spesso ha più a che fare con la piaga dell'emarginazione che con una vera e propria psicopatologia. Ne risulta, complessivamente, una tendenza ad ampliare i confini del concetto

³ Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 32.

⁴ Ibid.

fin nelle forme varie della malattia e del disagio sociale. In questo senso, va segnalata la raccolta di saggi sulle immagini della malattia, tra le quali rientra la follia, e le sue funzioni in Africa : si tratta del volume sugli atti del Convegno dell'associazione APELA tenuto a Nizza nel 1991⁵. Ma più in generale il tema della follia è affrontato in lavori brevi su singole opere o in numeri speciali dedicati a specifici autori. Com'era facile aspettarsi, è alle porte degli anni '80 che il tema rientra in lavori più articolati sulle opere del primo ventennio post-indipendente. L'articolo di Éliane Saint-André Utudjian⁶ costituisce uno dei primi esempi – forse il primo – di approccio comparatistico in cui i confini linguistici e di genere letterario cadono a favore di una visione sociologica che accomuna le diverse civiltà africane. Emerge, in questo come in altri lavori della stessa epoca, il procedimento descrittivo, inteso a mettere in luce l'origine sociologica del folle e la sua funzione simbolica nelle società tradizionali. In una simile prospettiva, si avviano poi diverse ricerche di dottorato nelle quali la follia prende in conto anche l'istituzione psichiatrica: la disamina di André Bekale Bile⁷ del 1981 attraversa ancora la produzione teatrale e narrativa guardando alle funzioni sociali del tema. La tesi svolta da Deh Prosper Comlan⁸ comprende anche autori dell'area del Maghreb al fine di mostrare una continuità, estesa in Africa, tra le pratiche tradizionali e le nuove pratiche occidentali nell'affrontare la malattia. Egli rintraccia il quadro storico-scientifico all'interno del quale si chiarisce la distinzione tra malattia del corpo e la malattia dell'anima, distinzione secondo la quale la follia è sempre una pratica dell'esclusione sociale (tramite l'emarginazione e l'internamento psichiatrico di tipo occidentale). Nell'articolo sorto dalla sua tesi⁹, Deh Prosper Comlan chiarisce le funzioni della follia nella rappresentazione ; per di più, a differenza dei lavori precedenti, egli interroga anche la retorica della follia, giungendo alla conclusione, coerentemente con il suo corpus – fermo a metà degli anni '80 – che il testo folle è in realtà conforme ai canoni della pratica linguistica abituale. Citiamo infine la recente tesi di Ygor-Juste Ndong N'Na¹⁰ sulle rappresentazioni della follia nei romanzi anglofoni

⁵ Jacqueline BARDOLPH (dir.), *Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire* (Actes du congrès de l'APELA, Nice, septembre 1991), Paris, L'Harmattan, 1994.

⁶ Éliane SAINT-ANDRÉ UTUDJIAN, « Le thème de la folie dans la littérature africaine contemporaine (1960-1975) », *Revue Présence Africaine*, n°115, 3^{ème} trimestre 1980, pp. 118-147.

⁷ André Bekale BILE, *Le thème de la folie dans le roman et le théâtre d'Afrique noire. Typologie et signification des messages*, thèse de III cycle Université de Tours (sous la direction de Robert Pageard), 1981.

⁸ Prosper Comlan DEH, *La folie à l'œuvre dans la littérature africaine (Afrique noire francophone et anglophone et Maghreb francophone)*, thèse de doctorat Lille III, 1991.

⁹ ID., « Folie et littérature. Etude sur la fonction critique de la folie dans les littératures négro-africaine et maghrébine » in *Ecritures et mythes. L'Afrique en questions. Mélanges offerts à Jean Huenumadji Afan*, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 2006.

¹⁰ Ygor-Juste NDONG N'NA, *La folie dans le roman africain du monde anglophone (Achebe, Awoonor, Armah, Ngugi, Head)*, Thèse de doctorat Cergy-Pontoise, 2008.

degli anni '60-70. L'interesse di questa ricerca consiste nell'aver rintracciato la difficile conciliazione nel decolonizzato tra una preoccupazione psicoanalitica, di origine europea, e un'interpretazione dell'immaginario autoctono riutilizzato dagli autori. Tolti i casi più approfonditi delle tesi, lo studio più compiuto, che dà ampio spazio alla formulazione dottrinale, è la monografia di Bernard Mouralis, *L'Europe, l'Afrique et la folie*¹¹. Benché egli sia partito dalle ricerche francofone citate, la sua prospettiva ha origine nelle proprie indagini, svolte negli anni '70-'80, sull'immagine coloniale dell'Africa che gli africani stessi hanno interiorizzato. Il suo obiettivo è di mostrare prima come gli autori africani dell'ultimo trentennio coloniale (1930-1960) si siano inconsapevolmente appropriati di un linguaggio immaginario ereditato dall'occidente; poi come tale immaginario si liberava dalle dicotomie semplicistiche – sonno/trance, trance/frenesia, semplice/complesso¹² – per svilupparsi in un discorso proprio, sempre più distante dall'immagine della malattia mentale, e sempre più sensibile alla funzione simbolica della follia.

In questo scenario accademico principalmente incentrato sul primo ventennio post-indipendente, si chiarisce anche la nostra scelta di limitarci alla narrativa escludendo l'ampio corpus teatrale, pur molto importante – citiamo per tutti le pièces di Sony Labou Tansi e Soyinka –, in vista di un approfondimento dell'ultimo ventennio ancora inesplorato. In cinquant'anni di produzione post-indipendente la narrativa africana è cresciuta in quantità e in densità qualitativa, affermandosi come una letteratura talvolta molto esigente. Il divieto di estendere la comparazione ad altri generi diventava un imperativo, tanto più che l'obiettivo che ci siamo prefissati non è tanto di verificare la fedeltà sociologica di rappresentazione del folle, bensì di sondare le sue ricadute nella scrittura. Difatti, il folle letterario presenta delle potenzialità di analisi del romanzo, attinenti precisamente ai canoni romanzeschi, che ci costringevano ad abbandonare un settore altrettanto dotato di specificità proprie come il teatro.

In considerazione poi della tendenza dell'accademia a prediligere la disamina sociologica, ci sembrava opportuno sviluppare una ricerca che avesse un doppio riguardo: tener conto delle ricerche svolte al fine di ripercorrere criticamente quel ventennio alla luce degli ultimi tre decenni di produzione letteraria nel vasto panorama delle letterature contemporanee. Ma, più di tutto, riconoscere il giusto tributo alla specificità di un'opera

¹¹ Bernard MOURALIS, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence africaine, 1991.

¹² *Ivi*, pp. 52-74.

letteraria ; procedere dunque all'esplorazione dei meccanismi narrativi allo scopo di scorgere le strategie messe in atto dagli autori attraverso la figura presa in esame. La funzione mediatrice del folle come paradigma conoscitivo – ripetiamolo, è ciò che costituisce la nostra ipotesi – non può prescindere da un chiarimento di prospettiva sociologica tramite cui prendiamo le distanze dall'argomento della patologia psichica. Con lo stesso intento chiarificatore, specifichiamo poi il quadro antropologico nel quale ci muoveremo, prima di illustrare la metodologia che intendiamo adottare.

1. La follia in teoria : sociologia e immaginario collettivo

Nelle culture di tutti i tempi, il giudizio sul folle oscilla tra sentimenti di repulsione e di ammirazione per il suo potenziale creativo e prodigioso.¹³ Vediamo brevemente come alcune riflessioni sviluppate in occidente sul folle e sulla follia possano far luce su delle considerazioni utili a chiarire la nostra impostazione. A partire dal XX secolo, si è dato un peso sempre maggiore all'ambiente come organismo in seno al quale si stabilisce il sistema di norme della società e, di conseguenza, il rapporto tra questa e il soggetto "a-normale", da considerarsi come soggetto che contrasta il sistema vigente. Così, oltre a dover tenere conto del rapporto tra la società e il "folle", rapporto che è all'origine di importanti decisioni da parte delle istituzioni sulle sorti di quest'ultimo – mitizzarlo, escluderlo, internarlo o curarlo? –, è bene ricordare che ogni civilizzazione conferisce a questa figura un'importanza che varia con il variare dell'assetto culturale, oltre che sociale. In altri termini, accanto alla differenziazione "verticale" che s'instaura *dentro* le strutture sociali appartenenti alla stessa cultura – una macro-cultura che racchiude le altre – vi è una differenziazione "orizzontale" della follia esistente *tra* le culture del mondo. L'etnopsichiatria ha ampiamente dimostrato che « la plupart des cultures possèdent un ou plusieurs modèles de folie »¹⁴ ; gli esempi dell'

¹³ Cfr. Frédéric GROS, *Création et folie : une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, Presse universitaire de France, 1ère Edition, 1997.

¹⁴ Roland JACCARD, *La Folie, Que sais-je ?*, Paris, PUF, 2006, p. 28.

amok dei Malesiani¹⁵, come quello studiato da Ernesto de Martino¹⁶ del *tarantismo*, in cui auto-suggestione e partecipazione collettiva si intersecano, mostrano che ogni specifico modello di follia è codificato a partire da un preciso tessuto socioculturale.

È evidente dunque che tale dato relativizza la tentazione occidentale di imporre il parametro clinico e psichiatrico per accedere a quella che il parlante definisce come follia. La difficoltà è così accresciuta dal bagaglio teorico di colui che nomina e dal filtro interpretativo determinato dal linguaggio.

Ciò rafforza, a nostro parere, la necessità di distinguere lo studio della follia dallo studio della figura del folle nelle letterature africane, convocando, il primo, un complesso dibattito medico, storico e teorico sulla nosologia e sulle pratiche terapeutiche miste – occidentali e tradizionali. Inoltre, tale (labile) distinzione richiama l'attenzione sulla legittimità di accostare la patologia psichica, ben disciplinata dalla medicina occidentale, agli stati di trance e possessione rilevati nelle società africane ; e dunque pone degli interrogativi sulla possibilità di applicare criteri occidentali a fenomeni che reclamano altri codici cognitivi. Al fine di tenere ben distinti questi due diversi atteggiamenti, l'uno orientato all'analisi della *follia* nelle società africane, l'altro all'osservazione del *folle*, un solo interrogativo può essere d'aiuto : cosa ci dice il folle sulla società che lo crea?

Per comprendere meglio tale distinzione, che è alla base della nostra impostazione teorica, rintracciamo la lettura sociologica della follia che dichiara la propria refrattarietà alle teorie dominanti fino alla metà del XX secolo. Si ammetta una semplificazione di ordine puramente pratico quando diciamo che i due filoni ai quali le scuole sociologiche si oppongono sono quello organicistico¹⁷ e quello psicoanalitico inaugurato da Freud.

Georges Devereux, la cui teoria sul relativismo culturale¹⁸, in netta opposizione con l'etnocentrismo che tende a giudicare la norma morale di un altro gruppo etnico senza cambiare il registro del codice, insiste su un assioma: se vi sono individui devianti rispetto ad

¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 29.

¹⁶ Tra i suoi studi svolti nell'Italia del sud, l'etno-antropologo Ernesto De Martino (1908-1965) ha condotto un'importante ricerca sul tarantismo leccese in cui la musica svolge un ruolo importante di terapia collettiva.

¹⁷ Secondo l'approccio organicistico, all'origine della malattia vi è una causa organica, ovvero biologica degli organi. Ciò spiega i numerosi esperimenti come l'elettroshock e la lobotomia, che agiscono direttamente su cellule del cervello.

¹⁸ Teoria che lo accomuna molto a Lévi-Strauss, con la differenza che il primo affronta il relativismo culturale da un punto di vista analitico, il secondo da un punto di vista strutturalista. Vedi Michel AUTES, "Devereux (Georges): Ethnopsychanalyse complémentariste", *Revue française de sociologie*, vol. 14, n° 4, 1973, p. 565. Cfr. Georges DEVEREUX, *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, Paris, Gallimard, 1977 ; *Ethnopsychanalyse complémentariste*, Paris, Flammarion, 1985.

una società ritenuta “normale”, nella misura in cui la gente “sana” ne ha interiorizzato i principi etici, è altrettanto vero che i “normali” di una società malsana hanno interiorizzato le norme malsane. In questa prospettiva, senza dubbio provocatoria, i devianti di una società non sono anormali ma semplici contestatori, poiché è la normalità stessa della massa ad essere ora in dubbio.¹⁹ Il risultato che ottiene Devereux, ampiamente condiviso dagli antipsichiatri, è di una fondamentale *sanità del folle* – benché discutibile secondo altre prospettive²⁰ – che nella sua ambiguità comportamentale e nella sua ribellione al sistema sociopolitico non fa che tentare di ottenere gli stessi risultati del terapeuta con il paziente schizofrenico.

La logica è chiara. Pur senza usare gli stessi metodi del terapeuta, il folle intavola con la società una terapia ; ma questa volta è collettiva. Vista in quest’ottica, la questione assume le vesti di un problema *politico*, specialmente dopo il ’68, quando la Francia e tutta l’Europa sono sotto l’ondata socialista ; e la cultura ufficiale è sotto accusa dalla contro-cultura. È negli anni ’60 che l’antipsichiatria inaugura in Francia la propria opposizione alla psichiatria tradizionale. E ponendo la questione in termini socio-politici – sappiamo quanto il discorso politico sia il cavallo di battaglia degli antipsichiatri – sancisce l’origine sociologica della follia e nega quella organicistica e psichica. Della psichiatria istituzionale vengono criticati i metodi terapeutici oltre che l’ideologia di cui è portatrice, troppo schierata a favore dell’egemonia del medico per il quale il paziente è oggetto di studio se non, addirittura, oggetto di sperimentazione. Nel nuovo clima rivoluzionario sessantottino l’antipsichiatria denuncia gli internamenti arbitrari di soggetti politicamente pericolosi, internamenti sintomatici di uno stato di servilismo della psichiatria istituzionale in stretta collaborazione con le autorità impegnate a difendere delle proprie strategie politiche.²¹ Ciò dimostra fino a che punto la follia sia in connivenza con l’ordine politico ; e fondamentalmente una strategia politica che si serve del linguaggio per rafforzare il proprio potere. Qui è il caso dell’occidente, ma in ambito africano – lo vedremo – il meccanismo non cambia, pur con altre specificità.

È proprio nell’ottica di in una rivoluzione dell’ideologia medica a tutela del paziente, del quale viene riconosciuto un potenziale psicologico notevole sotto l’influenza dell’ambiente esterno, che la sociologia incalza come rivoluzione etica e metro di analisi. La

¹⁹ Roland JACCARD, *op.cit.*, p. 34.

²⁰ Al di là di quelle che sono soltanto *teorie* della follia, è doveroso esternare la nostra consapevolezza sulla serietà della patologia mentale che può colpire l’individuo e che convoca ben altri registri e competenze. Il nostro avvicinamento alla prospettiva sociologica è motivato dalla sua pertinenza con il tema del nostro studio.

²¹ Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l’âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.

lotta di classe, quindi, e la critica alla psichiatria accusata di essere un ordine politico invece che medico, sono gli argomenti infiammati delle correnti antipsichiatriche – britannica²², francese²³ e italiana²⁴ – che adottano l’approccio sociologico della follia. Emerge un *sistema della follia*, nel quale non è il singolo ad essere chiamato in causa, ma una rete di relazioni che contribuiscono a diffondere il carattere patologico della norma (etica, politica e sociale). In altri termini, la “malattia sociale” della collettività soppianta la “malattia mentale” del singolo : il rapporto sanità-follia, quello tra medico e paziente e – in definitiva – quello tra oppressore e oppresso è rovesciato. Costateremo nelle analisi dei testi che anche sul piano letterario lo schema del rovesciamento non è raro ; né lo è, infine, quello delle pressioni reciproche in un campo di forze avverse. È così giustificata la base teorica, a carattere sociale e antipsichiatrico, che fonda la nostra ricerca sul folle.

Accanto alle premesse teoriche sulla prospettiva sociologica, vanno considerate quelle sulla follia in ambito africano. L’interesse degli autori africani per la malattia mentale trovava origine anche dall’introduzione dell’istituzione psichiatrica occidentale in Africa : *Œdipe africain*²⁵ di M.-C. e E. Ortigues è un’illustrazione lampante dello sguardo rivolto al turbamento psichico dei soggetti africani quando l’assetto sociale e familiare stava cambiando nell’Africa occidentale. Partendo da Collomb, M.-C. e E. Ortigues hanno tentato di contrastare l’ondata di anti-freudismo, in voga in quegli anni, che negava l’esistenza del “complesso di Edipo” in Africa a cui era estraneo il sistema familiare triangolare – figlio, padre, madre – proprio della società borghese occidentale. Il loro testo nasce dalla constatazione che nell’ambiente senegalese²⁶, il riferimento alla figura paterna era una costante – ricordiamocene, ci torneremo nella fase conclusiva della tesi – ; ma funzionava su altri criteri, fondati sul ruolo dell’autorità, che tenevano conto della complessa gerarchia sociale. D’altro canto, le critiche avanzate da Deleuze e Guattari ne *L’Anti-Œdipe*, operano dichiaratamente contro il “riduttivismo freudiano” che riconduce l’origine della sofferenza individuale al quadro genitoriale senza neppure menzionare il carattere storico, sociale,

²² La scuola inglese è rappresentata da Ronald David Laing (1927-1989) e David Cooper (1931-1986) le cui teorie trovano dei punti di tangenza con quelle della scuola francese antipsichiatrica.

²³ Maud Mannoni, in particolare, scrisse un documento importante, *Le Psychiatre, son “fou” et la psychanalyse* (Paris, Seuil, 1979) che contribuì ad avvicinare la scuola francese e quella inglese. Françoise TILKIN, *Quand la folie se racontait: récit et antipsychiatrie*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1990, p. 45.

²⁴ Giovanni Jervis (1933-2009) e Franco Basaglia (1924-1980) sono i maggiori rappresentanti italiani del dibattito politico e sociale della follia.

²⁵ M.-C. et E. ORTIGUES, *Œdipe africain*, Paris, L’Harmattan, 1984.

²⁶ Il lavoro di psicoterapia nell’ospedale psichiatrico di Fann a Dakar è svolto sui *serer, lebou e wolof*.

politico, razziale, del disturbo psichico dell'uomo. Su un punto, però, sembrano essere d'accordo i due Ortigues con gli autori de *L'Anti-Œdipe* : la storia coloniale e la conseguente ristrutturazione dell'intero sistema sociale, ha offerto terreno fertile per la discussione sulla legittimità della spiegazione edipica dei disturbi mentali in Africa. Questo scenario introduce la questione istituzionale della follia in ambito africano, a riprova dell'egemonia del colonialismo.²⁷ Al di là delle obiezioni che Deleuze e Guattari rivolgono a tutti i continuatori della psicoanalisi freudiana, l'*Œdipe africain* ha il merito di riproporre con grande rigore una complessa struttura sociale e immaginaria – partendo dalle etnie del Senegal – tenendo conto della continuità tra il mondo degli uomini e il mondo degli spiriti. Si rinforza la coscienza che in contesto africano nulla è lasciato al caso ; che la follia stessa non è un fenomeno “capitato” all'uomo : il turbamento mentale non concerne solamente il folle o i suoi prossimi, ma la comunità intera nella quale è il consenso reciproco a stabilire l'equilibrio sociale e individuale.

Per definire la follia nell'Africa nera dal punto di vista dell'immaginario collettivo ci appelliamo ad una distinzione rimarcata da I. Sow. Egli definisce “molare”²⁸ la follia, opposta a quella “molecolare” o analitica tipica della pratica occidentale, che tiene conto della realtà antropologica plurima e dinamica che investe soprattutto l'immaginario collettivo. Prende dunque rilievo il circondario rispetto al quale il turbamento psichico del singolo convoca l'intera comunità nella misura in cui il disequilibrio mentale del primo corrisponde alla minaccia di disequilibrio dell'intera gerarchia sociale.

È opportuno fare una precisazione terminologica che ci servirà in seguito.²⁹ Seguendo la suddivisione di I. Sow, distinguiamo le strutture gerarchiche che compongono l'immaginario collettivo africano in tre parti distinte. La prima struttura, il *macrocosmo*, mette

²⁷ Più precisamente, se l'*Œdipe africain* procede con le analisi freudiane come rimedio al cambiamento dell'assetto sociale operato dal colonialismo, per Deleuze e Guattari è importante prendere atto che fuori della colonizzazione il modello edipico non può funzionare in Africa poiché mancano i meccanismi propri della macchina triangolare del “familiarismo”, quel « grotesque triangle » su cui non mancano critiche da tutto il movimento antipsichiatrico. I toni polemici di Deleuze e Guattari arrivano però a definire la forzatura di tale modello imposto alla pari dell'imposizione coloniale: « [...] Ces psychiatres en Afrique [qui] manient le joug d'un Œdipe structural ou “problématique”, au service de leurs intentions progressistes. Là-bas ou ici, c'est la même chose : Œdipe, c'est toujours la colonisation poursuivie par d'autres moyens, c'est la colonie intérieure, et nous verrons que, même chez nous, Européens, c'est notre formation coloniale intime ». Vedi il secondo capitolo “Psychanalyse et familiarisme: la sainte famille” in Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972/73, pp. 200-201.

²⁸ Dove il tutto non si riduce alla somma delle parti intese come unità distinte. Cfr. Alfa Ibrahim Sow, *Les structures anthropologiques de la folie en Afrique noire*, Paris, Payot, 1978, p. 9.

²⁹ Soprattutto per la Parte III (cap. 1).

in comunicazione l'immanenza terrena con la trascendenza divina. E' lo spazio dell'Ordine e del significato spirituale più elevato (che sia l'Antenato, la Parola instauratrice, l'Atto fondante o la Legge). Questo spazio, presente in ogni cultura africana e indispensabile a definire il concetto di sacro, è la sede in cui l'atto divino e l'universo creato diventano una sostanza sola e concreta che l'uomo aspira a conoscere rispettando il suo riflesso, il cosmo. Il suo corollario opposto e immediato è il *microcosmo*, luogo del visibile e dell'esistenza sociale. Ma quello che più ci interessa in questa sede è il *mesocosmo* che indica, in linea generale, il luogo del *non-noto* agli occhi dell'uomo terreno. In prima analisi designa il luogo intermedio che ricorda l'incultura del caos esistente prima dell'ordine instaurato del macrocosmo ; indica quel luogo in cui si annidano i grandi sentimenti umani che concorrono alla strutturazione dei ruoli interni alla comunità – le aspirazioni e i timori profondi che minacciano l'essere ne sono degli esempi. Si tratta di un universo *immaginario*, nel quale la collettività soccombe alla paura dell'ignoto attraverso il riconoscimento di simboli antropologici “doppi” – ad esempio i gemelli “naturali” degli uomini –, e di un mondo spirituale accessibile a poche figure di iniziati. Tuttavia Soyinka mette in guardia dall'idea di un universo del tutto psichico, insistendo invece sull'importanza degli eventi fisici e dei suoi effetti *concreti*³⁰ ; e il rapporto dialettico molto sottile tra ogni singolo uomo e gli esseri del mesocosmo è alla base del rispetto sacrosanto della propria posizione reale nella società. Sconfinarlo significa rompere l'equilibrio creato dalla Parola/Legge/Antenato ed incorrere nelle potenze del mesocosmo. Tale spazio intermedio è definito da I. Sow « l'imaginaire collectif structuré »³¹. Di fatto, però, il mesocosmo così temuto dalla collettività è lo stesso nel quale, sotto un'ottica più favorevole e bendisposta, si può individuare il luogo di *mediazione* per accedere non al soprannaturale maligno, ma al Dio supremo creatore del cosmo e dell'uomo. In tal misura, è anche il luogo del passaggio transitorio accessibile soltanto alle “figure mediatrici” che intercedono per la popolazione nel rapporto con il divino.

Tale premessa mostra in quali termini lo spazio dell'immaginario codificato dalla collettività costituisca l'ambiente propenso ad accogliere l'ipotesi del nostro studio : l'*enjeu* è di individuare quelle frazioni di spazio nel quale i folli agiscono in connivenza con gli esseri che popolano il mesocosmo : pur rimanendo saldi al quotidiano del microcosmo, essi presentano una certa vicinanza con gli esseri benigni o maligni (djinn), da cui i doppi sentimenti di rispetto e repulsione che il folle suscita.

³⁰ Wole SOYINKA, *Myth and Literature in the African World*, Cambridge University Press, 1976 , p. 8.

³¹ Alfa Ibrahim SOW, *op.cit.*, p.10.

2. Una metodologia differenziata

L'illustrazione dello spazio immaginario collettivo era una premessa necessaria all'analisi delle opere che andremo a fare, in virtù della sua funzione simbolica nella società tradizionale. Ciò dimostra anche quanto l'immaginario degli autori costituisca una dimensione importante, ancorché delicata da delimitare, tra cultura precoloniale e poetica personale. Siamo convinti che la giustapposizione di cultura e poetica di un autore sia un cardine per chi ha a che fare con la letteratura, in generale ; e lo è in special modo nelle lettere africane, ben più segnate dall'urgenza del "reale sociale" che dal valore artistico delle opere, come dimostra il panorama accademico. Inoltre, la diffidenza diffusa tra gli africanisti nei confronti dell'analisi dell'immaginario nel campo africano, è motivata dalla collisione con tutt'altra configurazione immaginaria, corrispondente con la visione coloniale che ha forgiato una serie di cliché e "miti moderni"³² dell'uomo Nero.

Ora, nella piena consapevolezza di uno scenario segnato da disapprovazioni verso approcci occidentali considerati poco "idonei" alla disamina endogena, abbiamo fatto una scelta che non soltanto non ci è apparsa inaccettabile sul piano dell'impostazione, ci è sembrata soprattutto inevitabile. Abbiamo cioè scommesso di poter indagare il testo letterario aprendo un cantiere di numerosi strumenti metodologici, da riadattare ogni qualvolta si cambiasse il piano dell'analisi. Questo tipo di procedimento ci sembra proficuo alla luce di una penuria di strumenti analitici del testo letterario africano ; ci sembra altresì l'alternativa possibile al consolidato arsenale di teorie post-coloniali nelle quali il ruolo della riflessione socio-politica lascia poca libertà di manovra all'approfondimento letterario. Corriamo dunque il rischio di avvalerci di strumenti occidentali, alcuni dei quali sotto accusa perché tributarie di un'ideologia dominante, allo scopo di contrastare la minaccia di appiattimento della vitalità letteraria, così ben messa in luce da J. Bardolph per la quale « les œuvres n'ont pas toujours

été lues avec la dignité d'œuvre d'art : documents, certes, mais traités souvent sans évaluation, avec une attention égale donnée à des livres platement exotiques ou réalistes et à des livres plus exigeants. »³³

Così, la nostra attrezzatura metodologica si compone di manuali di linguistica per l'approccio stilistico e retorico : dallo studio sull'enunciazione di Kerbrat-Orecchioni³⁴ a quello di Dominique Mainguenu³⁵ incentrato maggiormente sulle articolazioni letterarie. A questo abbiamo ritenuto di associare gli strumenti di analisi narratologica tra i quali spiccano gli utilissimi *Figures II e III*³⁶ di Gérard Genette, sulla poetica del linguaggio e sul discorso del racconto. Per l'analisi dei procedimenti narrativi, più ancora di *Métalepse*³⁷ del padre della narratologia francese, lo studio di Lucien Dällenbach³⁸ si è rivelato un utile parametro di comparazione con le pratiche di sovversione narrativa nella tradizione occidentale. A tal fine è stato importante l'ausilio di studi più specifici sulle nuove forme letterarie in Africa, tra cui citiamo la monografia di Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines*³⁹, sulle nuove forme della narrativa nei romanzieri della seconda generazione, e *Continuité et rupture en littérature africaine*⁴⁰ di Georges Ngal, secondo noi uno degli esempi più riusciti di metodologia letteraria africana. Ora, questi strumenti non desteranno perplessità ; sono anzi largamente adoperati anche in ambito africano. Diciamo, per inciso, che non *possono* destare grosse perplessità, poiché i campi africani di applicazione di tali strumenti – linguistici e narratologici – sono “affiliati” a quelli occidentali, nella misura in cui la lingua di un Kourouma è sempre il francese nonostante le diffrazioni che emergono dallo studio retorico. Lo stesso dicasi per gli strumenti di narratologia : per quanto il romanzo africano si discosti da quello occidentale, il patrimonio della narrativa scritta è comune. Diverso è il discorso per i metodi antropologici, guardati con sospetto nei loro stessi principi di produzione. Ebbene, a questi dispositivi si aggiunge proprio un testo “sospetto” : il vasto progetto di Gilbert Durand

³² Tra i miti moderni riguardanti l'Africa e l'Oriente come spazi esotici, puramente immaginari, individuati da Roland Barthes si veda, oltre a “Grammaire africaine”, “Continent perdu”. Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, pp. 137-144, 163-165.

³³ Jacqueline BARDOLPH, « Les conditions d'existence des champs littéraires d'Afrique anglophone » in *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, p. 84.

³⁴ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique (I ed. 1999), 2009.

³⁵ Dominique MAINGUENAU, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique, 2010

³⁶ Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1969 ; *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1972.

³⁷ Id., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

³⁸ Lucien DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1977.

³⁹ Séwanou DABLA, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. Paris, L'Harmattan, 1986.

che coniuga simbologia antropologica e letteratura, come anche codici culturali oggettivi ed espressività artistica soggettiva ; ma dobbiamo ammettere che non abbiamo trovato strumenti meglio dotati per l'analisi dell'immaginario letterario.

Ora, due considerazioni metodologiche sono all'origine della nostra scelta di parteggiare per uno testo controverso negli studi africani qual è quello dell'antropologia dell'immaginario. Gilbert Durand si serve di testi letterari per dimostrare il fondamento della sua idea di « trajet anthropologique »⁴¹ secondo cui il “gesto pulsionale” del singolo e gli impulsi dell'ambiente sociale e culturale sono in mutuo scambio.⁴² Le implicazioni di entrambe le considerazioni ci appaiono più chiare alla luce di *L'Europe, l'Afrique et la folie* di Bernard Mouralis e riguardano la posizione dell'antropologia nel quadro dell'Africa colonizzata e l'opportunità di ricorrere all'immaginario.

Il dibattito teorico che Mouralis rintraccia nella storia coloniale africana, mostra fino a che punto il giudizio sulla follia in Africa sia stato condizionato dall'elaborazione operata dall'Europa. Risale agli anni '60 la polemica sferrata contro l'antropologia come scienza iscritta nel servilismo coloniale. Quantunque Durand si sia dissociato dall'antropologia filosofica – quella che osservava l'*homo sapiens* nei suoi funzionamenti meccanicistici –, la sua antropologia differenziale – di terreno – è per Mouralis poco iscrivibile nella riuscita scientifica, nella misura in cui tale antropologia, meritevole di aver introdotto la lettura storica degli eventi, non sarebbe comunque efficace a fare pienamente luce sulla realtà.⁴³ Mouralis identifica le nuove discipline della psicologia e della psichiatria come quelle verso cui ci si è presto rivolti per il loro potenziale di “verità” scientifica, proprio perché contigue alle scienze mediche. D'altro canto, l'avvicinamento dell'antropologia alla psichiatria ha costituito – in uno specifico filone disciplinare – un forte ma ambiguo connubio secondo il quale il rapporto tra l'analista e il paziente induceva ad un'analogia ben più pericolosa, quella tra l'etnologo e il primitivo ; da cui l'accostamento del primitivo al folle, ovvero della follia all'Africa. Mouralis mostra quindi che il pericolo dell'antropologia occidentale consisteva nello sguardo deformante di una disciplina etnologica portata sulle popolazioni dell'Africa.

Di fatto, però, la volontà dell'antropologo francese è di tenersi alla larga dai dogmatismi intellettuali : per un verso dall'« ontologie psychologique qui n'est que

⁴⁰ Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, cit.

⁴¹ Gilbert DURAND, *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 57 : « Ce n'est pas le sens descriptif du trajet anthropologique qui définit les catégories, c'est chaque catégorie qui supporte des trajets caractéristiques. C'est la combinatoire globale qui constitue les *realia* et non l'univocité discursive de description explicative ».

⁴² ID., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 38.

spiritualisme camouflé », per altro verso dall'« ontologie culturaliste qui n'est généralement qu'un masque pour l'attitude sociologiste »⁴⁴. Egli è un oppositore dei riduzionismi e delle visioni ideologiche, avversario della fenomenologia psicologica e della sociologia psicoanalitica, ragion per cui la sua visione sfugge alle categorie prefissate. A nostro avviso la ricerca di Durand, figlio dell'antropologia strutturalista di Lévi-Strauss, della sociologia di Carl Gustav Jung e della fenomenologia dell'immagine di Bachelard, è da inquadrare secondo una prospettiva che tenga conto invece del dialogo dei saperi.

Inoltre, il suo lavoro è per noi un solido supporto metodologico – cosa che raramente abbiamo riscontrato in testi autoctoni, piuttosto incentrati su singoli aspetti – a cui vanno associati i singoli strumenti di antropologia endogena circoscritta a specifiche aree. L'atteggiamento che abbiamo ritenuto di dover adottare è di costante vigilanza degli strumenti occidentali che andavano dunque “adeguati” al contesto specifico con l'ausilio del materiale africano a nostra disposizione. V.Y. Mudimbe cita Bachelard per discutere la validità del lavoro di *traduzione*⁴⁵ disciplinare, lavoro a nostro parere delicato ma prezioso in mancanza di strumenti fruibili e di una metodologia trasversale basata sugli scambi interregionali. Difatti, laddove c'è comparatistica negli studi africani, essa coinvolge l'Europa ancor più delle diverse aree dell'Africa, a dimostrazione degli inevitabili ostacoli nella ricerca endogena. Gli studi prodotti in Africa risultano difatti atomizzati ; di conseguenza, abbiamo dovuto attingere a ricerche geograficamente circoscritte : dalle analisi di Clémentine Faïk-Nzuji⁴⁶ sulla simbologia in Congo Kinshasa, a quelle di Lilyan Kesteloot⁴⁷ sull'antropologia del Sahel. Detto questo, nel campo dell'antropologia in letteratura, ci è apparso di grande utilità il saggio *Myth and literature in the African world*⁴⁸ di Wole Soyinka, proprio per la portata critica del suo approccio la quale invita a “pensare” la letteratura dalla prospettiva africana dell'*esperienza*. Il suo lavoro sulla concezione africana del mondo fa chiarezza sulla facoltà dell'immaginario di rivelare concretamente il potenziale simbolico dell'opera letteraria africana ; e nella nostra prospettiva, permette di guardare alla figura del folle nella sua matrice creativa.

⁴³ Bernard MOURALIS, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, cit., p. 29, cfr. p. 73.

⁴⁴ Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 37.

⁴⁵ V.Y. MUDIMBE, *L'odeur du père*, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 31.

⁴⁶ Clémentine FAÏK-NZUJI, *La puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, coll. Voyages Intérieurs, 1993 ; *Arts africains. Signes et symboles*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2000.

⁴⁷ Lilyan KESTELOOT, *Dieux d'eau du Sahel. Voyages à travers les mythes de Seth à Tyamaba*, Paris/Dakar, L'Harmattan, IFAN, 2007.

⁴⁸ Wole SOYINKA, *Myth and Literature in the African World*, Cambridge University Press, 1976.

Non ci sembra che tale approccio entri realmente in collisione con quello illustrato nelle *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Così, giustapponiamo metodi a prima vista discordanti, con uno spirito aperto e non ideologicamente predeterminato, ben lungi da quel « critère unique » tramite cui Mouralis descrive la metodologia europea.⁴⁹ D'altra parte – egli sostiene – la letteratura può fornire « un *savoir* qui place la folie dans une autre lumière »⁵⁰ grazie alla sua dimensione simbolica.⁵¹ E ci pare che questa convochi, per sua stessa natura, la dimensione intuitiva della conoscenza che non è estranea né al pensiero africano, come Soyinka ce lo illustra nel capitolo “Ideology and social vision”, né a quello occidentale in quanto sapere complementare alla logica. E il progetto di Durand realizza precisamente una sintesi di questi saperi.

Lo sforzo ermeneutico riguardante la parte di analisi sulle immagini, è implicito all'esperienza della creatività, valorizzata da Soyinka, e alla “sintesi folgorante della comprensione intuitiva”⁵² che Durand apprende da Bachelard. In tal modo, l'immaginario rivela un valore aggiunto che al linguaggio puramente verbale manca. Bachelard *in primis* ci insegna che l'immaginario è la coscienza spontanea propria dell'essere umano che è solo quando il pensiero formulato non è *più*. È necessario quindi che si abbia un animo ben disposto a liberarci dal peso delle ideologie.⁵³

Dissociandosi nettamente dalle teorie dell'immagine di Sartre e di Bergson la quale immagine, secondo Durand, si svuota per rimanere parola su cui elaborare una coscienza discorsiva e un pensiero logico, egli, al contrario, conferisce all'immagine una sua dignità significativa : l'immagine deve essere percepita non come icona vuota su cui opporre il pensiero ma come apparizione dotata di concetto senza formulazione. E nel nostro contesto, vale a confermare la differenza di sostanza tra l'immaginario che nasce dal testo dell'artista e l'immaginario che nasce dalle ideologie (coloniali) le quali ben poco hanno a che vedere con la poetica letteraria.

Ed ecco che l'immaginario antropologico trova dei sostenitori sorvolando i confini culturali : la conoscenza intuitiva rifugge dalla presa di distanza, ovvero dall'osservazione *esterna* e dalla rappresentazione *statica* che porta l'uomo a « ne plus agir sans se regarder

⁴⁹ Bernard MOURALIS, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, cit., p. 202.

⁵⁰ *Ivi*, p. 168.

⁵¹ *Ivi*, p. 170.

⁵² Gilbert DURAND, *Champs de l'imaginaire*, cit., p. 56.

⁵³ *Id.*, *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 21.

agir »⁵⁴. In questo senso, il trionfo del prisma di uno sguardo *interno e autentico* sulla dottrina esteriore, riduce le distanze tra l'antropologia dinamica di Gilbert Durand, la sociologia antipsichiatrica della contro-cultura occidentale e l'antropologia endogena di un Soyinka e un Mudimbe, così diversi nei modi ma in fondo vicini nell'obiettivo.⁵⁵

L'implicito invito che Roger Chemain⁵⁶ fa sull'esempio di Tchicaya U Tam'si, consiste proprio a liberarsi dall'arsenale teorico che ha già tracciato le vie interpretative della letteratura africana, di cui quella sociologica è preferenziale. Crediamo, dal canto nostro, che se tale invito costituirà per i detrattori degli strumenti occidentali un esperimento fallimentare in partenza, d'altro canto, esso può aprire dei varchi alla conoscenza delle poetiche e del funzionamento creativo. D'altra parte, una specialista come Florence Paravy si serve degli strumenti occidentali dell'immaginario di matrice bachelardiana, nella coscienza di una lacuna metodologica in materia di studio dell'immaginario africano :

« Sans doute aurait-il été préférable de disposer d'une "Poétique de l'espace africain" ou d'un essai sur "Les structures anthropologiques de l'imaginaire africain", qui malheureusement restent à écrire. »⁵⁷

Florence Paravy motiva la carenza di materiale metodologico utile all'apprezzamento dell'immaginario nel testo in termini di subordinazione dello spazio africano rispetto a quello occidentale.⁵⁸ Al di là delle ragioni, proprio in forza di tale lacuna, siamo richiamati ad una maggiore vigilanza, tanto sull'uso dei singoli aspetti teorici quanto sull'integrazione di studi africani di terreno che verifichino gli assunti dei primi ; con l'intento di rendere il giusto tributo alla pratica letteraria, costituente il nostro obiettivo di fondo. Così procedendo, perseguiamo quel dialogo di saperi auspicato, da un lato, nel metodo di Gilbert Durand e riconosciuto, dall'altro, nella ricerca universitaria come il baluardo della trasversalità disciplinare.⁵⁹

⁵⁴ Christian DELACAMPAGNE, *Antipsychiatrie, Les voies du sacré*, Paris, Grasset, 1974, p. 21.

⁵⁵ Cfr. Bernard MOURALIS, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, cit., p. 207.

⁵⁶ Vedi Roger CHEMAIN, *Imaginaire et littérature II : recherches francophones*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de Recherches littéraires pluridisciplinaires, 1998, p. 272.

⁵⁷ Florence PARAVY, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 280.

⁵⁸ Ibid., nota 3.

⁵⁹ Cfr. Josias SEMUJANGA, « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, pp. 133-156.

3. La traiettoria del folle in cammino

In poche parole, per dare fondamento teorico alla distinzione per noi rilevante tra lo studio del *fenomeno*-follia e della *fenomenologia* del folle in letteratura, ci avvaliamo del postulato sviluppato dall'antipsichiatria secondo il quale all'origine della malattia del folle sta la follia della società malsana, da cui la contrapposizione tra schizofrenia della società e la buona salute del folle. A questo postulato teorico, si coniuga l'importanza del contesto sociale nel quale è precisata la posizione del folle, sia nella prospettiva psicodinamica messa in luce da I. Sowa, sia nell'ottica socio-familiare della manifestazione della follia studiata da M.-C. e E. Ortigues. Sul piano delle idee, lo scenario intellettuale africano ripercorso da Mouralis, rivela che a partire dagli anni '60, gli scrittori iniziano a rifiutare l'immagine di sé, assimilata dallo sguardo etnologico occidentale (cui si andavano ad associare la psicologia e la psichiatria), che nasceva dall'equazione Africa = follia.

Una sorta di *sentimento antipsichiatrico* doveva quindi diffondersi negli ambienti africani poiché, in definitiva, il disagio dei singoli individui era provocato essenzialmente dai sistemi politico-sociali in vorticoso delirio. Ed è significativo che uno psichiatra anticolonialista come Frantz Fanon sia giunto praticamente a negare l'esistenza della follia, o meglio ad affermare l'inadeguatezza della psichiatria a risolvere il problema di violenza cui è sottoposto l'uomo decolonizzato, come mostra il passaggio da *Peau noire, masques blancs* a *Les damnés de la terre*. Il suo atteggiamento – rileva a buon diritto Mouralis – suggerisce la portata filosofica del pensiero di Fanon che invita il soggetto ad esprimersi. Ci pare che gli scrittori, da questo momento in poi, si posizionino contro la psichiatria quale istituzione occidentale, preferendovi due metodi differenti e complementari: l'investigazione psicologica che il soggetto deve fare con se stesso; e l'indagine sociale attraverso significanti propri e figure simboliche per la società di riferimento.

Ebbene, la nostra prospettiva sorge da tutti questi rilievi, sulla base dei quali il folle, codificato dalla propria collettività e illustrato in quanto tale dal narratore, è un significante

endogeno e non un termine acquisito, benché egli presenti tutti i retaggi delle influenze e delle violenze coloniali. Tenuto poi conto che « on ne peut pas reconnaître la folie, mais on peut reconnaître le fou »⁶⁰, abbiamo scelto di seguire l'itinerario dei folli affetti da « maladies [qui] n'entrent pas dans le champs de la psychiatrie »⁶¹, e che sono in prima istanza veicolate dalla loro *erranza*.

L'erranza dei folli va considerata nel senso più ampio del termine, per cui il viaggio, la marcia, la fuga, il viaggio iniziatico, la ricerca interiore, la mistica, sarebbero tante forme metonimiche del movimento.⁶² Inoltre, il percorso erratico non è ancorato a nessun tipo di fissità spaziale o temporale : citando *The Politics of Experience*⁶³ di Laing come esempio di esperienza trascendentale vissuta coscientemente dal folle, Deleuze valorizza la portata concreta del viaggio nel quale la distinzione tra viaggio interiore e viaggio esteriore svanisce. È bene specificarlo, i pellegrinaggi dei nostri folli sono viaggi a tutti gli effetti, anche quando le loro divagazioni si trasformano nell'esperienza mistica dell'erranza che attraversa i confini dello spazio e del tempo. Crediamo anche noi, come Deleuze e Guattari, che il percorso del folle non vada ridotto all'allucinazione e delirio⁶⁴. Vedremo certamente esempi di percorsi allucinati, come di delirio verbale, ma vogliamo suggerire di considerare l'erranza del folle come un “viaggio dell'esperienza del viaggio”, ovvero come un percorso nel quale il folle incontra i propri passi e le diverse *impasses*. La sola malattia eventuale dei folli è dunque l'erranza ; e vedremo alla fine del percorso di questa tesi cosa essa celi.

Diamo un rapido prospetto del corpus prima di illustrare il tragitto del nostro studio. La cronologia dei ventuno testi narrativi (17 romanzi, 4 racconti) in tre fasce storiche – fine della colonizzazione, instaurazione delle indipendenze, epoca contemporanea – non è di per sé rappresentativa di un'evoluzione letteraria della figura del folle. Le affinità tra opere che rientrano in periodizzazioni distinte confermano l'artificio di una distribuzione cronologica ; motivo per cui abbiamo preferito alla successione temporale la coerenza tematica, costituita dal filo rosso del cammino come effetto – diretto o indiretto – del colonialismo nel tessuto immaginario delle opere. Benché la parte francofona sia due volte più rappresentata che

⁶⁰ “Folie” in *Encyclopaedia Universalis*, vol . 7, p. 93.

⁶¹ Bernard MOURALIS, *op.cit.*, p. 68.

⁶² Vedi Gianfranco RUBINO e Carlo PAGETTI, *Dimore narrate*, Roma, Bulzoni, 1988; Gianfranco RUBINO, Jean BURGOS, *Figure dell'erranza*, Roma, Bulzoni, 1991; Michel MAFFESOLI, *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, Milano, Franco Angeli, II edizione, 2002.

⁶³ David LAING, *The Politics of Experience and the Bird of Paradise*, Harmondsworth, Penguin, 1967.

⁶⁴ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Anti-Œdipe.*, cit., p. 101.

quella anglofona, questa abbraccia altresì l'intero periodo di studio : come il corpus in lingua francese si apre negli anni '50 con "Sarzan" (1947) di Birago Diop e si chiude nel nuovo secolo con il romanzo di Sémou MaMa Diop *Thalès-le-fou* (2007) – *Les Petits de la guenon* (2009) di Boubacar Boris Diop è, sì, successivo, ma pubblicato la prima volta in wolof nel 2003 –, così il corpus in lingua inglese si apre nel 1952 con *The Palm-wine drinkard* di Amos Tutuola e s'interrompe con *Chairman of fools* di Shimmer Chinodya pubblicato nel 2005. L'innegabile estensione geografica del campionario è però ridimensionata qualora si guardi meglio alla distribuzione della produzione, a riprova della concentrazione letteraria in alcuni poli potenziati sotto il colonialismo, qual è il caso di Dakar. Difatti sono ben 6 gli autori provenienti dal Senegal – Birago Diop, Cheikh Hamidou Kane, Ousmane Sembène, Boubacar Boris Diop, Fatou Diome, Sémou MaMa Diop – alcuni dei quali sono ben noti : è il caso di Cheikh Hamidou Kane che deve la fama all'ormai classico *L'Aventure ambiguë* (1961) sul conflitto culturale, ed anche di Sembène, il quale illustra in *Véhi-Ciosane* gli stessi esiti della colonizzazione. Ma è anche il caso di Boubacar Boris Diop, prolifico scrittore di cui analizzeremo *Le Temps de Tamango* (1981) e soprattutto due testi meno sovversivi ma più problematici, *Le Cavalier et son ombre* (1997) e *Les Petits de la guenon*. Degli ultimi due, appartenenti alla nuova generazione, considereremo rispettivamente il pressoché sconosciuto racconto "Ports de folie" (2002) e *Thalès-le-fou*. Analogamente al caso del Senegal, Amos Tutuola, Gabriel Okara e Chinua Achebe, rappresentano un altro paese attivo nella cultura letteraria, la Nigeria ; ma se dei primi due studiamo dei romanzi noti – *The Palm-wine drinkard* e *The Voice* (1964) –, dell'ultimo non è *Things fall apart* che prendiamo in esame, ma il racconto noto a pochi "The Madman" (1972). Tra gli altri autori del campionario, ve ne sono che godono di fama internazionale : è il caso del ganese Ayi Kwei Armah, distintosi nello scenario letterario africano con un'opera "cerniera", inaugurale delle tanto desiderate indipendenze : *The beautiful ones* (1968), che andremo a studiare. È anche il caso di Sony Labou Tansi e Tchicaya U Tam'si, rispettivamente del Congo Kinshasa e Congo Brazzaville, oramai studiati alle diverse latitudini dell'Africa e in occidente. Del primo abbiamo selezionato *L'Anté-peuple* (1983) e del secondo un racconto e due romanzi, "Le fou rire" (1980), *Les Méduses* (1982) e *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* (1987). Anche la notorietà di Nuruddin Farah e Mongo Beti, dei quali analizzeremo rispettivamente *Close sesame* (1983) e *L'Histoire du fou* (1994), oltrepassa i confini della Somalia e del Camerun. Al contrario, la riflessione letteraria sulla rivalse anti-apartheid di Njabulo S. Ndebele in "Fools" (1985) è centrale in Sudafrica, ma poco conosciuta nel resto del continente ; così come Shimmer

Chinodya, stimato in Zimbabwe dall'intera comunità letteraria, è ancora in attesa di riconoscimento internazionale. Si veda dunque lo scenario composito ma, allo stesso tempo, vincolato a pochi fulcri storico-territoriali che mostrano una doppia stratificazione, quella regionale sottesa a quella panafricana.

In base a tale quadro, su cui fondiamo l'ipotesi del folle come figura di mediazione, affrettiamo la presentazione delle tappe del nostro studio disposto su tre gradi assi, corrispondenti alle tre parti della tesi. Nella prima affronteremo lo studio tipologico dei folli in cammino dando rilievo al piano tematico e descrittivo. Ci appariranno tre distinte modalità di erranza, le quali vanno a qualificare i diversi folli raggruppati in tre capitoli : i folli che abbiamo designato "fuori posto", ovvero gli svitati, il cui smarrimento è tutto mentale ; i folli in viaggio, laddove il viaggio è mentale, fisico e metafisico, ad illustrare una minuziosa "anatomia del viaggio" ; e i folli visionari la cui erranza è iscritta nell'esperienza immaginaria.

Con la seconda parte entriamo nel vivo dell'analisi dei testi, tramite l'esame del discorso del folle in cui è il dinamismo della parola, del genere narrativo e del linguaggio delle immagini a scandire le tappe. Dei tre capitoli che compongono questa seconda parte, il primo rivelerà le modalità della parola errante del folle (amplificata, divagante e silenziosa). Il passaggio da un capitolo all'altro segna anche il cambiamento di piano dell'analisi ; così, dall'esame dell'enunciazione che caratterizza il primo capitolo, si passa a quello dei procedimenti narrativi in cui si evincerà un ampliamento dei confini formali del romanzo per opera del folle, da cui il titolo del capitolo "la *stra-vaganza* dell'opera". La frammentazione della voce narrante e la sovrapposizione equivoca di diversi piani della diegesi, articolano il capitolo. Nel terzo, poi, vedremo che il movimento dinamico riguarderà anche il linguaggio delle immagini, nella misura in cui il grande mosaico immaginario composto dalle opere illustrerà la ricchezza di figure della transizione in una precisa sintassi discorsiva.

Gli esiti di questi tre livelli di analisi saranno poi estrinsecati nella terza ed ultima parte della tesi, in cui tenteremo di mettere in luce le implicazioni storico-sociali del folle come mediatore con tre dimensioni della società (spirituale, istituzionale, letteraria) : il personaggio del folle ci apparirà nel primo capitolo come mediatore rispetto alla sfera spirituale imperniata, in prima istanza, sul pensiero tradizionale e sul credo delle religioni acquisite. Vedremo poi in che misura egli si manifesterà come intermediario rispetto all'autorità, precisamente all'istituzione paterna e politica, nonché ad alcune figure femminili.

In ultima analisi, nel terzo capitolo rileveremo la funzione mediatrice del folle nell'istituzione letteraria, rispetto alla quale renderemo chiaro lo status delle opere sul folle, del discorso africano e infine della figura del romanziere.

PARTE PRIMA

TIPOLOGIE DEL FOLLE IN CAMMINO

Contemplare il cammino del personaggio del folle, e non unicamente la sua rappresentazione, è di per sé una scelta di prospettiva. Significa anzitutto avvalorare la qualità dinamica della sua figura che è indicativa di un mutamento della percezione spaziale nell’Africa post-indipendente. I capisaldi socioculturali sono infragiliti, il folle vaga al di là dello spazio autarchico ; e, come Michel de Certeau rimarca, sulla perdita di roccaforti ontologiche, il « commencement nouveau – successivo ad ogni perdita e rottura – commande une suite d’errences et de poursuites »¹. Benché il contesto sia del tutto dissimile, Michel de Certeau ci suggerisce che la spinta dinamica non è del tutto disinteressata quando a monte vi è la minaccia dei punti di riferimento. Tra gli esempi che studiamo, quelli di erranza pura, vagabondaggio spensierato, sono rari ma non assenti. La leggiadria del passo viene meno quando il contesto storico si fa più minaccioso ; così la “malattia” del folle finisce per essere incorporata al suo cammino, come dire che la malattia del folle è il suo cammino. Prosegue così Michel de Certeau su di un piano per noi fondamentale : « On est malade de l’absence parce qu’on est malade de l’unique »², confermando in primo luogo la coincidenza dell’erranza e della malattia e, in secondo luogo, la ricerca di un ordine nuovo.

Il dinamismo dei folli si dispiega su tre linee che raggruppiamo nei tre capitoli di questa parte, ad indicare tre tipologie distinte di erranza. Il primo tipo è costituito dai folli “fuori posto”, per i quali lo *spostamento* è l’essenza del folle. È condizione *mentale* nell’idiota e nello scemo del villaggio (il bevitore in *The Palm-wine drinkard*, “The Madman”). Ma il disorientamento del “folle fuori posto” può anche essere una condizione indotta dal contesto coloniale e conseguente allo sradicamento finalizzato alla partecipazione bellica in Europa, da

¹ Michel de CERTEAU, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 9-10.

² *Ivi*, p. 10.

cui l'altro senso dello *spostamento fisico*, che coincide con il trauma del militare. È il caso dei reduci di guerra (Kéita in “Sarzan”, Tanor in *Véhi-Ciosane*, il “fou” in *L'Aventure ambiguë*).

La dimensione del viaggio caratterizza una seconda tipologia di folli in cammino ora protagonisti in un vero e proprio itinerario. Il quadro articolato nel secondo capitolo fa emergere una complessità del viaggio che convoca l'aspetto corporale, da cui l'importanza di un'analisi “anatomica” del viaggio stesso. Il viaggio è a volte refrattario al dinamismo fisico : viaggio da fermo per l'uomo nudo in *The Beautiful ones* ; piccoli moti abortiti e l'energia potenziale del treno in corsa esprimono l'inerzia sociale in “Fools”. Lo è meno con Nitou Dadou, indolente prima, in fuga poi (*L'Anté-peuple*). Ma è con Okolo che l'itinerario si concretizza realmente in viaggio iniziatico (*The Voice*). La fuga in boscaglia del gruppo di emarginati in *Les Crapauds-brousse* diviene pellegrinaggio con l'empatico “fou”. E il viaggio si tramuta in percorso ascetico nelle opere di Tchicaya U Tam'si – “Le fou rire”, *Les Méduses* e *Ces fruits si doux*, a dimostrare una dinamica sempre più incalzante.

All'analisi anatomica, segue l'approfondimento *archeologico* dello spazio immaginario, cui invitano i folli del terzo capitolo : i folli sono ora visionari e creativi che prediligono il cammino della profondità nell'onirismo. Khaliif in *Close sesame* rievoca il potenziale simbolico tradizionalmente conferito al folle ; in « Ports de folie » è questione di un viaggio visionario nell'immaginazione di Toutina. La dimensione immaginaria àncora viepiù il folle alla creazione letteraria : dagli artisti folli e folli erranti di Boubacar Boris Diop – N'Dongo in *Le Temps de Tamango*, Khadidja in *Le Cavalier et son ombre*, Ali Kaboye in *Les Petits de la guenon* – al folle-creatore in *Thalès-le-fou*, a una sagoma di folle dai mille volti che rende conto dell'atto letterario in *L'Histoire du fou*, allo scrittore impazzito in *Chairman of fools*.

CAPITOLO PRIMO. *Il folle fuori posto*

1. La ricerca ossessiva del bevitore-buffone. *The Palm-wine drinkard* di Amos Tutuola

Fin dalla prima comparsa sulla scena letteraria del romanzo *The Palm-wine drinkard*¹, la critica si è pronunciata con parole spesso entusiaste, altrettanto spesso con irritazione : da alcuni era stato compreso come mera esercitazione scolastica di un autodidatta² ; altri l'hanno salutato come una novità senza precedenti non soltanto in Nigeria. Quest'opera di esordio è valsa a Tutuola una pubblicazione da Faber & Faber, con grande sorpresa sua e di critici nigeriani a dir poco scandalizzati da quell'uso improprio della lingua inglese³. Anche sul piano della storia narrata, non si smette di interrogarsi sulla natura e sul significato dell'eroe di quest'avventura : è questo da considerarsi l'emanazione di pura stoltezza o, piuttosto, un embrione di coscienza moderna venuto alla luce in pieno clima imperialista? Il bevitore di vino di palma, protagonista delle traversie in boscaglia, è una figura da annoverare tra i

¹ Amos TUTUOLA, *The Palm-wine drinkard*, New York, Grove Press, (I ed, Faber and Faber, 1952), ristampa alla II edizione (1984) 1993. I riferimenti all'opera compariranno nel testo.

² Amos Tutuola, nato nel 1920 da una famiglia cristiana Yoruba, lascia la scuola all'età di quindici per diventare operaio.

³ La lingua usata da Tutuola è un riadattamento dell'inglese alla lingua yoruba (il *pidgin*). Se il suo inglese è parso a molti anglofoni una forma elementare della lingua inglese, per altri, invece, era una forma sofisticata di pidgin. Vedi William R. FERRIS Jr, « Folklore and the African Novelist. Achebe and Tutuola », *The Journal of American folklore*, vol. 86, n° 339, jan-mar 1973, p. 32. Ciò detto, il dibattito ideologico, qui appena intravisto, sulla presunta superiorità della lingua inglese rispetto al pidgin è di più ampia portata.

seguaci di Bacco o il suo racconto ha da dirci qualcosa di più del delirio di un alcolista o di un viaggio allucinato ?

L'opera comunemente nota sotto il titolo sintetico del "bevitore di vino di palma" – titolo rimasto invariato nella traduzione italiana⁴ –, era stata in origine battezzata dal suo autore con un titolo funereo e molto allusivo : *The Palm-wine Drinkard and his dead Palm-wine Tapster in the Dead's Town*. Il protagonista briccone è un assiduo consumatore di quella bevanda fortemente inebriante in molte regioni subsahariane e centrafricane. In un'epoca in cui la letteratura africana in lingua inglese non ha ancora visibilità internazionale, Tutuola – secondo i circoli accademici della Nigeria – è accusato di presentare in modo pessimo il popolo yoruba, con l'aggravante di non saper parlare correttamente inglese, da cui le violente contestazioni. Per i puristi della lingua di Sua Maestà, l'ubriacone di Tutuola si esprime con un linguaggio elementare al limite della provocazione. Ne riportiamo le prime righe per dare un'idea dell'oggetto di polemica :

« I was a palm-wine drinkard since I was a boy of ten years of age. I had no other work more than to drink palm-wine in my life. [...]

My father got eight children and I was the eldest among them, all of the rest were hard workers, but I myself was an expert palm-wine drinkard. I was drinking palm-wine from morning till night and from night till morning. By that time I could not drink ordinary water at all except palm-wine.

But when my father noticed that I could not do any work more than to drink, he engaged an expert palm-wine tapster for me ; he had no other work more than to tap palm-wine every day. » (p. 191)

Oltre alla questione linguistica, la sola venerazione del bevitore per il vino macchia l'immagine sociale del nigeriano agli occhi del pubblico di lettori, la maggior parte dei quali non sono nigeriani. La disperazione del bevitore alla morte accidentale del "tapster", il conseguente allontanamento degli amici – ammiccamento all'accusa di alcolismo generalizzato in quella società – e la necessità di avviarsi alla ricerca del "tapster" nel mondo dei morti, contribuirebbero a squalificare l'immagine dell'uomo yoruba. Ciò dimostra, in

⁴ Tradotto da Itala VIVAN, *Il bevitore di vino di palma*, Milano, Adelphi, 1983.

prima analisi, che l'opera di Tutuola era stata letta sotto la lente della rappresentazione sociale della Nigeria.

Ora, l'iridescenza del viaggio del "drinkard" nella popolosa boscaglia alla ricerca del tiratore di vino di palma, doveva richiamare l'attenzione su altro. La morte di quest'ultimo è da intendere come un invito ad uscire dai legacci della chiusura ; e il bevitore presentato come uno sciocco vagante nel villaggio diventa itinerante fuori della cinta muraria. Diciamo, per inciso, che sebbene a noi bastino le prime righe del romanzo come prova dell'idiozia del bevitore, il suo viaggio rivela un'identità molto più complessa e significativa ai fini della nostra ricerca.

Prima di incamminarsi – sostiene a buon diritto Achille Mbembe – il protagonista « vivait à l'intérieur d'un cercle » dove « il se mouvait circulairement, porté entièrement par une recherche de satisfaction »⁵. Per Mbembe la pulsione verso l'esterno è motivata da una forma di castrazione. Egli spinge l'interpretazione sostenendo che la pulsione di cui il bevitore è vittima, è pari a quella sessuale nel senso in cui la mancanza del liquore è repressione del liquido seminale entrambi volti ad indicare la « puissance narcissique »⁶. Pur non seguendo Mbembe fino in fondo nella sua lettura della pulsione sessuale – è anche vero che il suo obiettivo, diverso dal nostro, è "egotista" –, condividiamo l'osservazione della pulsione centrifuga del *flâneur* il quale ha cambiato il suo vuoto girovagare per il villaggio in una ricerca interessata, in un viaggio a tutti gli effetti. Nella sua lettura sulla penetrazione dell'io narcisistico Mbembe continua così : « La liqueur séminale (le vin de palme) se transforme en un fantôme originaire et pousse le sujet à sortir de chez lui, à sortir de soi et à rentrer dans l'ordre de l'itinérance »⁷. Secondo questa lettura il viaggio è conoscenza poiché esplorazione fuori dal sé autarchico, quindi scoperta modesta dell'altro nel mondo fantasmagorico dell'ignoto raffigurato dalla « bush of ghosts »⁸. Tale visione, da noi condivisa, è suscettibile di essere arricchita da altri elementi a nostro avviso di rilievo.

Nell' "impasse" del rischio di una vita scialba, il buffone inizia ad aguzzare l'ingegno ; e da questo momento, una logica del tutto endogena guiderà la sua vita in un viaggio eccezionale : ricordando le sagge parole degli anziani yoruba secondo cui « the whole

⁵ Achille MBEMBE, « Politiques de la vie et violence spéculaire dans la fiction d'Amos Tutuola », *Cahiers d'Etudes africaines*, XLIII (4), 172, 2003, p. 800.

⁶ Ibid.

⁷ *Ivi*, p. 801.

⁸ Ricordiamo per inciso che il secondo racconto di Tutuola, del 1954, pubblicato da Grove Press congiuntamente a *The Palm-wine drinkard* nell'edizione del 1994, celebra il bosco dei fantasmi sin dal titolo : *My life in the bush of ghosts*.

people who had died in this world, did not go to heaven directly, but they were living in one place somewhere in this world », egli non trova soluzione migliore che « find out [...] where [his] palm-wine tapster who had died was. » (p. 193). La concatenazione delle sue deduzioni nate da una logica costatazione – se i morti sostano da qualche parte sulla terra prima di andare in paradiso, posso ancora trovare il mio tiratore in questo mondo –, ci trascina in un universo parallelo in cui è necessario abbandonare ogni preconetto, dunque ogni pretesa di razionalità, e cambiare i nostri parametri interpretativi.

Il mondo in cui il “drinkard” ci introduce è un universo abitato da mostri, spiriti, uomini infermi, creature animalesche parlanti, animali fantastici metamorfosati, ripresi dal mondo mitico di fiabe e leggende yoruba. Così, quella che appare come la boscaglia abitata da esseri misteriosi al di là dei confini del villaggio è, in realtà, un mondo che Tutuola ci invita ad avvicinare con gli strumenti della conoscenza yoruba e dell’intuizione. Il confine è determinato dal passo che segue :

“[...] In those days, there were many wild animals and every place was covered by thick bushes and forests ; again, towns and villages were not near each other as nowadays, and as I was travelling from bushes to bushes and from forests to forests and sleeping inside it for many days and months, I was sleeping on the branches of trees, because spirits etc. were just like partners, and to save my life from them ; and again I could spend two or three months before reaching a town or a village. Whenever I reached a town or a village, I would spend almost four months there, to find out my palm-wine tapster from the inhabitants of that town or village and if he did not reach there, then I would leave there and continue my journey to another town or village.” (p. 193)

Tutuola ci presenta l’assetto territoriale attuale – “nowadays”, dice il bevitore – ove i nuclei abitati sono ravvicinati. Tale mutamento dello spazio è conseguente al consolidamento degli agglomerati urbani che tendono ad allargarsi. In tal modo lo spazio boschivo che si estendeva tra un villaggio e l’altro, è ridotto. Questa considerazione risulterebbe fuori luogo se non leggessimo la distesa selvosa come la dimora delle credenze locali che custodiscono l’immaginario collettivo, i timori e le speranze dei membri delle comunità e gli istinti repressi dell’essere umano.⁹ La riduzione dello spazio della selva è quindi, a nostro avviso, intimamente legata alla qualità del viaggio intrapreso dal protagonista nel senso in cui la

dimensione sociale ha degli effetti sullo spazio romanzesco nel quale il bevitore deambula ; capiremo come.

Nel passo citato il protagonista descrive in poche righe il metodo di indagine impiegato per raggiungere il suo “tapster” : di villaggio in villaggio, di area in area, chiedere sue notizie e crearsi un percorso ; quindi superare le prove che gli sono sottoposte da quegli esseri che popolano la zona mediana tra gli uomini e gli spiriti. Difatti il passo ci rivela l’importanza che il protagonista conferisce agli esseri incontrati, tutt’altro che immaginari : « spirits etc. were just like partners ». ¹⁰ Ricordiamo, peraltro, che il bevitore non parte senza aver preso con sé tutti i talismani, i “native juju”.

Quello che ci appariva come un sempliciotto, uno svitato che si diletta con il vino, ci appare ora più complesso : in parte egli è un uomo cosciente dei propri rischi e delle proprie debolezze, motivo per cui si munisce di amuleti protettivi ; d’altra parte i feticci fanno di lui un essere prodigioso : si tramuta in uccello (p. 194, 222-223), in piroga (p. 221-222), in un ciottolo, in un focolare (p. 224), e così via. L’interrogativo su chi sia davvero questo buffone errante s’impone da sé.

Gli studiosi di Tutuola, tutti unanimi nel riconoscere l’ambiguità del personaggio oltre che dell’opera intera, ne danno definizioni contrastanti. Abbiamo già visto che per Mbembe il bevitore di vino di palma è il soggetto narcisistico, ovvero l’io moderno nella conoscenza autoriflessiva. L’analisi di Ogbonna Anozie è simile : la spinta verso la foresta nascerebbe dalla presa di coscienza di un conflitto che accosterebbe il bevitore itinerante all’eroe cavalleresco di Cervantes ¹¹, entrambi ossessionati da un desiderio utopistico irrisolto, da cui la follia. La sua ricerca costituirebbe la tensione al ripristino di un equilibrio interiore in grado di conciliare le antinomie del suo mondo. ¹² Invece, per Bernth Lindfors, egli è un « unpromising hero » ¹³ : il lato fasullo del suo eroismo deriverebbe, secondo lui, dalla dipendenza materiale all’alcool ; e il suo unico merito consisterebbe nel tentativo di

⁹ Ciò ha condotto a credere che si trattasse di un viaggio nel subconscio. Vedi Gerald MOORE, *Seven African writers*, London, Oxford University Press, 1962, pp. 44-46.

¹⁰ Nel 1954 un’intervista per il *West Africa* riporta che Tutuola crederebbe nel suo intimo alle leggende che narra e trascrive. Vedi Bernth LINDFORS, « Amos Tutuola: Debts and Assets », *Cahiers d’études africaines*, 1970, vol. 10, n° 38, p. 318, n. 5.

¹¹ S. Ogbonna ANOZIE, « Amos Tutuola : littérature et folklore ou le problème de la synthèse », *Cahiers d’Études africaines*, 1970, vol. 10, n°38, p. 336.

¹² *Ivi*, p. 342. Secondo questa lettura, il bevitore entra nel novero dei personaggi eroici vittime della frattura interiore e contesi tra la tradizione e la modernità d’influenza occidentale : Samba Diallo ne *L’Aventure Ambiguë* di Cheikh Hamidou Kane, Clarence ne *Le regard du roi* di Camara Laye, Okolo in *The voice* di Gabriel Okara tra i quali non si può omettere l’eroe di *Things fall Apart* di Chinua Achebe.

¹³ Bernth LINDFORS, *op. cit.*, p. 312.

miglioramento raggiungendo un po' di saggezza per sé e il suo popolo affamato. Ci pare alquanto riduttiva, questa analisi, che si ferma al piano descrittivo ; mentre è già più convincente la tesi di Ogbonna Anozie secondo cui il bevitore sarebbe un « 'brouillon' de l'homme »¹⁴. L'uomo rappresentato come uno schizzo rende bene la sua apparente essenzialità. Più che un personaggio dotato di spessore psicologico, ci pare che Tutuola abbia creato un personaggio-tipo, una figura ben riconoscibile della mitologia yoruba, ma allo stesso tempo reso unico dal tratto personale dell'autore.

Sono numerosi gli episodi nei quali viene messa alla prova la sua astuzia in cambio di indizi per continuare la sua ricerca : dallo stratagemma per soddisfare il vegliardo (v. pp. 194-195), alla cattura di “morte” (p. 196), all'inseguimento dell' “uomo completo” – a seguito del quale il bevitore prenderà moglie (pp. 203-209) –, il nostro personaggio si rivela un ingannatore, capace di vendere la morte e dare a noleggio la paura (p. 247). Per giunta, fa uso della magia, per se stesso e per gli altri, a fin di bene, come quando usa l'uovo magico offertogli dal suo defunto “tapster” – finalmente incontrato! –, per sfamare il villaggio in trovato in carestia al suo rientro dal viaggio.

Buffone e idiota, uomo e mago, astuto briccone e salvatore, tutte connotazioni proprie alla figura del *trickster* esistente in varie mitologie : amerindiane, della sfera oceanica e dell'Africa occidentale¹⁵. Il carattere enigmatico del *trickster* – dall'inglese “trick”, trucco, inganno – è determinato dalla sintesi delle contraddizioni nella sua doppia natura umana e divina. Il bevitore è folle nel presentarsi come un dio – « I myself was a god and a juju-man », p. 194 – e come il « Father of gods who could do everything in this world ».

Laura Makarius descrive molto chiaramente il profilo del *trickster* in questi termini, il cui confronto con il buffone di Tutuola mette in luce analogie e divergenze :

« Le héros mythique transforme la nature et parfois, faisant figure de Demiurge, apparait comme le Créateur, mais est en même temps un pitre, un bouffon à ne pas prendre au sérieux. [...] Il dispense les médecines qui guérissent et qui sauvent et introduit la mort dans le monde. [...] Le farceur malicieux est trompé par le premier

¹⁴ S. Ogbonna ANOZIE, *op. cit.*, p. 349.

¹⁵ Laura MAKARIUS, « Le mythe du Trickster », *Revue de l'histoire des religions*, t.175, n°1, 1969, p. 17. Vedi anche Robert D. PELTON, *The trickster in West Africa: a study of mythic irony and sacred delight* (Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1989) per il trickster nell'Africa occidentale delle etnie Dogon, Ashanti, Fon oltre che Yoruba.

venu, l'inventeur d'ingénieux stratagèmes est présenté comme un idiot, le maître du pouvoir magique est parfois impuissant à se tirer d'embarras. »¹⁶

Più che un « folktale hero » trasformato in « epic hero »¹⁷, il bevitore ci sembra verosimilmente un *trickster* in sua qualità di benefattore e buffone, « un fou parfait, qui brise les tabous sacro-saints »¹⁸. E la diligenza con cui giudica i casi in tribunale mostrano il suo grande rispetto per i problemi delle creature – fantasmi e morti – che abitano la selva ; e ciò fa di lui un buffone saggio. A differenza però del *trickster* mitologico, il buffone di Tutuola non è parricida, incestuoso e cannibale¹⁹, a riprova dell'autonomia letteraria di questo personaggio.

Tali costatazioni ci orientano verso quel filone critico, sempre più consolidato, secondo cui Tutuola non è un semplice scrivano del folklore yoruba, bensì uno “storyteller” impegnato, sì, nel recupero della propria tradizione destinata all'oblio sotto le minacce della contemporaneità mondializzata²⁰, ma rielaborandola secondo la sensibilità personale. A questa riscrittura contribuisce il suo debito al predecessore Fagunwa²¹ e ai temi biblici e omerici²² ormai parte della cultura nigeriana moderna. A tale riguardo, l'ancoraggio al contesto contemporaneo è sottile, ma ben presente, non mancando riferimenti al mondo tecnocratico della modernità africana – l'uso di una nuova valuta, la presenza di prodotti industriali, come l'ombrello e la bomba – né allusioni ai conflitti del Biafra. Ciò mostra quanto la materia storico-mitologica sia innervata nella realtà.

Ora, il percorso itinerante del bevitore verso il regno dei morti è la riprova della difficoltà nello stabilire un confine preciso tra il “folle” della mitologia e quello inventato da

¹⁶ Laura MAKARIUS, *op.cit.*, p. 18.

¹⁷ Bernth LINDFORS, *op. cit.*, p. 312.

¹⁸ Paul RADIN in Paul RADIN, Carl Gustav JUNG, Karl KÉRÉNYI, *Le fripon divin*, éditions Librairie de l'Université Georg, 1958, p. 111.

¹⁹ Ibid. Eshu, il *trickster* Yoruba, e Legba, il suo corrispettivo dell'etnia Fon in Benin e Togo, sono rappresentati come anziani i cui tratti distintivi sono da individuare nel cappello di paglia o nella capigliatura a forma fallica, nella pipa, e nel bastone ; tutti tratti assenti nel bevitore di Tutuola. Vedi Robert PELTON, *op. cit.*, p. 129 ; Joan WESCOTT, « The Sculpture and Myths of Eshu-Elegba, the Yoruba Trickster », *Africa*, n°32, 1962, p. 337.

²⁰ Non di rado, Tutuola dichiara nelle interviste, di aver voluto trascrivere i racconti popolari che i giovani conoscevano sempre meno.

²¹ È nota la sua ispirazione all'uomo di lettere nigeriano Fagunwa. Vedi Bernth LINDFORS, « Amos Tutuola and D.O. Fagunwa », *Journal of Commonwealth Literature*, IX, 1970, pp. 57-65.

²² Il mito di Giona nell'episodio dell'Affamato che divora il bevitore e sua moglie e il parallelismo tra il viaggio del protagonista con quello di Ulisse costituiscono gli esempi più evidenti. Cfr. per esempio S. Ogbonna ANOZIE, *op. cit.*, p. 349.

Tutuola²³, in quanto entrambi vagano tra il mondo degli esseri umani e quello dei non più vivi. Lo spazio in cui si muove il protagonista è marcato da numerosi punti d'ombra, alludendo ad uno complicato, labirintico percorso in cui ogni oggetto incontrato presenta fessure attraverso le quali entrare in un altro mondo. A ragione, Xavier Garnier²⁴ supera lo schema del tragitto lineare, generalmente riconosciuto in Tutuola, preferendovi la traiettoria vettoriale e stereoscopica, in ogni caso a più dimensioni (si pensi alla dimora di Madre Soccorritrice raggiungibile lungo la cavità dell'albero bianco ; oppure ai passaggi verticali del formicaio). La foresta fantastica rimanda quindi ad uno spazio a prima vista instabile, dov'è possibile discernere soltanto il lato indefinito delle cose e l'ibridità delle forme : le creature incontrate sono personaggi ibridi – mezzi uomini-mezzi animali – o esseri in metamorfosi.

Se non è netta la separazione tra il mondo degli umani e il mondo degli spiriti, è invece più nitida la divisione tra un mondo fantastico e l'altro, ognuno dei quali articola il percorso del bevitore immaginabile come il gioco dell'oca : il punto di arrivo coincide con il punto di partenza – il ritorno al villaggio – ; e la regola madre per raggiungere la città dei morti, dove dimora il “tapster”, è mimare la morte²⁵, ingannando così i morti.

Se il termine anglosassone di “trick” rende bene la tipologia del folle-ingannatore, l'equivalente italiano – raggirare e “prendere in giro” – e francese – “jouer des tours” – restituiscono invece la dimensione spaziale dell'arguzia e della birbanteria. Prendere in giro significa ingannare, *fuorviare*, ovvero condurre fuori dal tracciato ; cosa che figurativamente è messa in scena dal bevitore allorquando raggira il corso centrale e fugge di selva in selva per seminare l' “enfant terrible” (v. pp. 214-219). Ma più in generale, i verbi “andare indietro” e “seguire” sono piuttosto ricorrenti, a testimoniare il procedimento circolare del viaggio del folle, il quale, per concludersi, deve necessariamente prevedere il ritorno.²⁶

In definitiva, il viaggio contiene *in nuce* l'errore – il secondo significato di *errare* –; e il tracciato labirintico presenta molte *impasses* da cui è difficile uscire integri :

²³ Cfr. Bernth LINDFORS, *op.cit.*, p. 323: « Even a critic familiar with the published Yoruba versions would not be able to draw a firm line between borrowed and invented details in Tutuola's redaction. Without knowing exactly what Tutuola borrowed, it is impossible to know how much he contributed to the stories he tells.»

²⁴ Xavier GARNIER, capitolo su “Amos Tutuola et les espaces magiques” in *Le Réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 120.

²⁵ Per Achille Mbembe la strada, il mercato e la morte costituiscono le coordinate del gioco, che consiste nella progressiva rivelazione dell'itinerario. Vedi Achille MBEMBE, *op. cit.*, p. 803.

« [...] We thought that to go back to the town of my wife's father was dangerous, because of various punishments, and we could not trace out the right way on which we travelled from that place again. To go back was harder and to go further was the hardest, so at least we made up our mind and started to go forward. » (p. 245)

Le strade errate (« we could not trace out the *right way* »), le strade interrotte (« from that town to the Deads' town there was no road or path which to travel », p. 223) e quelle da riprendere da capo chiariscono l'identità stessa di questo buffone semi-*trickster* che è, insieme, vittima e fautore della storia in virtù proprio del suo viaggio²⁷ a seguito del quale potrà diventare il Salvatore del suo popolo, alla stregua di Eshu-Legba della mitologia. Vedremo nello spazio opportuno²⁸ le implicazioni di una tale articolazione tra mitologia e storia presente.

Tutuola ha avuto la sensibilità di rileggere la tradizione orale del suo popolo alla luce dei cambiamenti sociali e culturali, iniziando così a far emergere un tema che, di lì a poco, diventava il cavallo di battaglia di scrittori quali Chinua Achebe. Se questo mette in rilievo gli effetti catastrofici dello scontro tra sistemi di valore opposti, Tutuola si serve di una scrittura che diremmo allegorica per esprimere il conflitto tra la filosofia collettiva e il nuovo percorso del singolo attraverso la conoscenza ereditata dalla tradizione, senza la quale l'uomo non può pretendere di avere presa sul presente.

2. Lo scemo del villaggio. « The Madman » di Chinua Achebe

Il racconto breve "The Madman" fa parte della raccolta nota sotto il titolo di *Girls at war* (1972) che racchiude buona parte degli scritti giovanili di Chinua Achebe. Eccezion fatta

²⁶ Cfr. Dominique BERTHET, "Avant-propos" di *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2007, p. 11 : « Voyager, c'est quitter son domicile ordinaire pour l'inconnu, sachant que le voyage n'est vraiment pas accompli qu'avec un retour. »

²⁷ Xavier GARNIER, *op. cit.*, p. 125.

²⁸ Cap. 3.3 – Parte II ; cap. 1 – Parte III.

per “Girls at war”, “Vengeful Creditor” e “Civil Peace”, secondo Moore²⁹ queste prime sperimentazioni di Achebe sono il frutto acerbo del talento che mostrerà di avere da *Things Fall Apart* (1958) in poi.

Ciò detto, “The Madman” suscita il nostro interesse per il protagonista che rientra a pieno titolo nella figura popolare dello scemo del villaggio. Malgrado una sostanziale differenza tra il personaggio di Tutuola e il matto di Achebe, vi sono tuttavia delle affinità interessanti che crediamo derivino dalla contiguità delle etnie yoruba e igbo cui appartengono rispettivamente Amos Tutuola e Chinua Achebe. Gli igbo, a sud-est della Nigeria, condividono con gli yoruba le credenze religiose nel dio del ferro Ogun, del tuono (Sango presso gli yoruba, Amadiora presso gli igbo) e nel dio supremo (Chukwu per gli igbo e Clodunare per gli yoruba)³⁰. I due scrittori nigeriani rimangono fedeli alla conoscenza tradizionale della Nigeria meridionale che forgia il romanzo ; ma se Tutuola fa appello alla conoscenza intuitiva, Achebe invoca uno sforzo intellettuale. Presso Achebe, la tradizione è presente soprattutto sotto forma di indovinelli e proverbi molto sofisticati che richiedono sia una conoscenza discreta della cultura Igbo sia un lavoro cerebrale per decodificare le astrazioni che risultano dalle sue formule ; e “The Madman” ne è un esempio. Per molto tempo la critica di Achebe si è soffermata su tale aspetto cui riconduce la ragione principale del suo talento e la chiave di lettura delle sue opere:

« [Proverbs] serve as keys to an understanding of his novels because he uses them [...] to sound and reiterate themes, to sharpen characterization, to clarify conflict, and to focus on the values of the society he is portraying. »³¹

Con i proverbi, Achebe ha il chiaro obiettivo di istruire il pubblico, quanto più vasto possibile, sugli effetti devastanti della colonizzazione. E nel suo saggio del 1965 “Novelist as Teacher” teorizza in questo senso sul ruolo dello scrittore in Africa che deve essere in grado di coniugare il proprio patrimonio orale con le esigenze della scrittura. Non si tratta solo di

²⁹ Gerald MOORE, *Twelve African writers*, London, Melbourne, Sydney, Auckland, Hutchinson University Library for Africa, 1980, p. 140.

³⁰ Jide TIMOTHY-ASOBELE, “Le Monde s’effondre, une suite de *L’Ivrogne dans la brousse?*”, *Ethiopiennes*, n°34-35, nouvelle série (3^{ème} et 4^{ème} trim.), vol. 1, n°3-4, 1983.

³¹ Cfr. Bernth LINDFORS, « The Palm Oil with which Achebe’s Words are Eaten », *African Literature Today*, 1, 1968, pp. 3-18. Citato da William R. FERRIS, Jr, “Folklore and the African Novelist. Achebe and Tutuola”, *The Journal of American Folklore*, vol. 86, n° 339, jan-mar 1973, p. 35.

rieducare, dunque, ma anche di rigenerare la propria cultura³². Vediamo come gli elementi proverbiali rientrano in un disegno pedagogico che caratterizza buona parte dei racconti brevi in *Gils at War, and other stories*.

“The Madman” è un aneddoto banale con un finale a sfondo didattico. Un matto vaga nudo tra un mercato (Afo) e l’altro (Eke) dove sosta abusivamente nelle tende di alcune donne, da cui viene maltrattato e cacciato. Uno dei suoi persecutori, Nwibe, un abitante rispettabile, viene poi sorpreso dal matto mentre si fa il bagno in uno stagno in prossimità del mercato. Per vendicarsi, il matto gli ruba la veste e fugge verso il mercato inseguito dall’uomo infuriato che si ritrova nudo in mezzo al mercato. Ora è Nwibe a passare per matto. E poiché il mercato è crogiuolo di spiriti, è stato necessario portarlo da un guaritore e la reputazione è ormai macchiata : non potrà più ambire all’*ozo*, il massimo titolo onorifico degli anziani.

Come abbiamo visto, nella specificazione della Nigeria meridionale yoruba, il “briccone divino” privilegia due spazi in particolare : gli incroci e il mercato. La pratica ancora in voga della fondazione di santuari in onore di Eshu-Legba vicino agli agglomerati di case (Eshuona : Eshu della via), negli incroci (Eshurita) e nel mercato (Eshuoja)³³ significano l’invocazione degli yoruba alla protezione della divinità. Il rapporto di vicinanza e di scambio con gli igbo indicano la condivisione di valori e credenze ; difatti, come il buffone di Tutuola, anche il matto di Achebe è ossessionato da « markets and straight roads. »³⁴.

Questo risponde al tipo del vagabondo girovago, nudo e sporco il quale trova nelle “streight roads” le sue migliori compagne. Non semplici strade, ci dice l’autore, « but broad, black, mysterious highways without beginning or end » (p. 1) come se fosse lui ad avere il controllo del “passaggio” e l’unico individuo a non temere l’intervento di spiriti. Con la strada dialoga, dall’alto della strada principale controlla le pendenze adiacenti, dunque il mondo a lui sottostante :

“Having walked one day and one night he was now closet o the Eke market-place. From every little side road crowds of market people poured into the big highway to join the enormous flow to Eke. Then he saw some young ladies with water-pots on their heads coming toward him, unlike all the rest, away from the market. This surprised him.

³² Cfr. Ernest EMENYONU, Iniobong I. UKO, *Emerging Perspectives on Chinua Achebe, Vol. 2 : Isinka, The Artistic Purpose. Chinua Achebe and the Thory of African Literature*, Africa World Press, 2003, p. 59.

³³ Robert PELTON, *op. cit.*, p. 128.

Then he saw two more water-pots rise out of a sloping footpath leading off his side of the highway. He felt thirsty then he stopped to think it over. Then he set down his basket on the roadside and turned into the sloping footpath. But first he begged his highway not to be offended or continue the journey without him. 'I'll get some for you too,' he said coaxingly with a tender backward glance. 'I know you are thirsty.'" (p. 2)

La superiorità sociale i Nwibe sul folle da tutti deriso è rimessa in gioco con un classico rovesciamento di schemi : il folle, con indosso la veste di Nwibe, passa per una vittima inseguita da un uomo nudo che urla a squarciagola. E ciò appare più chiaramente quando Nwibe « emerged into the full glare of the highway » (p. 7), la stessa strada amica del folle che mette ora in luce la nudità indecente dell'uomo per bene. Se il folle, amante dei mercati aleggiati da spiriti, non esita a cercare protezione nel cuore del mercato, Nwibe, nudo e iracondo sfida il limite umano penetrando senza riguardo « within the occult territory of the power of the market » (p. 8). Ecco che, agli occhi della gente, Nwibe è impazzito per aver violato il territorio degli spiriti.

Freuser riconosce giustamente che tale inversione non è sufficiente a cogliere gli aspetti più interessanti del racconto contenuti invece nei proverbi igbo che ammoniscono a reagire in modo irrazionale alle provocazioni. Dunque, benché sia da considerare l'interpretazione postcolonialista – approfondita tra gli altri da Freuser³⁵ – secondo cui “The Madman” rientrerebbe nello schema del folle come metafora della crisi politica e spirituale della Nigeria alla fine degli anni '60, essa non ci pare del tutto plausibile.

Una piccola divagazione servirà come chiarimento. Freuser si riferisce ovviamente alla guerra del Biafra che ha visto coinvolti gli igbo dal 1967 al 1970. Se Emmanuel Obiechina e Wole Soyinka hanno effettivamente scritto su questo tema negli anni '70 – la pièce *Madmen and specialists* del primo è del 1970 – non si può dire lo stesso per Chinua Achebe. È vero che la diffusione di “The Madman” è avvenuta nel 1972 con l'uscita della raccolta omonima al racconto “Gils at War” – questo, sì, sulla guerra in Biafra –, ma era stata scritta molto prima. Nella prefazione alla seconda edizione del 1972, Achebe dichiara che i racconti giovani in questione hanno giaciuto, a sua insaputa, per più di vent'anni nella rivista

³⁴ Chinua Achebe, “The Madman” in *Girls at War, and other stories*, London, Heinemann, 1972, p.1. I numeri di pagina compaiono nel testo.

universitaria dell'Università di Ibadan, *The University Herald*. Per quanto il racconto sia stato un poco esteso rispetto alla versione uscita in *The Insider*³⁶, permangono elementi che a nostro parere non possono essere considerati ornamentali. Come sappiamo, per il suo carattere peculiare della brevità, il racconto necessita di una scelta mirata e ponderata degli elementi. In “The Madman”, Achebe dà spazio a dettagli del tutto inutili ai fini del discorso sul rovesciamento di forze dell'oppresso e dell'oppressore. Riteniamo quindi che quegli elementi siano più di semplici dettagli per la ragione banale che Achebe vi si sofferma a lungo proporzionalmente all'estensione del racconto. Peraltro, l'autore ha avuto occasione di riprendere il racconto ai fini della pubblicazione del 1972 ; ciò confermerebbe la nostra ipotesi secondo cui “The Madman” non è un racconto sulla follia soltanto come metafora della crisi postcoloniale, ma a questa è coniugata una coscienza radicata nella saggezza igbo per rivelare la flebile linea di confine tra la salute mentale e la follia, linea manipolabile con l'ingresso di elementi culturali esteriori alla tradizione igbo. La descrizione tipo del folle errabondo in apertura del racconto e la riproduzione di cliché come l'abbondanza posteriore delle donne o la rivalità tra le donne sotto lo stesso tetto coniugale, indicano l'importanza che Achebe conferisce al quadro sociale che riporta con grande realismo.

Per tale ragione crediamo che “The Madman” costituisca un perno della contemporaneità (si veda la presenza del medico occidentale) in cui, però, molte risposte sono fornite dalla propria cultura. Difatti è il proverbio igbo che fa luce sul rovesciamento dello schema tra il sano e il folle. Esso dice : se un matto porta via la tua veste mentre stai facendo il bagno e lo insegui, sarai tu stesso ad essere preso per matto³⁷. In altri termini, rispondere alla provocazione della persona mentalmente instabile è la dimostrazione della propria mancanza di lucidità. Avendo Achebe riprodotto in forma narrata l'inseguimento del folle recitato dal proverbio Igbo, il ruolo del lettore dev'essere di ricostruire il senso di tale inseguimento. Allo stesso modo, l'irrazionalità umana non deve superare il limite oltre al quale si incorre nel potere degli spiriti ancestrali. Il racconto è, in questo senso, una lezione didattica che ammonisce dalla violazione umana degli spazi dominati dagli spiriti.

³⁵ Wilfried F. FREUSER, nel capitolo sugli “Aspects of the short stories” in (Albert Gérard) *European-language writing in Sub-Saharan Africa*, vol. 2, coll. A Comparative History of Literatures in European Languages, Budapest, Akadémiai Kiado, 1986, p. 1114.

³⁶ Chinua ACHEBE, *The Insider*, Nwankwo-Ifejika, Enugu, 1971.

³⁷ Vedi la trascrizione in lingua igbo in Wilfried F. FREUSER, *op.cit.*, p. 1114.

La follia come tema sarà sviscerata da Achebe negli anni seguenti da un punto di vista psicologico ed esistenziale. Qui, egli non guarda l'interiorità del soggetto, ma nel suo rapporto spirituale con l'ambiente sociale, lo stesso che sancisce la follia dei suoi trasgressori.

3. Il ritorno civilizzatore del sergente Kéïta. « Sarzan » di Birago Diop

Allontaniamoci dalla Nigeria per inaugurare un percorso contraddistinto, nel decennio a cavallo del 1960, dalle opere di tre senegalesi, Birago Diop, Ousmane Sembène, Cheikh Hamidou Kane. All'indomani delle guerre in Africa e in Europa, in difesa della patria francese, il Senegal è segnato geograficamente come punto di raccordo strategico. Per i "tirailleurs sénégalais", provenienti in realtà da molte parti dell'Africa occidentale, quella del rimpatrio è una fase di impossibile riappropriazione di sé e della propria integrità. Lo smarrimento mentale che caratterizzava gli "spostati" di Tutuola e Achebe, apparsi come idioti girovaghi, si concretizza ora nello smarrimento causato dallo spostamento fisico dei "tirailleurs", la cui follia è manifesta al loro ritorno dalla guerra. Ai "tirailleurs" che hanno combattuto al fronte contro la Germania nazista, poi in Marocco e in Algeria, e in Vietnam, Birago Diop si è ispirato già nel 1947, anno di una prima stesura del racconto "Sarzan", per il ritratto del sergente Kéïta.

La celebre raccolta in cui appare "Sarzan", *Les contes d'Amadou Koumba*³⁸, esce nel 1947, poi riedito nel 1961 da Présence Africaine. Come nota Mercier, in questa collezione di saggezza raccontata dal griot di famiglia, le leggende cosmogoniche sono assenti per via della precoce islamizzazione della popolazione senegalese. Egli nota che se le leggende del Congo e della Costa d'Avorio attengono spesso e volentieri alla Creazione del mondo, i racconti di Birago Diop rendono piuttosto conto delle credenze animiste, ancora fortemente sentite in Senegal.³⁹ In tal senso l'ultimo racconto, "Sarzan", il meno tradizionale della raccolta, si

³⁸ Birago DIOP, « Sarzan », *Les contes d'Amadou Koumba*, I ed. Fasquelle, 1947 ; riedito da Présence Africaine, 1961. Per le citazioni ci riferiamo alla seconda edizione.

³⁹ Roger MERCIER, « Un conteur d'Afrique noire : Birago Diop », *Études françaises*, vol. 4, n°2, 1968, p. 121.

raccorda ai precedenti per l'insegnamento derivante dalle tradizioni ancestrali : la conoscenza della propria tradizione – egli scrive nella dedica alle figlie con un'immagine divenuta celebre⁴⁰ – permette di capire il presente e quindi di affrontare il futuro. In effetti, “Sarzan” si distingue dai *contes* classici per avvicinarsi ad un genere intermedio che con il critico Mohamadou Kane diremmo « conte-nouvelle »⁴¹, in quanto ambientato nella realtà contemporanea dell'autore e tratto da un'esperienza personale. Peraltro, la sua stesura contemporanea al periodo bellico, conferisce a questo racconto un ruolo principale nella tradizione letteraria che si è sviluppata attorno alla figura del reduce di guerra. Anche Birago Diop, come molti altri intellettuali e artisti, aveva partecipato alle guerre – si percepisce appena nell'introduzione della sua raccolta⁴² – come funzionario veterinario nell'AOF⁴³. Anche lui aveva conosciuto l'allontanamento da casa e, soprattutto, in quell'occasione avrebbe conosciuto un sergente impazzito una volta tornato nel luogo d'origine.

La trama del racconto è molto semplice. Dopo 15 anni di servizio nella legione francese, il sergente Thiémokho Kéita viene mandato dall'amministrazione coloniale nel proprio villaggio d'origine, Dougouba in Mali, con la missione precisa di insegnare gli abitanti « comment vivent les blancs » : « Tu les ‘civiliseras’ un peu » (p. 174), aveva concluso il comandante ; e Thiémokho Kéita accetta. Nelle prime pagine del racconto, viene data la retrospettiva storica del villaggio bambara. Ai tempi della missione di islamizzazione condotta da El Hadj Oumar Tall più di un secolo prima, Dougouba, profondamente radicata nelle pratiche animiste, aveva dato prova di resistenza. O meglio, benché messa a ferro e fuoco in nome della legge coranica, Dougouba aveva sempre « effacé toutes traces des hordes de l'Islam et repris les enseignements des ancêtres. » (p. 174) L'incipit ci anticipa l'esito della missione di Kéita.

L'autorità acquisita dai colonizzatori autorizza Kéita a correggere la propria gente che mostra “des manières de sauvages” : il rito della prova di resistenza virile (il Kotéba), i riti sacrificali di ringraziamento agli avi, quelli di fertilità della terra e gli amuleti protettivi

⁴⁰ «A mes filles :

NENOU et DÉDÉE

pour qu'elles apprennent et n'oublient pas que l'arbre ne s'élève qu'en enfonçant ses racines dans la Terre nourricière »

⁴¹ Mohamadou KANE, *Birago Diop, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, p. 180.

⁴² « Plus tard, sous d'autres cieux, [quand] le temps était sombre et le soleil malade [...] ». Birago Diop nell'introduzione dei *Contes d'Amadou Koumba*, p. 10.

rientrano in questa categoria che egli combatte con aggressività – impedendone la pratica o distruggendone gli oggetti – e nei discorsi civilizzatori. L'anno seguente, il narratore-accompagnatore di Kéita trova la situazione capovolta : il sergente Thiémokho Kéita non è più la stessa persona e l'uomo vagabondo che ora incontriamo, fonda il prototipo del “tirailleur” impazzito. Riportiamo, a mo' di illustrazione del sergente pazzo, il seguente passo molto citato :

« Un homme qui gesticulait et agitait une queue de vache attachée à son poignet droit [...] portait, sous sa vareuse déteinte, sans boutons et sans galons, un boubou et une culotte faite de bandes de coton jaune-brun, comme les vieux des villages. La culotte s'arrêtait au-dessus des genoux, serrée par des cordelettes. Il avait des molletières, elles étaient en lambeaux. Il était nu-pied et portait son képi. » (p. 179)

La tipicità del personaggio non è data soltanto dall'abbigliamento sbiadito e in brandelli, ma consiste anche nello scenario che il narratore trova al suo arrivo in auto, ovvero una « marmaille toute nue, le corps gris-blanc de poussière, [...] suivie de chiens roux aux oreilles écourtées et aux côtes saillantes » (p. 179). Cliché sottolineato dal narratore stesso, quello della confusione di cani e bambini, al centro dei quali troneggia il folle, rumoroso e inoffensivo quanto gli stessi cani e bambini.

L'atteggiamento che il visitatore nota, è di ammonimento della pericolosità che circonda il sergente (p. 179) ; ma, si badi bene, tale pericolo non proviene dal sergente, bensì dagli spiriti ancestrali i quali hanno inflitto a Thiémokho Kéita la peggiore delle punizioni, quella di non possedere più la propria identità, come confermato dal capo del villaggio e padre di Kéita. Per la collettività la follia del sergente rientra in un codice preciso, peraltro riscontrato dallo stesso Birago Diop in altri paesi dell'Africa occidentale, come il Mali e il Niger⁴⁴ :

« – Non ! Pas Kéita, fit le vieux père, Sarzan ! (Sergent !) Sarzan seulement. Il ne faut pas réveiller la colère de ceux qui sont partis. Sarzan n'est plus Kéita. Les morts et les Génies se sont vengés de ses offenses. » (p. 182)

⁴³ Afrique Occidentale française : federazione che, in epoca coloniale – fino al 1958 –, raggruppava gli stati dell'Africa subsahariana occidentale ovvero Senegal, Mauritania, Sudan (attuale Mali), Niger, Alto Volta (attuale Burkina Faso), Dahomey (attuale Benin), Costa d'Avorio e Guinea.

Per questa punizione il sergente non è più degno di chiamarsi Kéita, ormai diventato solo Sarzan, con chiari riferimenti all'identità coloniale. La perdita del nome accompagna la perdita dello spirito che fa della persona un corpo vuoto, da cui lo svuotamento dello sguardo di Sarzan. Lo sguardo perso nel nulla indica la sua rottura con la realtà concreta ; e la sua vista si prende carico di ciò che è invisibile agli uomini. Lo smarrimento dell'identità con la perdita del nome conferma la sacralità nell'Africa occidentale conferita al nome proprio, la cui invocazione rende la persona vulnerabile non appena il nome è divulgato invano⁴⁵. Come si vedrà in seguito⁴⁶, la privazione del nome è una delle peculiarità del folle che sarà spesso designato con il nome generico di "folle". E alla perdita di identità succede la ricerca del proprio posizionamento nel nuovo contesto. Esso si traduce nel movimento erratico, sia esso riconoscibile nella marcia o in uno spazio più astratto, come quello in cui si muove Sarzan.

Agli occhi del personaggio-narratore Sarzan non smetteva di « aller et venir » (p. 186) come da e verso un luogo impossibile da discernere. Egli, agitato, canta e urla con voce rauca in ogni momento del giorno e della notte. La nenia ripetitiva del suo canto – « *Ecoute plus souvent/Les choses que les êtres* »... – indica la propria condanna ad identificarsi nello spazio dei morti – « *C'est le souffle des ancêtres*. » (p. 180) – per non rinnegarlo, dacché « *Ceux qui sont morts ne sont jamais partis* ». A seguito dei numerosi sacrilegi commessi⁴⁷, Sarzan dovrà espiare la pena della follia eterna per aver osato sostituirsi all'autorità degli spiriti ancestrali.

Alcune allusioni al movimento direzionale di Sarzan, precedenti all'episodio cruciale della sottrazione dello spirito, permettono di individuare il passaggio dal viaggio fisico di Kéita verso Dougouba alla perdizione di Sarzan. Poiché incaricato di una missione a Dougouba, egli non stava, in cuor suo, "tornando a casa" ; non stava per ritrovare la genuinità delle sue usanze⁴⁸. Il tragitto del ritorno dell'ex-soldato non presagiva nulla di buono : Kéita

⁴⁴ Vedi Introduzione a *Les Contes d'Amadou Koumba*, cit., p. 11.

⁴⁵ Vedi Jacques BOURGEACQ, « Verbe et culture dans les *Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop : pour une lecture ethnographique de la littérature africaine », *The French Review*, vol. LIII, n° 2, déc. 1979, p. 220.

⁴⁶ Per i risvolti e i significati del nome come identità e della mancanza del nome si veda Cap. 1.1 – Parte III.

⁴⁷ « Il avait coupé et brûlé des branches du Dassiri, l'arbre sacré », « il avait déchiré le cône d'étoffe [...] que portait le Mama Djombo, le grand-père-au-bouquet », « [il] avait décroché le sachet pendu dans sa case et qui enfermait le Nyanaboli, le Génie de la famille du vieux Kéita » (p. 183), « il avait brisé les canaris [dans le Bois sacré] », « il avait renversé les statuettes » (p. 184)

⁴⁸ A proposito della devozione verso la saggezza popolare delle origini che Thiémokho Kéita ha ormai perduto, riportiamo l'intero passo dell'introduzione dei *Contes d'Amadou Koumba* in cui emerge la posizione di Birago Diop che è all'origine della redazione di quest'opera : « Plus tard, sous d'autres cieux, [...] ce retour fugitif dans le passé récent tempérerait l'exil, adoucissant un instant la nostalgie tenace et ramenait les heures claires et chaude que l'on n'apprend à apprécier qu'une fois que l'on en est loin.

era intento a raccontare al suo accompagnatore la guerra del Riff, la vita da soldato a Marsiglia, a Toulon, nel Fréjus, a Beirut, al punto che – dice il narratore – « il semblait ne plus voir la route » (p. 175). L'importanza di questa frase, che traduce la perplessità dell'accompagnatore, consiste in un simbolico attrito tra Kéita e la prospettiva del ritorno : nel percorrere la via verso casa, Kéita è proiettato indietro, nel ricordo nella guerra e dell'Europa, segni, per lui, della civiltà coloniale. Il suo procedere “in avanti” per la strada del villaggio natale, sembra scontrarsi con un ritorno “indietro” nelle sue origini che egli non vede poiché eclissate dal racconto euforico della guerra. Proseguire il viaggio verso la terra d'origine significa per lui fare dei passi indietro, non evolvere ; da cui l'espressione che risuona come ritornello del “conte-nouvelle” : « C'est encore là des manières de sauvages ! » (p. 177), espressione che tanto irrita il narratore – e Birago Diop. Invece, la proiezione mentale nel passato prossimo della guerra, è per lui un modo per affermare la propria evoluzione, la propria “civiltà” da infondere alla propria gente.

Ora, se per la legge del contrappasso che qui pare emergere, la punizione consiste in una pena identica o opposta al peccato (rifiuto delle tradizioni passate), egli non “farà ritorno” (verso il villaggio natio) per civilizzare – come invece intendeva fare –, ma dovrà “errare indietro” in un passato ben più lontano per tornare all'origine primaria delle credenze animiste, sopravvissute anche all'Islam. Difatti, la presunzione missionaria del sergente Kéita è condannata nel precedente registrato nel prologo di El Hadj Oumar Tall, il guerriero islamista Toucouleur. Come giustamente fa notare Bernard Mouralis, l'analogia che Birago Diop stabilisce tra El Hadj Oumar Tall e Thiémokho Kéita indica l'origine patologica delle forme costrittive e riformatrici che hanno esercitato l'uno imponendo la religione islamica e l'altro tentando di fare della sua gente un calco dei bianchi colonizzatori⁴⁹. L'inizio e la fine del racconto combaciano con una certa coincidenza dei personaggi “civilizzatori”, il cui seme di follia, però, finisce per manifestarsi soltanto nel secondo sotto forma di possessione.⁵⁰ Di

Lorsque je retournai au pays, n'ayant presque rien oublié de ce qu'enfant j'avais appris, j'eus le grand bonheur de rencontrer, sur mon long chemin, le vieux Amadou Koumba, le Griot de ma famille.

Amadou Koumba m'a raconté, certains soirs – et parfois, de jour, je le confesse – les mêmes histoires qui bercèrent mon enfance. Il m'en a appris d'autres qu'il émaillait de sentences et d'apophtegmes où s'enferme la sagesse des ancêtres ». (p. 11) Alla luce di questo passo, comprendiamo la condanna di Birago Diop stesso per coloro che, come Kéita, non hanno fatto tesoro degli insegnamenti che i racconti popolari custodiscono. Pensando di evolvere abbandonando le superstizioni, in realtà rinnegano la propria identità collettiva, quindi personale.

⁴⁹ Bernard MOURALIS, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993, pp. 172-173.

⁵⁰ La possessione deriva da un codice specifico ad una realtà comunitaria che permette di intraprendere il percorso di suggestione individuale – e collettiva – da cui deriva il valore collettivo della terapia. Vedi M.-C. et E. ORTIGUES, *Edipe africain*, Paris, L'Harmattan, 1984.

conseguenza, la dimensione ciclica del racconto è da individuare sia a livello strutturale – per cui l’equilibrio iniziale viene ripristinato dopo un tentativo di disordine⁵¹ – sia a livello tematico della storia riformatrice.

Gli esiti devastanti della guerra che hanno reso perverso poi folle il sergente Kéita, chiudono il cerchio rimandando alla stessa folle perversione della guerra santa di El Hadj Omar Tall con cui Birago Diop apre il racconto. Da cui la condanna di Birago Diop per entrambi i momenti storici, condanna da lui stesso esposta calandosi nella contemporaneità di questo racconto che chiude i *Contes d’Amadou Koumba*. In definitiva, quella di El Hadj Omar Tall e del “colonizzatore Kéita”, che Mouralis chiama « follia riformatrice »⁵², viene superata a livello simbolico dalla follia come possessione di Sarzan, mostrando la complessità del movimento ciclico che analizzeremo altrove.⁵³

4. Tanor, il reduce di guerra. *Véhi-Ciosane* di Ousmane Sembène

Nel romanzo *Véhi-Ciosane*⁵⁴ di Ousmane Sembène, Tanor Ngoné Diob è un ex-soldato dell’esercito francese il quale, dopo aver prestato servizio in Vietnam, in Marocco e in Algeria, è tornato impazzito sul filone dei “tirailleurs” letterari inaugurati da Birago Diop. Stando a Janos Riesz, anche il “tirailleur” folle di Ousmane Sembène, come più tardi quelli di altri autori quali Lamine Diakhaté⁵⁵, Massa Makan Diabaté⁵⁶ o Doumbi-Fakoly⁵⁷, discenderebbe dal capostipite che Birago Diop ha creato con il suo sergente⁵⁸. Tuttavia, se la follia di Kéita si definiva soltanto in relazione all’operazione “civilizzatrice” intavolata

⁵¹ Mouralis si serve delle analisi morfologiche sul racconto tradizionale africano di Denise PAULME in *La mère dévorante* per stabilire che il racconto di “Sarzan” rispecchia lo schema “ciclico”. Vedi Bernard MOURALIS, *op.cit.*, pp. 171-172.

⁵² *Ivi*, p. 176.

⁵³ Vedi cap. 1.2. – Parte III.

⁵⁴ Ousmane SEMBÈNE, *Véhi-Ciosane* (seguito da *Le Mandat*), Paris, Présence Africaine, 1966.

⁵⁵ Lamine DIAKHATE, *Prisonnier du regard*, Abidjan, NEA, 1975.

⁵⁶ Makan DIABATE, *Lieutenant de Kouta*, Paris, Hatier, 1979.

⁵⁷ DOUMBI-FAKOLY, *Morts pour la France*, Paris, Karthala, 1983.

⁵⁸ V. Janos RIESZ, *La “folie” des Tirailleurs sénégalais : faits historiques et thème littéraire de la littérature coloniale à la littérature africaine de langue française* in (Janet Patricia LITTLE and Roger LITTLE) *Black*

dall'amministrazione coloniale, la follia di Tanor si dispiega all'interno della propria società in decomposizione, pur partendo da una coscienza coloniale ritracciata dall'autore in apertura del racconto :

« La débilite de l'HOMME DE CHEZ NOUS – qu'on nomme notre AFRICANITÉ, notre NÉGRITUDE, – et qui, au lieu de favoriser l'assujettissement de la nature pour les sciences, maintient l'oppression, développe la vénalité, le népotisme, la gabegie et ces infirmités par lesquelles on tente de couvrir les bas instincts de l'homme – que l'un de nous le crie avant de mourir – est la grande tare de notre époque. »⁵⁹ (p. 16)

L'uomo, ci dice Sembène, è due volte oppresso : e dal fardello lasciato dal colonialismo e dal giogo della tradizione deformata in vuota pedanteria. La preoccupazione di Sembène per le sorti della propria realtà ritrovata degradata dopo esser lui stesso rimpatriato come “tirailleur sénégalais”, è all'origine di un atteggiamento che invita a guardare il reduce di guerra con un metro di giudizio diverso da quello adoperato da Birago Diop per il suo folle. Se l'autore di “Sarzan” interviene direttamente nel racconto per castigare il suo personaggio, reo di aver rinnegato i suoi avi, Sembène, da bravo cineasta qual è, punta l'obiettivo sul dramma personale di Tanor calato nell'ambiente di origine irricognoscibile per l'incuria morale.

Precisamente, *Véhi-Ciosane* narra il perbenismo che aleggia intorno all'incesto tra un padre e una figlia. Khar Madiaga Diob, figlia del capo del villaggio, Guibril Guedj Diob, e della nobile *guelwaar* Ngoné War Thiandum, è incinta di suo padre. Nel piccolo e miserabile villaggio di Santhiu-Niaye, in un clima di polverosa ipocrisia, la nobile Ngoné War Thiandum – stoica nella sua misurata sofferenza – conduce un'amara ricerca sulla paternità del futuro bambino. Se buona parte dei personaggi si accanisce a difendere l'onore di famiglia in nome della *Sutoura* – in wolof “discrezione”, codice morale –, d'altro canto c'è chi opera per demolire il finto contegno che cela amoralità. Tra questi, due personaggi spiccano : il griot Déthyè Law – marito della griotte di Ngoné War Thiandum – e l'ex-militare Tanor Ngoné Diob, fratello della giovane vittima Khar.

Accents : writing in French from Africa, Mauritius and the Caribbean, London, Grant & Cutler Ltd, 1997, p.146.

⁵⁹ Maiuscolo presente nel testo.

Il griot trionfa come vero protagonista di questo racconto che lotta contro i falsi moralismi per la conquista del vero onore. Nondimeno, Tanor, personaggio secondario, ricopre un ruolo di grande rilievo la cui importanza è celata dietro la demenza del personaggio.

Come il sergente Kéita, Tanor entra in scena « en militaire – une vieille tenue qui lui avait été léguée par les bons officiers de l'armée coloniale française » (p. 45), nella tipica uniforme del “tirailleur”, vagante per le dune, come fosse il guardiano di una trincea.⁶⁰ È tipico vederlo marciare lontano dalla gente (p. 64), fatto oggetto di scherno per i suoi girotondi ballerini. La guerra incisa nella mente, egli mima la vita militare, circondato da fiumane di bambini e cani rognosi ; scenario, questo, che non può non rammentarci il soldato di Birago Diop seguito dalla « marmaille toute nue, [...] suivie de chiens roux aux oreilles écourtées et aux côtes saillantes » (“Sarzan”, p. 179). Anche qui, come nei casi visti precedentemente, l'idea della follia come possessione degli spiriti è presente : se il griot ribadisce la reale mansuetudine di Tanor, l'anziana Yaye Khurédia interpreta i suoi gesti teatrali come riprova della presenza degli spiriti – « C'est le jour des *ravanes* »⁶¹, p. 60.

In realtà, ogni movimento di Tanor non andrebbe letto fuori dal metro dell'esperienza di guerra. Il suo passo è sempre una marcia dai ritmi violenti ; le parole in codice militare, pronunciate in un francese maldestro, sono del tutto sproporzionati ai suoi strumenti di guerra : la sabbia è la sua polvere da sparo, i bambini del villaggio sono i soldati che organizza in plotoni per ricevere il comandante bianco (questo realmente atteso a Santhiu-Niaye) :

« – Section on ' alte, commanda Tanor Ngoné Diob. La marmaille stoppa ; Tanor Ngoné Diob sortit de sa poche des jujubes qu'il distribua aux enfants. Ils se bousculèrent. Le visage en sueur, l'ancien soldat s'allongea sur le sol face au cordonnier⁶².
– Tu sues ! lui dit Déthyè Law.
– C'est pour le commandant ! Les soldats doivent chanter le jour de l'inspection.
Au sourire du jeune homme, Déthyè Law garda sa figure ferme. » (p. 62)

⁶⁰ « Sur ses cheveux crépus, sales, il portait la casquette des soldats du corps expéditionnaire français, était vêtu de la tenue de parachutiste, en léopard, les pieds dans des brodequins sans lacets et sans chaussettes ; sur la ceinture un couteau de para pendait. » (p. 59)

⁶¹ Per estensione, gli spiriti protettori (è specificato nel testo).

⁶² Il griot, Déthyè Law.

Come si sarà notato, tra la figura del comandante della legione francese che riecheggia nei ricordi di Tanor e il “toubab-commandant” incaricato di riscuote le tasse a Santhiu-Niaye, la differenza è minima. Il rispetto rivolto al secondo risponde allo stesso meccanismo di assoggettamento del soldato nei confronti del primo, entrambi atteggiamenti figli della forza coloniale esercitata sull’ “HOMME DE CHEZ NOUS” (p. 16) di cui parla Sembène nel prologo.

Con Sembène la follia burlesca (il bevitore, il “madman”) e la follia da possessione (Kéita) visti finora, diventa tormento interiore e meccanica della violenza, uniche concessioni ai militari africani :

« Tanor Ngoné Diob essoufflé s’arrêta en prononçant des insultes. Tout en parlant, il piétinait des plantes, grommelant : “C’est ainsi dans les rizières.” Une fureur bestiale masquait son visage, et pétillait une lueur d’insatisfaction dans son regard » (p. 47)

Tramite la violenza della marcia e i grotteschi mimi di guerra a Santhiu-Niaye, Sembène rende pienamente atto del profondo dramma dei reduci di guerra – che si presume egli stesso conoscesse bene⁶³ –, segnando così un’elaborazione riflettuta del personaggio rispetto al folle di Birago Diop. Con Tanor, Sembène mette aspramente in discussione la presunta normalità della guerra a partire dai commenti in circolazione nel villaggio ; ed anche Janos Riesz cita Henry Bordeaux⁶⁴ per mostrare fino a che punto la follia dei “tirailleurs” venga in generale concepita come “normale”, nella misura in cui ogni reazione dei soldati è prevista dal sistema militare, per natura folle in ragione della sua capacità di ingenerare la catena infinita della follia :

« [...] On pourrait être tenté de parler de “folie” au degré zéro, d’une folie presque “normale” et quotidienne, perçue comme faisant partie de l’ “épopée noire”. Ou bien à l’inverse, l’attitude qui se définit comme “normalité” ne serait-elle pas déjà suffisamment folle pour engendrer des cas de “folies” particulières ? La situation coloniale qui est à l’origine du recrutement des Tirailleurs sénégalais et l’idéologie qui la justifie ne seraient-elles pas, en elles-mêmes, déjà productrices de toutes les folies

⁶³ Oltre ad essere stato lui stesso “tirailleur”, ricordiamo che Ousmane Sembène dedica il romanzo *Véhi-Ciosane* a Boca Mbar Sarr Pathe, un suo vecchio amico, anche lui “tirailleur”, morto nella guerra in Indocina nel 1945. Il riferimento di Tanor al suo amico non sembra per nulla casuale.

possibles dont il ne faudrait alors pas s'étonner outre mesure au regard de la situation de départ ? »⁶⁵

A tale riguardo, torniamo un momento al passo citato del prologo. Sembène lascia intendere che l'oppressione subita dagli africani continua anche dopo il rientro tra la propria gente. In questo senso potrebbe essere valida l'ipotesi secondo cui la follia dei "tirailleurs" non è da ricondurre soltanto all'esperienza della guerra, ma potrebbe altresì essere dovuta alla situazione degradata che rincontrano nel proprio villaggio natale dove non trovano nulla di sano che dia loro qualche occasione di soddisfazione⁶⁶. In effetti, accanto alla devastazione fisica e generazionale personificata da Tanor, l'indolenza della gente contribuisce ad alimentare la disintegrazione morale. Ciò mostrerebbe che Ousmane Sembène si è spinto a guardare ben oltre la follia della guerra, ampiamente testimoniata negli scritti di viaggio e nei rapporti coloniali⁶⁷, prima ancora che dagli scrittori ex-soldati⁶⁸; ma guarda agli effetti della follia coloniale rimarcata nel romanzo con l'assenza totale di linfa vitale causata dall'essenza di giovani fuggiti a Dakar.

Quindi, il dramma della famiglia di Tanor non si gioca soltanto sul piano dello sfruttamento coloniale di soldati africani, ma anche sul piano etico e culturale dacché la verità sull'orribile evento è soffocata dal "privilège de naissance" (p. 100) rimarcato nelle parole disperate della nobile madre :

« J'attendais un homme !... Ce fut moins qu'un homme que j'ai reçu : une loque. J'étais fière lorsqu'il nous quitta, et inquiète aussi. Il me revient fou. Le courage n'est pas d'envahir autrui, mais de faire face à l'indignité chez soi. Maudits soient la guerre et l'esprit de rang. La guerre me prive d'un fils pour laver un déshonneur, et l'esprit de rang me broie. » (p. 38)

⁶⁴ Henry BORDEAUX, *L'Épopée noire : la France en Afrique occidentale*, Paris, Denoël et Steele, 1936.

⁶⁵ Janos RIESZ, *op. cit.*, pp. 142-143.

⁶⁶ Spiegazione data sulle frequenti "follie" dei soldati rimpatriati da un commentatore indigeno incontrato da Lucie COUSTURIER, *Mes inconnus chez eux*, Paris, F. Rieder & Cie, 1925, p. 241. cit. da Janos RIESZ, *op. cit.*, p. 145.

⁶⁷ Janos RIESZ prende come esempi illustri, a titolo esplicativo, i testi di Michel Leiris e Albert Londres. Il primo in *L'Afrique fantôme* (1934) parla di un ex-tirailleur impazzito che ha continuato ad indossare l'uniforme e non ha mai abbandonato le formule rituali della marcia militare; nel frattempo mendica (p. 89). Un'immagine simile appare in *Terre d'ébène* di Albert LONDRES del 1929. Janos RIESZ, *op. cit.*, pp. 141-142, nota 6.

⁶⁸ Anche Léopold Sédar Senghor, Ahmadou Kourouma e Bakary Diallo sono stati diretti testimoni della guerra e hanno tratto linfa letteraria dall'esperienza militare.

La condanna delle gerarchie morali, derivate da quelle sociali, sono tanto vergognose quanto le guerre occidentali di cui si sottovalutavano le conseguenze. La storia coloniale ha ritoccato le fattezze del villaggio-fantasma disumanizzandolo ; la vera responsabilità dell'incesto e della morte di Ngoné War Thiandum è dunque imputabile alla comunità che si lascia lentamente morire. Ciò è lasciato all'intuito dalle immagini allusive che Sembène dà del Niaye, cui si contrappone il potenziale combattivo e fecondo delle donne.

Sembène, che nella giovinezza nutriva speranza nell'ideale marxista alla Frantz Fanon⁶⁹, ha continuato a credere nella rivolta delle donne in Africa⁷⁰, come illustrato in *Les bouts de bois de Dieu* (1960). Soltanto le donne, spesso assoggettate, potranno realmente cambiare le cose. Così nel romanzo breve, la nascita della bambina di Khar, battezzata Véhi-Ciosane da Ngoné War Thiandum, assume tutta la portata della "rinascita" – non già biologica, si badi bene, ma su questo torneremo⁷¹ – promossa dalle donne. La fecondità di Khar e la nascita di Véhi-Ciosane (in wolof *Wehe*, "bianca", *Ciosane*, "Genesi") sono del tutto antitetiche all'aridità del Niaye descritto da Sembène come un luogo spettrale :

« il n'est ni savane, ni delta, ni steppe, ni brousse, ni forêt : une zone très singulière qui borde l'océan Atlantique dans sa sphère occidentale, et qui s'étend de Yoff à Ndar, et au-delà... d'où surgissent des hameaux, des agglomérations aussi éphémères que des gouttes d'eau recueillies sur des cils » (p. 19).

Sembène dedica molte pagine alla descrizione della morte del Niaye, insistendo sull'« immense solitude muette du Niaye ». (p. 21) D'accordo con David Murphy⁷², quest'opera si struttura sul binomio silenzio-discorso : il silenzio è inscenato dal Niaye, dall'assenza di giovani successori della comunità, dalla figura fantasmatica di Khar – di cui si parla tanto, ma che mai appare se non alla fine del racconto –, dalla griote che non osa riferire la verità alla sua padrona. E' inscenato anche dal padre di famiglia, Guibril Guedj Diob, che nasconde alla stessa moglie il proprio atto ignobile, e, infine, da Medoune Diob che trama dietro il fratello per ereditare il suo potere. Sarà questo ad istigare Tanor ad uccidere il padre, e vi riuscirà. Nel versante opposto al silenzio sta la voce, il discorso, il rumore, l'urlo ; come esplosione della verità antitetica all'omertà. Tale giustizia è incarnata proprio dal griot,

⁶⁹ David MURPHY, *Sembene : imagining alternatives in film and fiction*, James Currey Publisher, 2000, p. 42.

⁷⁰ Gerald MOORE, *Twelve African Writers*, London, Melbourne, Sidney, Auckland, Hutchinson University Library for Africa, 1980, p. 79.

⁷¹ Cap. 2.2. – Parte III.

Déthyè Law, e da Tanor : il griot combatte i discorsi menzogneri che si celano dietro la manipolazione dell'*adda* (costumi, tradizioni) e delle Sacre Scritture, al punto di preferire l'abbandono del villaggio ormai svuotato del suo onore. Alla lotta con l'arma della parola corrisponde il gesto fragoroso di Tanor : rumoroso quando parla, quando canta, quando cammina, Tanor ingombra perché punisce i colpevoli. L'uno è custode della parola di verità ; l'altro è il giustiziere dei misfatti. Il primo combatte il silenzio con la parola ; il secondo combatte il silenzio con l'azione.

Sicché non è da escludere che vi sia un'intima corrispondenza tra l'erranza "costretta" del militare – nel senso doppio di "obbligata" in epoca di guerra e "limitata" nello spazio del villaggio al suo rientro – e la partenza punitiva del griot. La corrispondenza è però di segno opposto, a conferma del rovesciamento di schemi di cui la follia di Tanor è emblema : questo costretto a "tourner en rond" nel Niaye moribondo ; mentre il griot con la famiglia « traversèrent l'aire en file indienne, gagnèrent la sortie en direction du couchant sous cette averse mercure » (p. 102) ; e i giovani del villaggio son tutti partiti alla volta di Dakar, stessa sorte che spetta alla giovane Khar e alla sua piccola Blanche-Genèse.

Il tessuto connettivo che lega Tanor al griot e a Khar è il valore morale del Niaye. Per tale ragione ogni scena significativa in cui appare Tanor è preceduta o seguita da una descrizione del luogo, segno implicito – neanche tanto – di aridità del deserto morale. Trittico simbolico, nella misura in cui alla stasi dell'"insensé" corrisponde la ricerca di senso, sintetizzato nel griot come recupero della vera morale e in Khar come rinascita della speranza.

5. L'esule. Il "fou" de *L'Aventure Ambiguë* di Cheikh Hamidou Kane

La stesura de *L'Aventure ambiguë* procede nel pieno degli anni '50, mentre Cheikh Hamidou Kane, come buona parte dell'élite africana, era in Europa ; ovvero, procede nella fase in cui – sebbene per poco, ormai – il potere coloniale scarnisce il potenziale africano in virtù delle ultime imprese care agli affari interni, prima che si concretizzino le indipendenze

⁷² David MURPHY, *op.cit.*, p. 41.

africane. Il romanzo, pubblicato nel 1961, mette in luce le numerose implicazioni del nuovo concetto di “indipendenza”. Questo grava sulla costituzione di entità politiche, sui nuovi sistemi economici ancora da sperimentare ; grava sull’assetto sociale e, ancor di più, sul sistema etico e culturale di ogni comunità africana. Così, anche sulla società dei Diallobé, descritta dal suo interno, ma la cui riflessione si estende ben oltre i confini del Senegal ; e la portata estesa del conflitto di origine coloniale è sintetizzata magistralmente nel “fou” de *L’Aventure Ambiguë*. Il conflitto è interiore prima ancora che politico, ed è iniziato in pieno clima coloniale, ma si è definito come “dramma istituzionale” con l’indipendenza, come appare chiaramente in questo testo d’esordio e capolavoro di Cheikh Hamidou Kane.

L’Aventure ambiguë è un’indagine raffinata nell’etica dei Diallobé del Senegal, in bilico tra il vecchio sapere, quello proveniente dall’insegnamento coranico, e il nuovo, quello del pensiero razionale di stampo cartesiano. Il nocciolo della questione è costituito dalla legittimità di accettare l’ “*école nouvelle*” occidentale, legittimità su cui non esiste un accordo unanime tra le autorità comunitarie. Il rischio nel quale i discendenti dei Diallobé incorreranno, secondo il capo della comunità, è che « *apprenant, ils oublieront aussi* » (p. 44). Egli, padre del giovane protagonista Samba Diallo, dubita seriamente sulla scelta da fare, mentre il “*Maître*”, rappresentante della vita spirituale e del sapere islamico, mostra la via tutta rivolta a Dio. Il vero difensore del nuovo sistema è la sorella del capo dei Diallobé, la “*Grande Royale*”, la persona più rispettata, e la più temuta, nella società. La sua posizione esprime la chiara coscienza di ciò che sta avvenendo come dolorosa ma inevitabile conseguenza di ciò che è stato un secolo prima. La modernità dei propositi di questo personaggio non sta nell’accettazione della scuola occidentale *tout court*, quanto nella coscienza della sua necessità come effetto diretto della storia presente che esige nuovi strumenti di discernimento, quindi di difesa e di combattimento :

« [I]l faut aller apprendre chez eux l’art de vaincre sans avoir raison. Au surplus, le combat n’a pas cessé encore. L’*école étrangère* est la forme nouvelle de la guerre que nous font ceux qui sont venus, et il faut y envoyer notre élite, en attendant d’y pousser tout le pays. Il est bon qu’une fois encore l’élite précède. S’il y a un risque, elle est le mieux préparée pour le conjurer. » (p. 47)

Il celebre passo « l'art de vaincre sans avoir raison » illustra precisamente la natura strategica di una scelta occidentalista come arma di difesa ; e la sperimentazione di tale scelta ricade sul primo membro dell'élite giovanile, Samba Diallo, il cui percorso, in seno alla scuola straniera, mostrerà l'impatto morale e interiore proveniente da tale "arte".

Prima ancora che il conflitto fosse esplorato in un'opera letteraria, Malinowski aveva già individuato, in pieno colonialismo, i rischi dell'applicazione indifferenziata del modello di istruzione coloniale in ambiente africano. Egli aveva riscontrato che l'insegnante europeo in Africa, spesse volte non è cosciente della portata culturale del suo programma pedagogico in netto contrasto con il sistema di apprendimento locale. In questi casi, per nulla rari, l'effetto è deleterio nella misura in cui « nous produisons souvent des Africains instruits qui n'ont leur place ni dans le monde tribal, ni dans la communauté européenne »⁷³. È notevole la constatazione fatta da Malinowski di un processo che non può essere letto sotto il mero profilo del passaggio da una forma all'altra, dal vecchio al nuovo. Egli insiste sulla necessità di rilevare la lenta trasformazione interna alla cultura locale – e interiore all'individuo – nata da un'elaborazione impercettibile della contaminazione⁷⁴. Quanto osservato da Malinowski agevola la comprensione del passo citato, ma anche dell'opera e di una generazione intera.

Per tornare alla citazione de *L'Aventure Ambiguë*, il lessico della guerra che si evince nell'arringa della "Grande Royale" inasprisce lo sconvolgimento sociale e morale di cui sono vittime, in misura diversa, Samba Diallo e il folle, intimamente vincolati nello scioglimento della trama. Come il protagonista è oggetto della nuova situazione da sperimentare, il folle è il frutto – non meno sperimentale – della storia coloniale, abbandonato poi dallo stesso sistema che ha generato il trauma. Ci riferiamo, anche in questo caso, al folle reduce di guerra sulla linea del sergente Kéita e di Tanor, tornati "diversi". Del tutto rinnegati dal sistema coloniale che lo aveva integrato⁷⁵, e in parte recuperati dalla società d'origine che, tradizionalmente,

⁷³ Bronislaw MALINOWSKI, tradotto dall'inglese da Georgette RINTZLER, *Les dynamiques de l'évolution culturelle. Recherche sur les relations raciales en Afrique*, Paris, Payot, coll. Bibliothèque scientifique, 1970, p. 26.

⁷⁴ « Considérons l'Africain instruit comme le produit final du processus. J'aimerais rencontrer l'ethnologue capable de décomposer les éléments d'un Africain instruit sans détruire en lui la seule chose qui importe – sa personnalité. L'Africain instruit est un type nouveau d'être humain, doué de compétence et de vigueur, présentant des avantages et des handicaps, des problèmes et des perspectives auxquels ni son voisin européen ni son frère "de lit" ne peuvent prétendre. » Bronislaw MALINOWSKI, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁵ Il grande disastro di cui hanno dato testimonianza le esperienze raccolte dei reduci di guerra africani negli oltre cinquant'anni di guerre occidentali, concerne gli asili per alienati mentali eretti nei luoghi di maggiore afflusso. Tali asili non tenevano conto del rapporto esistente tra l'individuo, strutturato su peculiarità culturali proprie, e le varie sfere – sociale, sovranaturale, del sacro ecc. –. Ciò ha causato numerose disgrazie ai danni degli infermi, nei confronti dei quali non si sottoponevano terapie adatte alla propria percezione della sofferenza. Vedi M.-C. et

incorpora ogni membro interno, i folli di cui è qui questione vivono una lesione profonda quanto più è traumatico il contatto con la violenta realtà extra-africana alla quale non erano abituati⁷⁶. In un'intervista che Cheikh Hamidou Kane rilascia nel 1962, viene messa in risalto la modalità di reclutamento dei soldati dell'epoca, i quali, senza mai aver ricevuto istruzione, venivano addestrati in tutta fretta e arruolati nelle capitali africane, prima di essere inviati in Europa, senza alcuna sorta di preparazione⁷⁷. Il folle de *L'Aventure ambiguë*, personaggio reale e non fittizio – dice l'autore nella stessa intervista – fa parte di quelli.

Come Kéita e Tanor, il “fou” de *L'Aventure ambiguë* appare fedele alla sua vecchia uniforme di combattente. A prima vista, la presentazione che ne fa il narratore sembra rientrare, anch'egli, nel prototipo del “tirailleur” :

« L'homme était sanglé dans une vieille redingote, sous laquelle le moindre des gestes qu'il faisait révélait qu'il portait les habits amples des Diallobés. La vieillesse de cette redingote, sa propreté douteuse par-dessus la netteté immaculée des boubous donnaient au personnage un aspect insolite. La physionomie, comme les habits, laissait une impression hétéroclite. Les traits en étaient immobiles hormis les yeux qu'habitait une inquiétude de tous les instants. On eût dit que l'homme savait un secret maléfique au monde et qu'il s'efforçait, par un effort constant, d'en empêcher le jaillissement extérieur. La versatilité du regard ensuite, jamais arrêté, dont les expressions étaient détruites à peine étaient-elles nées, faisait douter que le cerveau de cette homme pût seulement contenir une pensée lucide.

Il parlait peu, et cela, depuis qu'on avait commencé à le surnommer « le fou ».
(pp. 97-98)

Come Kéita che portava « sous sa vareuse déteinte, sans boutons et sans galons, un boubou et une culotte »⁷⁸, il « fou » de *L'Aventure ambiguë* indossa il cappotto militare sbiadito sopra la larga tunica dei Diallobé. La peculiarità di questi folli di guerra non consiste

E. ORTIGUES, *Oedipe africain*, Paris, L'Harmattan, 1984; Vedi anche Catherine CLEMENT, Tobie NATHAN, *Le Divan et le Grigri*, Paris, Odile Jacob, 2005, 1998.

⁷⁶ Cheikh Hamidou Kane rileva, in un'intervista, la violenza che scaturisce dal contatto con il mondo esterno imposto in periodo di guerra dalla colonizzazione. Vedi Barthélémy KUTCHY, « Interview de M. Cheikh Hamidou Kane, écrivain sénégalais, par le professeur Barthélémy Kutchy de l'Université d'Abidjan », *Etudes littéraires*, vol. 7, n° 3, 1974, p. 482.

⁷⁷ Vedi Jean GETREY, *Comprendre L'Aventure ambiguë de Cheikh Hamidou Kane*, coll. Les classiques africains, Issy les Moulineaux, Editions Saint-Paul, 1982, p. 53.

⁷⁸ Birago DIOP, « Sarzan », *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1961, p. 179.

dell'immagine congelata del vagabondo nella divisa militare, bensì nella strenua determinazione del soldato impazzito di continuare ad indossarla, come per indicare che al rientro della guerra non si è più come prima e che il ricordo di quello scempio deve rimanere visibile a tutti. La luminosità della veste tradizionale in contrasto con il putrido cappotto ha, in effetti, un che di ambiguo, da cui l'impressione del « *secret maléfique* » che il folle è suscettibile di custodire in cuor suo. In quanto figlio dei Diallobé, egli indossa la tunica come simbolo della sua reintegrazione nella società, ma quel segno distintivo lo lascia un po' al margine. Difatti, « *dans les débuts, on le crut sur parole* », ma non appena i suoi modi stravaganti iniziano a disturbare la quiete comune, « *assez, vite, on commença de mettre ses propos en doute* » (p. 98). Non era tanto il racconto eccentrico della sua esperienza di guerra ad infastidire, quanto la mimica teatrale (p. 99), spaventosa alla stessa maniera di quella di Tanor.

La sua reazione è di totale mutismo quando si scopre deriso perché soprannominato “fou”. Si dubita sulla veridicità dei suoi racconti ; addirittura si inizia a notare che « *aucun des autres fils du pays, qui avaient été à la guerre des Blancs, n'eût confirmé l'y avoir vu* » nonostante « *il prétendait qu'il revenant du pays des Blancs et qu'il s'y était battu contre les Blancs.* » (p. 98) Il “fou” è definitivamente messo al bando dalla propria comunità ; e della sua marginalità si prende intimamente carico il “Maître” dei Diallobé, vittima come il folle dell'imposizione coloniale ed entrambi rifugiati nella preghiera.

Dunque, la follia del “fou” nasconde realmente la verità “maléfique” sollevata dal narratore, ma questa è chiara soltanto agli occhi del mistico. Il maestro coranico, la cui figura si decompone lentamente lungo il romanzo per indicare la decadenza della disciplina mistica, condivide con il folle il sentimento di svuotamento interiore : « *Toi seul retiens la métamorphose* » (p. 100) esclama il folle invocando l'aiuto del maestro contro la minaccia dell'occidentalismo incalzante. Se Kéita era stato punito per aver tentato di conformarsi e Tanor aveva mostrato i danni irreversibili del colonialismo sull'intero sistema, il “fou” dell'*Aventure ambiguë* è l'incarnazione della strada dissestata che i Diallobé – Samba Diallo *in primis* – sono invitati a non imboccare. E come Tanor si fa giustiziere e uccide il padre, il “fou” è interprete, giudice e giustiziere della coscienza di Samba Diallo⁷⁹ ; ma questo aspetto lo analizzeremo meglio nell'ultima parte della tesi.

⁷⁹ Cfr. Victor O. AIRE, « *Mort et devenir : Lecture thanato-sociologique de L'Aventure ambiguë* », *The french review*, vol. LV, n° 6, mai 1982, p. 758.

A tal proposito è interessante sollevare la questione, non nuova, sulla presenza di eventuali altre figure di folli ne *L'Aventure ambiguë*. Secondo la posizione del critico Thomas Melone⁸⁰ sarebbero da individuare altri due folli : il maestro Thierno e Samba Diallo. La difesa di questa tesi attiene, per ciò che riguarda il primo, all'estremizzazione delle pratiche ascetiche che spingono l'individuo ad uscire dal seno della ragione ; posizione discutibile, secondo noi, se si ammette che il misticismo non poggia sulle logiche razionali. Per quanto concerne il secondo, la tesi della follia di Samba Diallo – tesi generalmente condivisa nella critica più recente – risiede nell'incapacità del protagonista di conciliare due sistemi di pensiero, da cui la patologia dello spirito. Ora, Cheikh Hamidou Kane, all'occasione di un'intervista del 1974, respinge drasticamente tale ipotesi sostenendo di aver ideato il folle⁸¹ come emblema dell'anticonformismo occidentale ; il Maître dei Diallobé è un mistico e Samba Diallo è un contemplativo, dice l'autore nell'intervista. Le dichiarazioni di Cheikh Hamidou Kane hanno spesso deluso le aspettative degli intervistatori e dei critici, il che induce a pensarla come Janos Riesz secondo il quale « la signification de ces personnages littéraires de tirailleurs fous nous semble aller plus loin que ce que les auteurs eux-mêmes peuvent percevoir ou admettre (dans le cadre de l'interview, étroit et, il est vrai, tendant à la simplification) »⁸². A nostro avviso la diatriba persisterà fintantoché non ci si accorderà sulla definizione attribuita alla follia e quindi sul profilo del folle. Sembra chiaro che Melone parte da una visione eurocentrica della follia secondo cui questa corrisponde al disturbo mentale derivato dalla storia alienante della persona. Il confine tra la follia e la non-follia si dissolve, dunque, diventando un concetto relativo. D'altro canto, si capisce che Cheikh Hamidou Kane ha definito folle il personaggio che esprime, fin nella fisionomia, una sofferenza estrinsecata dal lavoro interiore, lavoro invece chiaro in Samba Diallo⁸³. D'accordo con chi respinge la semplificazione del “fou” come mero difensore dei valori tradizionali e semplice vittima della follia della guerra, pensiamo piuttosto che egli sia l'unico individuo capace di prefigurare, al di là degli stereotipi del folle, le implicazioni profonde dello smarrimento interiore, in un senso esistenziale, come effetto dalla spietatezza indifferente di un sistema meccanico e duraturo denunciato dall'antropologia di Malinowski.

⁸⁰ Thomas MELONE, « Analyse et pluralité : Cheikh Hamidou Kane et la folie », *Diogenes*, vol. 80, 1972, pp. 8-49.

⁸¹ Barthélémy KUTCHY, « Interview de M. Cheikh Hamidou Kane, écrivain sénégalais, par le professeur Barthélémy Kutchy de l'Université d'Abidjan », *Etudes littéraires*, vol. 7, n° 3, 1974, pp. 484-485.

⁸² Janos RIEZ, *op.cit.*, p.150.

Quanto detto vuole insinuare che, per noi, il folle di questo romanzo non può essere affrontato soltanto nelle vesti del “tirailleur” delirante, ma raffigura la penetrazione nella coscienza dell’uomo che si manifesta pienamente nel personaggio di Samba Diallo. La sua marcia con Samba Diallo nell’IX capitolo verso il “luogo della preghiera” a cui il giovane si oppone, mostra la coincidenza dei due personaggi nella condizione di “esiliati” : l’esilio fisico avvenuto con l’allontanamento dal luogo di origine e l’effetto del contatto con l’Europa ha forgiato l’esilio interiore. La marcia pressante narrata nelle ultime pagine in cui « le fou voulut le tirer [...] et courut tout seul » (p. 184) e in cui avanza e indietreggia, si ferma per pregare e « tout en parlant, le fou s’était mis en marche derrière Samba Diallo, fouillant fébrilement dans la profondeur de sa redingote » (p. 187), indica un percorso concitato che è ben più grave del percorso fisico e preannuncia una rivelazione altra, un incontro estatico che a lui, il folle, è vietato.

La percezione del ridimensionamento dello spazio moderno, causa prima dell’esilio interiore, era stata preannunciata dal folle nel racconto al Maître dei Diallobé, l’unico ad aver interpellato il folle perché raccontasse la propria storia. La dolorosa descrizione del contatto con il mondo dei bianchi è cadenzata dal “claquement” delle sagome che hanno perso la loro nudità. Ecco il motivo per cui il folle invoca la resistenza del maestro, senza il quale « tout, ici, sera comme là-bas. Tu sais, là-bas... » (p. 100). Il fragore delle suole che lo ossessionano, su quel pavimento ghiacciato del pontile in occidente (p. 101), non rimanda al modello eroico della guerra attiva, ma alla guerra subita ; da cui la nostra scelta di mettere l’accento sull’aspetto alienato del reduce di guerra qual è il folle de *L’Aventure ambiguë*. Il racconto allucinato del folle prosegue sul rumore assordante dei suoni metallici che creano un’atmosfera angosciosa :

« Sur l’asphalte dur, mon oreille exacerbée, mes yeux avides guettèrent, vainement, le tendre surgissement d’un pied nu. Autour, il n’y avait aucun pied. Sur la carapace dure, rien que le claquement d’un millier de coques dures. L’homme n’avait-il plus de pieds de chair ? Une femme passa, dont la chair rose des mollets se durcissait monstrueusement en deux noires conques terminales, à ras l’asphalte. Depuis que j’avais débarqué, je n’avais pas vu un seul pied. » (p. 103)

⁸³ Barthélémy KUTCHY, *op.cit.*, p. 486.

Ed è in quella “vallée de pierre”, dominata dai frastuoni automatici in un « fleuve de mécaniques enragées » (p. 103), che si può discernere l’inconsistenza delle masse umane e lo svuotamento del vero cammino, quello che nobilita l’uomo nella sua marcia a piedi nudi. Egli la chiama « étendue parfaitement inhumaine, vide d’hommes » (p. 104) alla quale si contrappone il cammino del folle, che accompagna Samba Diallo nelle ultime pagine del romanzo. Esso prende spessore proprio alla luce dell’ossessione del folle per i piedi nudi assenti nel mondo dei bianchi e sostituiti dal moto assordante della distesa di macchine. Sollecitato dal maestro Thierno, il folle rivela infine il “secret maléfique” (p. 98) che la conoscenza dell’Europa gli ha fatto scoprire :

« – J’ai vu les mécaniques. Ce sont des coquilles. C’est l’étendue enroulée, et qui se meut. Or, tu sais que l’étendue n’a point d’intérieur ; elle n’a donc rien à perdre. Elle ne peut pas se blesser, comme la silhouette, mais seulement se dérouler. Aussi, elle a refoulé la silhouette, peureuse, elle, en se blessant, de perdre l’intérieur qu’elle contient. » (pp. 104-105)

La massa meccanica dei carri armati appare come una nebulosità oscura che si arrotola e, nella sua massa informe, si muove, sottraendo lo spazio ai piedi nudi i quali, sprofondando nel terreno, vanno alla ricerca di Dio ; e alla ricerca di senso.

In questi termini il folle descrive il mondo caotico dell’armamento e la visione infernale del vuoto umano proveniente dalla meccanicità occidentale che rischia di dilagare ben oltre la società dei Diallobé. La conoscenza in Europa del movimento vuoto lo spinge, tra i suoi, ad un’essenziale stasi adottata per gran parte del romanzo. Articoleremo meglio il suo cammino conclusivo al fianco di Samba Diallo⁸⁴, cammino caricato di un valore più grave e profondo della sola ripetizione annichilente della marcia bellica.⁸⁵

⁸⁴ Vedi Cap. 1.2, 1.3. – Parte III.

⁸⁵ Cfr. Pius Ngandu NKASHAMA, « Les “enfants-soldats” et les guerres coloniales à travers le premier roman africain », *Etudes Littéraires*, vol. 35, n°1, hiver 2003, p. 31.

CAPITOLO SECONDO. *Anatomia del viaggio : la quête del folle*

1. La ricerca senza viaggio dell'uomo nudo. *The beautiful ones are not yet born* di Ayi Kwei Armah

Il primo romanzo di Ayi Kwei Armah, *The beautiful ones are not yet born*¹, ha riscosso nel 1968 un grandissimo successo per la vivacità con cui ritraeva la società del Ghana post-indipendente sprofondata nel degrado ove l'unico valore diffuso è la foga del guadagno, da cui la corruzione politica e sociale. Come Gabriel Okara in *The Voice* e Chinua Achebe da *Things fall apart* in poi, Ayi Kwei Armah vede nel proprio paese, all'indomani delle indipendenze, la desolazione di una società inaridita e la morte spirituale. Com'è tipico degli autori che scrivono intorno agli anni '70, Armah non rimane indifferente al sentimento di delusione che ha seguito i primi festeggiamenti euforici nel marzo del '57. L'indipendenza del Ghana – divenuta Repubblica del Ghana il 1 luglio 1960 –, in quanto primo paese dell'Africa nera coinvolto nella decolonizzazione, ha inaugurato il fatidico passaggio – immortalato nell'ormai nota formula “des leures aux lueurs”² – dall'*illusione* della libertà e della prosperità indipendentiste alla *disillusione* di un sistema di fatto ai cui vertici si sovrapponevano nomi e volti e nulla di più.

¹ Ayi Kwei ARMAH, *The Beautiful ones are not yet born*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1968.

² È il titolo di una raccolta di poesie di Birago DIOP, *Leures et lueurs*, Paris, Présence africaine, 1960.

Il sistema autodistruttivo della politica e dell'economia del Ghana post-indipendente, che non sembra offrire vie di scampo, concede ad Armah molta materia d'ispirazione per la creazione di categorie di personaggi suddivisi in corruttibili e incorruttibili, o meglio in corrotti e non corrotti. Sul versante opposto alla massa che si conforma di buon grado al nuovo modello, secondo il quale il vantaggio dell'uno arriverà prima o poi all'altro grazie a favoritismi e ricompense illecite, Armah ritrae le "pecore nere" finite nel novero degli emarginati. Egli è abilissimo maestro nell'illustrare un ampio spettro di personaggi che si scostano dalla pomposa borghesia nascente ; e, come è facile da intuire, il ripudio del modello sociale imposto dal nuovo costume, dà vita a figure diversamente deviate le quali, per trovare rifugio, intraprendono percorsi lontani il più possibile dalla norma : i folli di Armah sono dei disadattati ; mai vincenti, essi sfumano il concetto di devianza suggerendo della follia persino la via di salvezza. Come Okara e Achebe, e i colleghi francofoni, Armah non è granché incuriosito dall'« affection mentale elle-même, mais plutôt [par] le message que livre la démence dans le contexte africain. » Infatti, come giustamente riconosciuto e come verificheremo a più riprese, « les auteurs [...] préfèrent aux données de la médecine les conceptions qui hantent l'imagination populaire. »³

Il protagonista di questa satira intellettuale è un giovane impiegato delle ferrovie, padre di famiglia e marito di Oyo, una donna piuttosto antipatica che ambisce al nuovo status alto-borghese del Ghana di Nkrumah. Di lui non viene dato nessun dettaglio qualificativo, se non lo sguardo scrutatore. Armah mette in scena le sue riflessioni che si accompagnano a gesti ripetitivi – le lunghe passeggiate per sfuggire al soffocamento coniugale, ad esempio – in segno del ritmo flemmatico di una vita noiosa. Eroe amorfo, che non può non riportarci alla memoria la nausea sartriana, questo personaggio privo di prospettive, lasso e insicuro, accusato dalla moglie di non volersi "sporcare le mani" in politica come l'arricchito amico Koomson, ha ispirato molti giudizi dissimili tra gli studiosi di Armah. Keith Booker⁴ ha passato in rassegna le numerose opinioni critiche : alcuni (Fraser⁵, Lazarus⁶) vedono nel protagonista un esempio di integrità morale, quindi un personaggio di grande finezza intuitiva

³ Vedi Eliane SAINT-ANDRE UTUDJIAN, « Le thème de la folie dans la littérature africaine contemporaine (1960-1975) », *Revue Présence Africaine*, n° 115, 3ème semestre 1980, pp. 122-123.

⁴ M. Keith BOOKER, *The African Novel in English. An introduction*, London, Heinemann, coll. Studies in African literature, 1998, pp. 104-105.

⁵ Citato da Booker, Robert FRASER, *The Novels of Ayi Kwei Armah : a study in polemical fiction*, London Heinemann, 1980, p.16.

e di rigore comportamentale ; altri (Wright⁷, Leonard Kibera⁸, S.A. Gakwandi⁹) ne rilevano la debolezza e l'incapacità di difendere la propria posizione. Tutte le opinioni hanno parte di giustizia, a nostro avviso ; tuttavia, stando alla descrizione della sua prima comparsa nel bus – crollato in un sonno profondo, la bava alla bocca – sembra che Armah voglia dare di lui i lineamenti dell'anti-eroe frustrato e abitato da un costante senso di fallimento, meritevole però di non aver ceduto, alla resa dei conti.

Inoltre, tenuto conto dell'importanza che Armah conferisce alla scelta dei nomi per i suoi personaggi, colpisce l'appellativo generico di “the man”. Rispetto alla massa dei cittadini ghanesi, “l'uomo” rappresenta un'eccezione : contrariamente all'idea che il nome generico di “uomo” faccia allusione alla figura del cittadino comune incarnato dal protagonista, pensiamo, sulla scia di Fraser¹⁰, che il rappresentante dell'uomo comune del Ghana sia invece il ministro Koomson, amico di infanzia del protagonista. L'appellativo politico di Koomson, “l'uomo del partito”, contrasta ulteriormente con il generico “the man”, privo di aggettivo, inteso a determinare la sua genuina umanità.

La complessità dell' “uomo” sta dunque nella doppia immagine di un uomo dal cuore puro, onesto e integro, ma al contempo sopraffatto – dalla moglie, dalla suocera, dal conducente scurrile di autobus –, abbandonato ad un'indecisione che il lettore tollera a stento. Invero, il suo lassismo rientra nel disegno dell'opera intera strutturata sulla poetica della decomposizione tramite cui Armah espone una fervida critica al regime di Nkrumah in una sorta di “dottrina della corruzione”¹¹. È evidente che il linguaggio grottescamente fisiologico adoperato da Armah e le scene di degrado ripugnante che dipingono ogni pagina del romanzo hanno una funzione simbolica e nient'affatto realistica. La struttura di fondo dell'opera corrisponde, di fatto, all'equazione tra il fetore – che si avverte dal pattume esposto al sole, dal sudore degli impiegati, dai luoghi fatiscenti – e la società in decomposizione : il corpo

⁶ Citato da Booker, Neil LAZARUS, *Resistance in Postcolonial African Fiction*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1990, p. 72.

⁷ Citato da Booker, Derek WRIGHT, *Ayi Kwei Armah's Africa : the Sources of his Fiction*, London, Hans Zell, 1989.

⁸ Citato da Booker, Leonard KIBERA, « Pessimism and the African Novelist : Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* » in *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (ed. Dereck Wright), Washington, D.C., Three Continents Press, 1992, p. 97.

⁹ Citato da Booker, S. A. GAKWANDI, « Freedom as Nightmare : Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* » in *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah* (ed. Dereck Wright), Washington, D.C., Three Continents Press, 1992, p. 111.

¹⁰ Robert FRASER, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ Vedi Eustace PALMER, *op. cit.*, p. 141.

umano e il corpo sociale, così bene messi in parallelo da Danièle Stewart¹², sono in un rapporto di reciproca influenza nella misura in cui il degrado, fisico e morale, dei cittadini corrisponde al degrado sociale del Ghana, immenso corpo in via di disfacimento. È in questa logica che la gente “trasuda” corruzione :

« Everybody seemed to sweat a lot, not from the exertion of their jobs, but from some kind of inner struggle that always going on. » (p. 20)

Così, insistendo sul rapporto osmotico tra la sporcizia degli uomini e quella dell'ambiente, Armah mostra che l'idea di una società pulita è irrealizzabile fuori da soluzioni estreme. Il ricorso alla “pulizia di facciata” e alla “verniciata di superficie” (v. il palazzo coloniale delle ferrovie, pp. 10-11) intende illustrare la metodologia dell'amministrazione Nkrumah consistente nell'occultamento del marcio trasudante dai muri. È di un'efficacia straordinaria l'immagine della balaustra che porta agli uffici ferroviari, descritta fino ai più minuziosi dettagli per farci avvistare il legno sottostante, come un corpo in cancrena, che vuole resistere alla morte trovando tutti i rimedi per rimanere in vita. Riportiamo un frammento della descrizione perché ci si faccia un'idea del gioco di doppi sensi che alimentano la poetica della decomposizione. Entrato nel palazzo delle ferrovie dov'è impiegato, l' “uomo” fa per dirigersi al piano superiore :

« He moved absently to the left of the staircase and reached for the support of the banister, but immediately after contact his hand recoiled in an instinctive gesture of withdrawal. The touch of the banister on the balls of his fingertips had something uncomfortably organic about it. A weak bulb hung over the whole staircase suspended on some thin, invisible thread. By its light it was barely possible to see the banister, and the sight was like that of a very long piece of diseased skin [...] In places the wood (of the banister) seemed to have been painted over, but that must have been long ago indeed. For a long time only polish, different kinds of wood and floor polish, had been used. It would be impossible to calculate how much on how many rags the wood on the stair banister had seen, but there was certainly enough Ronuk and Mansion splashed there to give the place its now indelible reek of putrid turpentine. What had been going on there and was going on now and would go on and on through all the years ahead was a species of war

¹² Vedi Danièle STEWART, « L'être et le monde dans les premiers romans d'Ayi Kwei Armah », *Présence Africaine*, n°85, 1973, p. 193.

carried on in the silence of long ages, a struggle in which only the keen, uncanny eyes and ears of lunatic seers could detect the deceiving, easy breathing of the strugglers.

The wood underneath would win and win till the end of time. » (pp. 11-12)

I numerosi strati di vernice, applicati più e più volte sulla superficie della ringhiera, nascondono la degradazione della materia. La metafora epidermica della ringhiera che cade a pezzi come un “very long piece of diseased skin” allude chiaramente alla politica del Ghana – ma non solo ! – nota per non aver mai spazzato via la struttura coloniale alla quale i ghanesi hanno soltanto cambiato i volti – e la pelle. Il Ghana del secondo Nkrumah, svanito il sogno del paese libero e rigoglioso e del panafricanismo professati dal militante all’inizio della sua carriera, è un organismo composto di morti viventi, altra figura frequente in *The Beautiful ones*, che riecheggia, in ciò, alcuni tratti dei *Dubliners* joiciani.

Di questo lento processo di morte, sembra non accorgersi nessuno se non “the naked man” il quale, mentre legge un libro intitolato *He Who Must Die*, si definisce come « one of the dead people, the walking dead. A ghost. » E prosegue « I died long time ago. So long ago that not even the old libations of living blood will make me live again. » (p. 61)

La simbologia corporale, così centrale nel sistema di pensiero di Armah, diviene un criterio di lettura dei personaggi che condividono con l’ “uomo” il rifiuto ad incancrenirsi. L’uomo nudo, che l’ “uomo” chiama “Teacher”, ha pochissimo a che vedere con le figure di folli dai connotati ben delineati. Il suo inserimento nel novero dei folli può sembrare un poco spinto ; e lo crederemmo ugualmente se non ritenessimo che, al contrario, esiste un meccanismo di rimandi tra l’ “uomo” e il Maestro attribuibile all’anomalia. La caratteristica principale di quest’uomo ambiguo è il suo isolamento e la scelta di una vita in dichiarata opposizione con la norma vigente.

Ora, il personaggio in questione ha in comune con i suoi predecessori la posizione di non conformità morale fino al rifiuto della conformità sociale. Inoltre, il Maestro condivide con i folli francofoni del capitolo precedente la conoscenza diretta dell’attivismo in epoca coloniale : quelli erano reduci di guerra ; questo è un ex-militante socialista che credeva nel sogno panafricanista incarnato da Nkroumah. A differenza dei folli raffigurati da Birago Diop, Ousmane Sembène e Cheikh Hamidou Kane, vittime ignare del sistema coloniale, il Maestro è però ben cosciente di quanto stava accadendo alla fine degli anni ‘50, di quali fossero i danni del colonialismo e di quanto diffuso fosse il sentimento di libertà che si subodorava

alle porte dell'indipendenza. Dunque egli ci introduce appieno tra i folli militanti che vedremo pullulare nel presente capitolo.

Infine deluso dal sogno infranto, egli sceglie di vivere come un eremita, lontano da quell'organismo imputridito che è il Ghana ; e non è un caso che Armah abbia connotato il Maestro con un'unica caratteristica corporale : la nudità. L' "uomo" e l' "uomo nudo", entrambi emblemi di un'epoca più che personaggi dotati di spessore psicologico¹³, sono gli unici a non esser dotati di nome proprio ; e gli unici a vivere al margine, in una sorta di "impasse della libertà" : per il Maestro la libertà è, paradossalmente, una forma di segregazione, poiché finisce per escludere l'individuo che si era creduto libero di scegliere.

Così, d'accordo con Booker¹⁴, l' "uomo" e l'uomo nudo non sono soltanto l'uno il prolungamento dell'altro, nella misura in cui la condizione dell'uomo nudo rappresenta ciò che l' "uomo" potrebbe diventare ; essi sembrano perfino confondersi : dal quinto al settimo capitolo, in cui appaiono in conversazione, i due soggetti si sovrappongono fino a fuorviare il lettore. Che non sia un dispositivo volontario messo in opera dallo scrittore per dirci che l'uomo e l'uomo nudo, nella loro fragile umanità e nella loro dichiarata alienazione, si completano ? Tale opinione appare rinforzata quando verificiamo che oltre a provare gli stessi sentimenti di disagio e sconforto, le esperienze dell'uno si intrecciano con la vita dell'altro. L'esempio del personaggio di Maanan, l'amica di vecchia data del Maestro militante, è abbastanza esplicativo : l'uomo nudo racconta la storia di lei al protagonista. Questo, alla fine del romanzo, incontra sulla spiaggia una giovane donna che somiglia molto a Maanan – è specificato – nonostante l' "uomo" non l'avesse mai vista. Tali soluzioni di continuità e di compenetrazione tra i due personaggi sembrano voler completare l'immagine dell'emarginato che si definisce, pezzetto per pezzetto, dalle prime pagine alle ultime, in contrapposizione alla massa. In effetti, avremo modo di verificare altrove¹⁵ che le storie riportate dall'uomo nudo di altri personaggi impazziti come Maanan, Billy Home o Kofi Billy, contribuiscono a conoscere nuovi volti di un'unica figura di follia che appare, nel testo, frammentata nelle diverse persone.

La tendenza di Armah di sezionare il funzionamento della società come fosse un corpo umano la dice lunga anche sulla ricerca operata dall'uomo nudo che rimane immobile tutto il

¹³ Cfr. Eustace PALMER, *op. cit.*, p. 142.

¹⁴ Keith BOOKER, *op. cit.*, p. 106.

¹⁵ Cap.1.2.b. – Parte II.

tempo e la cui nudità avvalorava la metafora corporale. Il culmine del paradosso sarebbe raggiunto qualora sostenessimo che un uomo nudo e immobile sia in grado di vedere molto più lontano di un pellegrino che avanza con il peso del saio. Eppure sembra proprio che si tratti di ciò : quanto più decisa è la stasi dell'uomo nudo, tanto più efficace è l'esplorazione della storia passata ; quindi è operante la metafora anatomica di Armah. Vediamo come.

Il Maestro viene sorpreso disteso sul letto in una disinvolta nudità, assorto nella lettura e nelle malinconiche arie congolesi trasmesse alla radio. L' "uomo" penetra adagio nella stanza come per non interrompere l'attività del Maestro :

« The man outside stood a long time at the window, holding on to the iron bars and looking quietly at the naked man within. Then he walked the remaining distance to the gate of the house, crossed the little yard, and knocked on the door of the naked man's room. The door opened silently and he entered. The naked man did not get up. He looked up momentarily from his book, then with an easy smile he went back to his reading. The man did not disturb him [...] The man moved to the opposite side of the room and sat down on the desk against the wall, resting his feet on the chair near it. » (p. 50)

La netta sensazione è di entrare furtivi, con il protagonista, nell'intimità del Maestro. Entriamo in una stanza spoglia, che corrisponde all'universo in piccolo del Maestro, soffocante e deprimente.

Ora, conviene considerare gli spazi ridimensionati. Il suo "ap-partamento", inteso come luogo appartato (dal basso lat. *ad-partiri*), dove elegge dimora *separato* dal mondo, è un emblema della sua "presa di posizione". Egli sceglie di dichiarare la propria posizione : ferma e marginale, irremovibile e solitaria. Seguendo le due etimologie della parola "partire", la più antica della quale rimanda all'atto di "dividere in parti, separare" (dal lat. *partire* denominativo di *pàrs*) da cui il significato di "separarsi, allontanarsi" (*se-partiri*), l'obiettivo non ancora del tutto raggiunto dall'uomo nudo è quello di fare del suo luogo di separazione – il suo umile ap-partamento – lo spazio dove sperimentare ogni singola "partenza" con lo sforzo del ricordo. Badando bene che quando parliamo di partenze per separarsi da un luogo, ci riferiamo ad un distacco da uno spazio che non ha più nulla a che fare con il movimento fisico, ma con l'essenza del corpo palesata nella nudità. In altre parole, con l'uomo nudo di Armah e la sua ricerca nella storia non siamo più impegnati nel "fare il viaggio", ma siamo trascinati nell'immobilità dell'erranza quale essenza dello spirito – una sorta di "essere viaggio" – che trova riscontro immediato nella caratteristica totalizzante del Maestro, la

nudità, e dunque dell' "essere-corpo", che è errante perché pensante. Il corpo del Maestro e il suo pensiero finiscono per essere una cosa sola, da cui l'equivalenza dell'immobilità e dell'erranza proiettata in luoghi lontani della memoria.

Tale elaborazione che poggia sull'evoluzione semantica del termine "appartamento" – luogo di auto-identificazione assoluta –, tenuto conto del sistema di pensiero di Armah sulla corporeità, mira a dimostrare quanto segue : nonostante la stasi fisica del Maestro, il corpo e l'erranza mentale sono ancora profondamente legati in un unico processo avvalorato dalla memoria *ri-percorsa* – nei due sensi che ne restituisce la lingua francese : percorsa "*de nouveau*" e "*à nouveau*", "di nuovo" e "in modo nuovo" – e dall'elaborazione di riflessioni in virtù di essa. Come in *The voice* Okara aveva posto al centro dell'opera la ricerca di una via alternativa alla degenerazione sociale incarnata dalla coppia Okolo-Tuere – ricerca di salvezza¹⁶ –, così Armah dibatte, nella doppia persona dell' "uomo" e l' "uomo nudo", l'*impasse* della via di fuga. Se l' "uomo" cammina molto, fugge dall'oppressione del tetto coniugale, esce per respirare aria pura e attraversa ponti e lagune per raggiungere il Maestro-eremita, al contrario questo ha rifiutato per sempre di rimanere nel "national game" (p. 55). La necrosi del sistema politico e sociale è destinata ad avanzare ; e l'*impasse* è ancora più insopportabile quando riemerge il ricordo dei propri cari lasciati dietro¹⁷.

In definitiva, il Maestro ha scelto di contrastare la corsa allo sfarzo con la fissità, ma l'erranza che ha ricevuto in compenso non ha nulla della libertà anelata. La triste scelta di « just (be) sitting there » (p. 60) e di non mettersi "su strada", contrasta con quanto viene chiesto all'uomo del nuovo Ghana.

Con la metafora della guida nella moltitudine di strade « long roads, short roads, wide and narrow, steep and level, all sorts of roads » (p. 58), Oyo vuole convincere il marito a mettersi in corsa senza temere le conseguenze, gravi che siano, poiché « accidents would happen, [...], but the fear of accidents would never keep men from driving, and Joe Koomson had learned to drive. » (p. 59). In termini decodificati, Oyo vuole che egli si metta alla guida di una manovra vincente nell'immensa rete di corrotti, alla stregua dell'ormai ministro

¹⁶ Eustace PALMER, *op.cit.*, p. 157.

¹⁷ « 'And so Teacher runs.

'And so I run. I know I am nothing and will never be anything without them, and when most wish to stop being nothing, then the desire to run back to those I have fled comes back with unbearable strength. Until I see again those loving arms outstretched, bringing me their gift of death. Then I stop and run around and come back here, living my half-life of loneliness.'

'But it is what you have yourself chosen,' replies the man. 'Is that not far better?'

'Better? Wandering... nothing... it depends. But, you see ; it is not a choice between life and death, but what kind of death we can bear, in the end. Have you not seen there is no salvation anywhere? » (p. 56)

Koomson, senza crucciarsi degli “incidenti di percorso”. In forte contrasto con il discorso di Oyo, appare ancora più evidente la scena iniziale del romanzo in cui l’ “uomo”, addormentato in fondo al bus, è il passeggero-vittima delle frodi del conducente, in posizione, questo, di connivenza con l’ autorità.

Quella della guida del bus è un esempio di “retorica del trasporto” che rimanda esattamente al connubio tra il *percorso* e il *discorso*, connubio rappresentato dal termine *metaphor* del greco moderno, che ad Atene designa appunto l’ autobus. Michel de Certeau ne parla ne *L’invention du quotidien*¹⁸ spiegando che i *metaphorai* non trasportano soltanto significati, come invece siamo abituati a pensare della metafora, ma trasportano storie, ricongiungono spazi e persone divenendo traiettorie spaziali. Nel senso di Michel de Certeau, *The Beautiful ones are not yet born* mette più volte in scena l’ immagine dell’ autobus arrugginito e in corsa come veicolo di storie maledette. Le strade che metaforicamente l’ autobus percorre conducono a quell’ effimero benessere materiale che l’ “uomo” e l’ uomo nudo ripudiano. E la canzone che aleggia nell’ appartamento opprimente del Maestro all’ arrivo dell’ “uomo” incoraggia alla guida prudente, caratteristica di chi, come lui, è un po’ “coward” e un po’ “fool” (p. 51) :

« Those who are blessed with the power
And the soaring swiftness of the eagle
And have flown before,
Let them go.
I will travel slowly,
And I too will arrive. » (p. 51)

Del viaggio immobile dell’ uomo nudo, verso una destinazione felice ancora difficile da indovinare, si avverte fortemente « l’ effort et la tension » che, secondo Loubier, proviene dall’ « énergie corporelle qui creuse la matière, à la recherche de son centre »¹⁹. La ricerca non è dunque ancora compiuta ; e lo stimolo a proseguirla sta forse proprio nel ritornello della canzone :

« And have climbed in haste,
Let them go.

¹⁸ Michel de CERTEAU, *L’invention du quotidien*, tome 1 : Arts de faire, Paris, UGE, 1980.

I will journey softly,
But I too will arrive. » (p. 52)

Con la sua inerzia fisica il Maestro ha scelto di interrompere la folle corsa al potere fittizio, ed è forse così che potrà raggiungere, lentamente, la salvezza annunciata nella scritta sul dorso di un autobus in cui l' "uomo" scorge il presagio di rinascita, dietro allo sconforto di un ennesimo fallimento : "The beautiful ones are not yet born", dove "yet" risalta come *trait-d'union* di disperazione e speranza.

2. Alla ricerca del folle. I ribelli in « Fools » di Njabulo Ndebele

Durante il periodo tormentatissimo dell'apartheid in Sudafrica, Ndebele si è cimentato nella poesia, nel componimento di racconti, di un romanzo pubblicato nel 2004, *The Cry of Winnie Mandela*, e nell'elaborazione di un sistema di pensiero che ha visto un lungo periodo di gestazione.²⁰ Njabulo Ndebele è uno dei principali promotori del movimento politico e culturale del "Black Consciousness" sorto negli anni '60 come movimento di protesta anti-apartheid. Fu proprio la tragica sparatoria, nota come il "massacro di Sharpsville", che nel 1960 diede vita al movimento cui parteciparono numerosi giovani artisti. La poesia, per il suo ermetismo e il suo potenziale lirico, diviene il canale favorito dell'espressione di sentimenti tormentati. Il racconto, piuttosto diffuso all'epoca, cessa quindi di essere il genere privilegiato ; e la poesia assurge a "nascondiglio" e "altoparlante" – come diceva Nadine Gordimer – per denunciare la politica razzista e per dar voce al dolore dell'oppressione dell'apartheid.

Poeta, dunque, prima ancora che romanziere, Njabulo Ndebele mostra, sin dagli anni universitari, una grande sensibilità per le questioni filosofiche del suo paese e una particolare capacità critica che formalizzerà un ventennio dopo nella nota "Riscoperta dell'ordinario"

¹⁹ Pierre LOUBIER, *op.cit.*, p. 36.

²⁰ Nel 2007 pubblica un'altra raccolta di racconti che può essere letta come un romanzo a episodi. Njabulo S. NDEBELE, *Fine line from the box : further thoughts about our country*, Houghton, Umuzi-Random House, 2007.

(1991). Apparsa prima in riviste²¹ e nella raccolta di saggi con il titolo completo di *Rediscovery of the Ordinary: Essays on South African Literature and Culture*²², tale teoria mira a far riemergere la cultura sudafricana più che a ricostruirla²³. Giunti ormai negli anni '80, Ndebele è soprattutto preoccupato di superare la mera constatazione dell'ingiustizia subita; e lungi dal rinnegare lo spirito del "Black Consciousness" – spirito di riabilitazione dell'uomo nero che rammenta in parte il movimento della "Négritude" nell'Africa francofona –, Njabulo Ndebele propone una via per raggiungere quel grado di coscienza critica, da esternare nella rivolta politica, perseguibile soltanto con un'arte di qualità²⁴. Ed è ciò che Njabulo Ndebele intende provare con la stesura di *Fools and other stories*, dopo sollecitazioni del poeta sudafricano Es'kia Mphahlele²⁵ e di Ayi Kwei Armah²⁶ sull'approfondimento dell'aspetto letterario: non è pensabile affrontare i problemi del Sudafrica senza far fronte, in prima istanza, a se stessi e alla propria intimità che egli chiama 'coscienza'.²⁷

In definitiva, *Fools* è l'opera in cui egli supera la propria posizione rispetto al Movimento del "Black Consciousness" e in cui mette in dubbio la validità contemporanea dei racconti giornalistici da lui considerati come "scritti spettacolari", secondo il gusto della rivista *Drum*, o come cronaca fedele della realtà sudafricana priva di qualità letteraria²⁸.

²¹ La sua tesi di laurea del 1973 costituisce l'embrione della sua riflessione sulla "Riscoperta dell'ordinario". Poi, una forma compiuta della teoria appare, per esempio, nella rivista di studi sudafricani, e in traduzione francese nella rivista *Europe*. Njabulo S. NDEBELE, « The Rediscovery of the Ordinary: Some New Writings in South Africa », *Oxford*, vol. 12, n° 2, 1986. La traduzione francese è di Christine DELANNE-ABDELKRIM. Njabulo S. NDEBELE, « La nouvelle littérature sud-africaine ou la redécouverte de l'ordinaire », *Europe: revue littéraire mensuelle. Littératures d'Afrique du Sud*, 66^{ème} année, n° 708, avril 1988, pp. 53-71.

²² Njabulo S. Ndebele, *Rediscovery of the Ordinary: Essays on South African Literature and Culture*, Johannesburg, COSAW (Congress of South Africa Writers), 1991, Riedito nel 2006 presso University Of Kwazulu Natal Press.

²³ Il Sudafrica conta infatti un numero importante di minoranze etniche – come i Xhosa, gli Swazi, gli Tzuana – che vantano una tradizione lunga e molto salda nel territorio.

²⁴ « Only an art of quality can efficiently contribute to awakening the censured conscience of the oppressed, and thus free their humanity by instilling in them the desire to fight in order to achieve a creative life. » Njabulo S. NDEBELE, *The Rediscovery of the Ordinary: Some New Writings in South Africa*, cit..

²⁵ Tra i più illustri rappresentanti del Movimento del "Black Consciousness", il poeta Es'kia Mphahlele lo aveva sollecitato ad intraprendere studi dottorali presso l'università di Denver, dove rimane per 3 anni e mezzo e dove scrive la maggior parte dei racconti di *Fools and other stories*. Vedi Jean-Pierre RICHARD, « À la croisée des genres: *Fools* de Njabulo S. Ndebele », *Notre librairie*, n° 111, oct-déc 1992, p. 44.

²⁶ La visita del romanziere ghanese all'Università di Lesotho nel 1977 ha entusiasmato Ndebele al punto di risvegliare in lui il suo potenziale letterario rimasto latente e inespresso dalla stesura della tesi di laurea, nel 1973. vedi Jean-Pierre RICHARD, *Ibid.* Senza le sollecitazioni di Mphahlele e Armah è difficile pensare la stesura di *Fools and other stories* e il conseguente ottenimento nel 1984 del premio Noma. Si ricorda peraltro che oltre al noto Noma, *Fools and other stories* vince anche i premi sudafricani Sanlam e Mofolo-Plomer.

²⁷ Tale aspetto ha destato qualche fastidio da parte degli schieramenti politici, i quali vedevano nei suoi propositi un invito all'attivismo senza pertanto riconoscerne una posizione netta. La sua ferma volontà di rimanere equidistante dalle fazioni e dalla strumentalizzazione politica, fa di lui un pensatore indipendente, incline principalmente all'aspetto filosofico del discorso politico che investe l'uomo nella sua affermazione esistenziale.

²⁸ Njabulo Ndebele, « La nouvelle littérature sud-africaine ou la redécouverte de l'ordinaire », *Europe*, n° 708, avril 1988, pp. 54-55.

Rispetto agli scritti di politica e alla letteratura spettacolare ormai obsoleta, egli propone un'alternativa consistente nell'approccio analitico dell'interiorità – da non confondere con la soggettività borghese – che non limiti ad illustrare, ma che proponga metodi e soluzioni.²⁹ Di fatto, egli rompe con gli stereotipi del sudafricano vittima passiva della storia ; e questa rottura ha un che di provocatorio, come suggerisce il titolo della raccolta, *Fools and other stories*, in cui il “fool” non è poi così agevole da individuare, a meno di non incontrarlo ovunque. In particolare, nel racconto “Fools”, che intitola la raccolta, non si capisce a prima vista chi sia l'idiota, giacché lo sembrano un po' tutti. Ogni etichetta diventa superflua e relativa ; e della nozione di follia si rileva l'abuso : ogni riferimento al “tipo” al quale si guarda con pregiudizio è totalmente relativo, così anche le nozioni che usiamo abitualmente, vanno riscoperte, sotto invito di Ndebele.

“Fools”, il racconto più lungo dei cinque³⁰ che compongono la raccolta *Fools and other stories*, ambienta nel 1966 l'incontro tra un professore di 55 anni, Zamani, e un giovane studente di 17 anni. L'incontro tra Zamani e Zani che apre “Fools” nella sala d'attesa della stazione ferroviaria annuncia piccoli segnali di un legame che è destinato a saldarsi nel corso della vicenda e che affonda le radici nella parte più intima della coscienza politica dell'uomo. All'aspetto politico si accompagna quello filosofico, culturale e linguistico ; tutte sfaccettature di una stessa entità problematica con cui la figura del folle ha, in linea di massima, a che fare. Nella prospettiva di Njabulo Ndebele questa figura è resa a sua volta più complessa e inestricabile ; e, sulla scia dei romanzi incontrati finora in questo capitolo, “Fools” concorre a sfumare la messa a fuoco del folle, facendo di tutti i personaggi maschili³¹ dei folli potenziali. La sua teoria sulla “riscoperta dell'ordinario” rivela nuove prospettive se applicata alla dicotomia normalità-follia che apre un varco alla “scoperta del complesso” o della “complessità del banale”.

Il professor Zamani ricorda molto da vicino alcuni dei protagonisti un po' goffi e maltrattati dalle mogli o dai colleghi – come Dadou di Sony Labou Tansi, come ‘l'uomo’ di Armah, come Diouldé di Monémbo che vedremo a breve – ossessionati dall'immagine di

²⁹ Njabulo NDEBELE, *op. cit.*, p. 62.

³⁰ “Fools” è preceduto da “The Test”, “The Prophetess”, “Uncle” e “The Music of the Violin”.

³¹ Sappiamo che Njabulo S. Ndebele affida alle figure femminili il ruolo fondamentale di sollevare il Sudafrica dallo sprofondamento tramite la loro integrità e la loro capacità volitiva che spesso manca agli uomini. Vedi

rispettabilità che devono a tutti i costi soddisfare ; e l'autoconvincimento è d'obbligo « for I know the words ringing in my mind : I'm a respectable man ! I'm a respectable man ! I'm a respectable man ! » (p. 195). La sua preoccupazione era di non fare la figura di quello che, cadendo all'indietro, perde di dignità (p. 183) ; vediamo anche che la paura di risultare ridicolo perdendo l'equilibrio è quasi un'ossessione, fino a diventare burlesca.

Ora la sua dubbia integrità permette di fare un altro parallelismo : come il Dadou soniano, Zamani ha ceduto alla propria attrazione per una giovane allieva, dalla quale, a differenza del protagonista de *L'Anté-peuple*, ha avuto segretamente un figlio, sotto l'indifferenza della comunità e l'ira funesta di fratelli della giovane. E come alcuni dei protagonisti dei romanzi citati, Zamani è incapace di reagire alla cupezza che regna padrona sul ghetto di Charterston imponendosi come osservatore, fine ma passivo, della sua contemporaneità.

Il racconto in prima persona avvia l'analisi di sé tramite cui ogni singolo uomo rischia di cadere nell'anormalità ; e l'anormalità dell'idiota o del folle si confonde totalmente con le caratteristiche di qualunque persona. L'aggressività, l'impazienza, l'allegria, la sofferenza... tutte caratteristiche che definiscono la nostra personalità, normali o folli che siamo, come appare a primo impatto Zani agli occhi del professore :

« I realised that within the space of about twenty-five minutes I had seen his restlessness, his impatience, his arrogance, his humiliation and agony, his helplessness, his joyfulness, and his amazing recovery through aggression and intimidation. All within the space of about twenty-five minutes! Wasn't I dealing with a madman? Was it really sanity I had just been witnessing ? » (p. 163)

Il viaggio in treno è occasione di messa a nudo della personalità : il narratore è colpito dall'assenza della classica mantella da viaggio del giovane – « if it's a long journey, summer or winter, just dress heavily » (p. 157) ; simbolica mantella, ovviamente, giacché il viaggio in treno non si limita a costituire un momento della finzione, indicando invece il percorso che il giovane deve compiere per andare alla "scoperta" della Storia del proprio paese.

La "punta di follia" che si percepisce tra i due viaggiatori, avvicina le due generazioni segnate da una diversa militanza : il giovane Zani vuole andare a mobilitare il suo popolo non

Anette HORN, « Childhood lost and regained : Njabulo Ndebele's *Fools and Rediscovery of the Ordinary* », *Writers' World*, n° 11, 1993, p. 12.

sotto l'impulso adolescenziale, ma in piena coscienza del rischio fatto di « pure reason, [and] pure irrationality. » (p. 196) Attraverso il giovane, Zamani riscopre se stesso all'epoca della sua militanza.

Ma se c'è una figura curiosa che, pur comparso di sfuggita, funge da perno per soccorrere Zani nella sua impresa, è quella del macellaio ambulante. Pur non essendo un folle “convenzionale” – ovvero un “palesamente folle” –, Ndabeni assurge a personaggio atipico degno di prendere posto accanto ai folli della nostra indagine in virtù di alcuni elementi ricorrenti. Come uno spettatore, il professor Zamani osserva lo scenario esterno alla scuola guardando dall'interno di un'aula vuota. Avverte l'arrivo di Ndabeni dal richiamo così familiare del macellaio in bicicletta che egli descrive nella sua comparsa abituale (pp. 221-222). Il suo squallido abbigliamento corrisponde perfettamente a quello che abbiamo visto più volte indossare dai suoi compagni, in particolare quelli del capitolo precedente :

« [...] each time that first went into the air I recognised the sleeve of Ndabeni's inevitable green jersey which he wore every day in every season. And I knew too that under his inevitable grey and white striped pinafore, he would be wearing his dark khaki trousers ; and he would be pedalling with his big, aged boots, whose original colour it was hard to tell. » (p. 222)

La tenuta kaki del sergente Keita di Birago Diop torna accanto a quella di Tanor di Ousmane Sembène, anch'egli con in dosso gli stivaloni da militare consumati dal tempo e dall'usura. I bambini prendono parte alla vita di quartiere ed ogni individuo che costituisce un diversivo alla monotonia del quotidiano è un polo di attrazione. L'attenzione dei bambini è colta dal diverso, il che spiega la loro presenza, numerosa e rumorosa, intorno ai personaggi atipici, goffi e buffi. Allo sguardo scrutatore del professor Zamani, l'immagine di Ndabeni rivela qualcosa di nuovo :

« In a moment Ndabeni came into my view, and many schoolchildren in their black and white school uniforms milled around him. He pedalled slowly through the chanting children who jumped away just a fraction of a second before the front wheel of his bicycle could hit them. Occasionally, Ndabeni would thrust his fist into the air and the children would chant even more wildly. » (p. 222)

Il rapporto simbiotico tra Ndabeni e i bambini sembra oggi segnato dall'incitamento, del pugno alzato del venditore ambulante e delle urla degli scolari. L'importanza di quest'episodio è rilevata dall'ingrandimento dell'immagine che ci permette di notare maggiori dettagli della bicicletta di Ndabeni : egli trasporta Zani il quale erige ritmicamente un cartellone di monito alla riflessione : "DAY OF THE COVENANT : STAY HOME AND THINK", oppure : "DINGANE'S DAY : STAY HOME AND THINK" (p. 211).

Il "giorno dell'alleanza", spiega Zani agli allievi del professore, in tempi remoti si chiamava "giorno di Dingane" : il massacro compiuto dai Boeri sulle popolazioni indigene nel secolo precedente, battezza la giornata con il nome del capo-villaggio, il re Dingane. Per occultare la celebrazione di quell'antico massacro che prendeva forma con la caccia al nero, i Boeri simularono un atto di civiltà sostituendo quella dicitura con la "festa dell'alleanza", in onore al Signore che invocavano promettendogli la costruzione di una chiesa. L'indignazione di Zani che denuncia « the Church of blood and death, a country of fear and oppression » (p. 216) è all'origine del proprio progetto : iniziare dagli studenti per poi passare alle chiese³² (p. 214). Una sorta di evangelizzazione dell'autocoscienza che richiama l'attenzione di quei fanciulli basiti di fronte al cartello teatralmente sventolato da una parte all'altra dell'aula :

«When evil becomes a philosophy or a religion, it becomes rational and spiritual malice : the highest forms of depravity. » (p. 216)

All'intervento del direttore della scuola, il giovane ribelle espone il proprio dovere a rettificare la falsa Storia : « I'm here to talk about the day on which we are cruelly made to celebrate our own defeat. » (pp. 217-218). La presa di coscienza coltivata³³ nell'onestà dei propositi e nella ricerca di verità storica trasforma quel « nest of subversion » (p. 218) – a detta del direttore della scuola – nel nido in cui far germogliare la coscienza individuale, quindi collettiva e storica.

Il "risveglio" storico che teorizza Njabulo Ndebele – rivoluzionare le coscienze dei giovani sudafricani – è qui rappresentato come una ridicola marcia di un sudicio venditore

³² La Chiesa del massacro e il Paese dell'oppressione sono le maschere ingannevoli dell'istituzione corrotta da cui prendere le distanze.

³³ È importante l'immagine del giardino che esamineremo nel cap. 3.2.b. – Parte II. Nella narrativa di Njabulo Ndebele le figure femminili sono rappresentate come i cardini della società sudafricana. Cfr. Anette HORN, *op cit.*, pp. 11-12.

ambulante di carne e di un giovane studente idealista, che risvegliano cantilene e schiamazzi di bambini ingenui e divertiti. Eppure questo comico connubio la dice lunga sul senso dell'esortazione : Ndabeni deambula nel quartiere per vendere carne, ciò che nutre il corpo e dà piacere al palato ; Zani gira per Charteston, il suo luogo d'origine, con l'unico obiettivo di dare nuova linfa alla vita dello spirito e di irrorare l'interiorità tramite la riflessione. È sensato che il venditore ambulante di carne *veicoli* il venditore ambulante di idee. Zani, il guerriero della mente coltivata, è sostenuto dal sellino della bicicletta di Ndabeni, colui che si mette al servizio del corpo che tende ad essere eretto.

Il legame ricorrente in questa parte dello studio tra il corpo e lo spirito cui partecipa il personaggio atipico si conferma fondante. Ad assumere il ruolo di supporto delle grandi virtù collettive – la dignità, la libertà, l'integrità, la verità, ecc. – sono sempre gli esuli e gli emarginati. Qui, la lotta di Ndabeni e Zani è sostenuta da un mezzo di locomozione che ha del fragile ; la bicicletta del venditore non ha nulla dell'imponenza del carro armato che ronzava nei ricordi del folle de *L'Aventure Ambiguë*, e la caduta finale corona il tragicomico fallimento :

« Zani, with his poster flying in the air from his one hand, had seemed as powerless as the day he stood before my class and let his heavy words melt into the heat of classroom. » (pp. 225-226)

Pur tuttavia, per quanto grottesco sembri quel tentativo di manifestazione pubblica, Zani è l'unica persona ad aver osato portare la politica nelle coscienze delle persone.

Ma è in una lettera finita in mano al professore – lettera che la fidanzata di Zani ha indirizzato al suo amato – che appare un altro ritratto di matto di quartiere, chiamato “Forgive me” (p. 253) incarnante l'espiazione. L'autrice della lettera azzarda un parallelismo tra il folle-“Forgive me” e il professore il quale cerca di riscattarsi attraverso il giovane Zani, nel quale si immedesima. L'analogia è rinforzata dalla « walk for forgiveness » dell'uomo impazzito verso il fuoco dell'espiazione, alla luce della quale comprendiamo meglio la conclusiva « long, painful walk » (p. 280) di Zamani linciato per aver osato resistere alla violenza del Boero. Ecco che questo ha finalmente dimostrato di possedere quella determinazione « like going on a pilgrimage [that] has to be preceded by spiritual and mental preparation. » (p. 261) Il viaggio passivo a bordo del treno, in apertura del racconto, diventa infine il cammino del pellegrino che per resistere alle insidie necessita di una preparazione

interiore. L'unione ossimorica, di cui parla Dominique Chateau³⁴, tra l'essere e l'erranza è quanto mai salda e feconda nella vicenda di questi militanti. Il metodo analitico dell'introspezione ha dato vita al sacrificio il quale, genera il pellegrinaggio, forma dinamica di nuova conoscenza di sé. Di fatto, il pellegrinaggio non fa che restituire al movimento erratico il suo senso originario di movimento circoscritto in uno schema mentale³⁵, che è appunto un "metodo" (*methodos*, "strada da percorrere"). L'introspezione da un lato, e il viaggio in treno sfociato in un simbolico pellegrinaggio dall'altro, corrono sullo stesso binario. La prima attiene precisamente al metodo di analisi che propone Ndebele ; il secondo indica la strada per la conoscenza, trovandosi così a coincidere.

Inoltre, il viaggio in treno di Zamani e Zani diretti a Nigel è simmetrico alla metafora del passaggio del treno con cui il professor Zamani spiega il senso della Storia contemporanea ai suoi allievi : la scuola è una lunga attesa davanti al passaggio a livello in cui si osserva il transito del treno. Soltanto quando « the train of years has finally passed, [...] it is time to go on with your journey » (p. 220), ovvero nell'avventura della vita. La strada da percorrere in solitudine, fuori dalle mura scolastiche, è quella del capitolo della Storia contemporanea sudafricana che al professor Zamani non è dato insegnare perché nelle loro mani. Non è un caso che siano proprio i fanciulli, centrali nella narrativa di Ndebele, ad essere i destinatari del messaggio. La riflessione sulla Storia è poi immortalata nel nome dell'attivista anti-apartheid : Zamani – ci è ricordato – significa "il passato" e "nel passato"³⁶ ; dunque il giovane riattualizza l'attivismo del professore irrorandolo di nuova linfa : il giovane ribelle rappresenta la speranza di oggi nella misura in cui Zamani fa parte della generazione che non ha saputo reagire all' "oscena virtù" del vittimismo :

« The sound of victims laughing at victims. Feeding on their victimness, until it becomes an obscene virtue. Is there ever an excuse for ignorance? And when victims spit upon victims, should they not be called fools? Fools of darkness? Should they not be trampled upon? » (p. 278).

Tornare indietro è il sogno utopico del professore : riprendere la storia dall'inizio e ripercorrerla in Zani : « He seemed all I could have become if I were to start afresh. » (p. 278)

³⁴ Dominique CHATEAU, *Ontologie de l'errance (dans une perspective critique)* in *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007 p. 49.

³⁵ Roger TOUMSON, *Archéologie de l'errance* in *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007 p. 241.

Il percorso a ritroso è finalmente dichiarato, com'è logico che sia, alla fine del racconto ; e l'intima partecipazione della risata del professore contro il Boero, rimpiazza il "laughter of recognition" (p. 219) che il direttore aveva ispirato a Zani. Così, la riscoperta del banale qual è la scoperta della risata di rivolta, permette al professore di ripercorrere la Storia. Ed infine, il viaggio in treno che apriva il racconto intende richiamare il lettore scrupoloso a rileggere il viaggio come un nuovo schema di accesso alla conoscenza.

Se è un po' avventuroso fare di Zani un folle che rivoluziona la nuova società sudafricana, è però possibile sostenere, senza il rischio di incorrere in dure critiche, che il rivoluzionario Zani corre al fianco dei presunti folli i quali alimentano la sommossa del popolo, come i ribelli travestiti in *L'Anté-peuple* o il folle accompagnatore dei fuggiaschi nei *Crapauds-brousse*, e preparano la presa di coscienza collettiva, come Okolo in *The voice*.

3. La maschera del folle errante. *L'Anté-peuple* di Sony Labou Tansi

*L'Anté-peuple*³⁷ è uno dei romanzi più critici della scrittura di Sony Labou Tansi. La gestazione è stata lunga e tortuosa ed è stato rimaneggiato più volte nel corso della sua vita. Rifiutato da Seuil, allora l'editore principale di scrittori dell'Africa nera, Sony Labou Tansi l'ha ricomposto, modificandone anche il titolo, e riproposto a Seuil fino a quando il manoscritto è stato accolto più volentieri dopo i successi ottenuti dalle pubblicazioni di *La vie et demie* nel 1979 e de *L'État honteux* nel 1981, romanzi premiatissimi e acclamati dalla critica.

Uomo dalla personalità complessa e scrittore tra i più originali, Sony Labou Tansi ha dichiarato in un'intervista che il suo metodo di scrittura si sviluppa tutto nella mente ; la fase di incubazione di un progetto avviata dal titolo materializzatosi in mente.³⁸ Ciò potrebbe forse

³⁶ Vedi N.d.T. della versione francese di "Fools", Jean-Pierre RICHARD, *Fools*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 17.

³⁷ Sony Labou TANSI, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983.

³⁸ Jacques CHEVRIER, « Comment travaillent les écrivains : Sony Labou Tansi », entretien, *Jeune Afrique*, n° 1207, 22 février 1984, citato da Jean DEVESA, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, p. 97.

parzialmente spiegare il lungo travaglio costato a Sony al fine di far accogliere *L'Anté-peuple*, sottoposto a diverse variazioni del titolo – prima *Le premier pas*, poi *La natte*. Indubbiamente il meno fantastico dei suoi romanzi – numerosi studi hanno messo in luce la filiazione dello stile di Sony Labou Tansi al realismo magico dei sudamericani –, la coesistenza del registro che l'occidente chiama “realistico” con quello magico provoca un senso di stridore il quale, però, non altera il piacere della lettura.

Oltre alla difficoltà nel circoscrivere il sottogenere, lo stesso protagonista sfugge ad una definizione univoca, trovandosi, esso, a fare i conti con problematiche esistenziali sempre nuove. Eppure, una lettura più attenta permette di verificare che queste sono legate l'una all'altra fino a riprodurre un tracciato coerente. Tanella Boni³⁹ invita a leggere *L'Anté-peuple* sotto la luce della virtù e dell'amore come situazione esistenziale. Allo stesso modo, Philippe Makita analizza, dello stesso romanzo, l'aspetto sacro e quello profano dell'amore come bisogno esistenziale⁴⁰. Tuttavia *L'Anté-peuple* non può certamente dirsi un romanzo d'amore. Il filo che sottende l'opera è una riflessione esistenzialista che tocca le corde dell'identità vacillante e instabile ; e i molteplici interrogativi coinvolgono le sfere dell'esistenza – sentimentale, sessuale, mentale, politica – fino a sperimentarne le estreme conseguenze.

Il protagonista Dadou è un uomo tormentato poiché incapace di adempiere a quel principio di virtù impostosi con il dominio dei propri impulsi sessuali per la giovane alunna Yavelde. Incline all'alcolismo, è anche incapace di controllare la propria posizione nella società civile mettendo a repentaglio la propria carriera di direttore del collegio normale femminile. Annoiato dalla “mocherie”, neologismo che ricorre come segno distintivo del tedio, Dadou si ritrova, suo malgrado, accusato di molestie sessuali e poi, fuggiasco, implicato nelle lotte di resistenza in Repubblica del Congo (Brazzaville). Il ritratto di Dadou rispecchia la storia sventurata di un conoscente di Sony Labou Tansi⁴¹ – ma che presenta non poche somiglianze con le proprie ossessioni⁴² – ; e congloba le questioni esistenziali dell'uomo congolese nella nuova società borghese della post-indipendenza.

³⁹ Tanella BONI, « L'amour dans *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi », *Sony Labou Tansi, témoin de son peuple*, Limoges, Pulim, 2003, p. 199-212.

⁴⁰ Pilippe MAKITA, “*L'Anté-peuple* ou l'exorcisme, “De l'amour et autres démons” », *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997, pp. 329-341.

⁴¹ Sony Labou Tansi, “Le projet littéraire de Sony Labou Tansi”, *Le Mois en Afrique*, n° 205-206, fêv.-mars 1983, citato da Jean DEVESA, *op. cit.*, p. 96.

⁴² Con la creazione del personaggio di Yavelde, omonima della figlia nata nel 1976, egli esorcizza il terrore di vederla cresciuta nelle vesti di bambina seducente. Questo romanzo nasconde quindi delle paure intime dello stesso Sony Labou Tansi : paterne, politiche e sociali. Vedi Pilippe MAKITA, *op. cit.*, p. 331.

L'accumulo dei numerosi eventi capitati a Dadou – le avances di Yavelde, l'alcolismo per sfuggire all'ossessione della ragazzina, l'accusa di gravidanza e del successivo incitamento al suicidio di Yavelde, l'incarcerazione senza processo, la fuga dalla prigione verso la riva sinistra del Congo, i pestaggi, l'attivismo nella resistenza, l'attentato al Primo segretario del Partito per conto del "maquis" – non dà giusto credito all'opera poiché il cuore della questione non risiede nella trama. L'intreccio è, difatti, pressoché inutile per comprendere *L'Anté-peuple*, come giustamente notato da Lilyan Kesteloot nel 1983⁴³. È quindi necessario, da parte nostra, fare un lavoro di destrutturazione dell'intreccio per ricostruire il filo del discorso da cui poi scaturirà il significato conferito all'opera da Labou Tansi. Ci limitiamo per ora a smantellare la linearità presentata nel romanzo per focalizzarci sui due poli del filo che interessano maggiormente la nostra analisi laddove il filo rimanda alla follia di Dadou e i poli alle condizioni esistenziali che lo portano ad incarnare il "fou gentil errant" (p.175).

La sottile follia di Dadou, che vediamo all'inizio del romanzo, intende smascherare il sottobosco sociopolitico, finché, al termine della vicenda, si palesa nella forma più manifestamente stereotipata del folle errante. In effetti, tra la prima e la seconda metà del romanzo c'è una cesura netta costituita dalla fuga di Dadou sul fiume Congo : prima della fuga (cap. I-X), il funzionario Dadou lotta contro il regime interiore della "mocherie" che si dilata nella morbosità del corpo ; dopo la fuga dall'ex-Zaire per rifugiarsi alla sinistra del fiume (cap. XI-XVII), il fuggiasco Dadou corre nei meandri del Congo Brazzaville in cui le lotte intestine con l'Angola costituiscono l'atmosfera infernale. Alla "mocherie" esistenziale corrisponde la "mocherie" politica, entrambe figlie della stessa follia di cui soffre il Congo.

All'inizio de *L'Anté-peuple* Sony Labou Tansi ci presenta Dadou come colpito da un'insopportabile orticaria con cui manifesta la sua ideologia della "mocherie" :

« Des fois, il avait, lui, Dadou, Nitu Dadou, le directeur du collège normal de filles de Lemba-Nord, de curieuses démangeaisons de se sentir le président. Évidemment, ces démangeaisons étaient bien moches. Et sa vie elle-même – ou la vie en général, ces trucs-là, c'était également moche. Il avait épousé une jeune institutrice neuf ans auparavant parce que, à son âge, dans cette société cent fois plus moche que lui, les autres se mariaient bien. Il avait eu deux gosses, simplement parce que avant lui, d'autres au pays avaient eu deux gosses à trente-neuf ans. » (p. 14)

⁴³ Lilyan KESTELOOT, "*L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi, Editions Seuil 1983 », *Éthiopiennes*, n°37-38,

L'ideologia della "mocherie" in realtà non si limita a *L'Anté-peuple*, ma abbraccia tutta l'opera di Sony Labou Tansi. Evidentemente, le sensazioni di disprezzo che trapelano in Dadou ci indicano che il neologismo, composto dalla sostantivizzazione dell'aggettivo "moche", brutto, rimanda al disagio generale che si prova nella contemporaneità in cui vigono gli « anti-valeurs, (l)es préjugés, (l)es obstacles tantôt imposés tantôt choisis délibérément par l'homme qui empêchent son accomplissement »⁴⁴. Sony Labou Tansi peraltro dice che lo stato di "mocherie" coinvolge tutti i soggetti trattandosi di una condizione comune del vivere umano. Wilfrid Miampika riassume bene il progetto di Sony Labou Tansi, definendo la "mocherie" come la « nouvelle version de la bêtise humaine flaubertienne, une inadéquation de l'individu dans l'absurdité de la société moderne » e come « une aliénation de l'homme par les valeurs de la société contemporaine »⁴⁵ che, come abbiamo, visto sono degli anti-valori, da cui l'allusione del titolo del romanzo.

Ecco che dadou sprofonda nell'inabissamento esistenziale attraverso quello che il narratore chiama il "complesso di insicurezza" dell' "eroe bulimico" – per dirla come Devésa⁴⁶ –, ormai sulla via di una certa confusione mentale :

« Mal dans sa peau? Peut-être pas. Mais des fois, il se sentait comme étranger dans son propre corps et ça devenait « merdant ». Il aimait le mot « merdant », comme le mot « moche », il les trouvait enveloppés d'une curieuse magie, ils lui fendaient l'être en deux, et, entre les deux quartiers de lui, lui aussi étranger à l'autre qu'à lui-même, une brillante mèche de néant – en lui, une zone de néant – qu'il fallait peupler de quelque chose – quelque chose pris en lui-même, quelque chose qu'il n'avait jamais trouvé. Si bien qu'il essayait : la main gauche, le pied, le cœur, la fatigue, le travail le vin, la danse, les femmes, le moche, le merdant, n'importe quoi plutôt que le vide, car le vide tue et dérouté. Le vide c'est la mère du désespoir. » (pp. 32-33)

La "mocherie" è dunque « l'abîme qui existe entre ce que l'individu est et ce qu'il se propose d'être »⁴⁷ ; e Dadou è ora sdoppiato, combattuto tra « deux quartiers de lui, lui aussi

nouvelle série 2^{ème}-3^{ème} semestre 1984, vol. 2, n° 2-3.

⁴⁴ Landry-Wilfrid MIAMPIKA, "Sony Labou Tansi : l'anti-modernité des Etats honteux ou la parenthèse de la mocherie" in *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Ntari Bemba*, Corbeil-Essonnes, ICES, 1996, p. 59.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ In questi termini Devésa definiva la mania di Sony Labou Tansi di analizzarsi attraverso i suoi personaggi.

⁴⁷ Landry-Wilfrid MIAMPIKA, *op. cit.*, p. 59.

étranger à l'autre qu'à lui-même » quindi estraniato. La nevrosi che intravedevamo prima, si trasforma lentamente nell'alienazione di cui la "mocherie" è causa. L' "homme décousu" (p. 44) è il picco di un lento crescendo dello stato mentale – già latente – di Dadou che vive una profonda desolazione interiore e che si prepara, nell'attraversamento del fiume Congo, ad una ricerca dentro di sé. Sony Labou Tansi ha confessato in un'intervista che il viaggio di Dadou verso il Congo Brazzaville è una rielaborazione della realtà nel senso in cui uno dei suoi amici « avait été obligé de partir en exil. Il m'a raconté ce départ en exil. Dans mon roman j'ai réinventé cela. J'ai créé l'exil intérieur d'un homme. »⁴⁸ Qualcuno sostiene che, malgrado le apparenze, *L'Anté-peuple* non sia, in realtà, la storia di una ricerca interiore. Philippe Makita asserisce che si tratta piuttosto della storia di una donna – Yealdara – che attraversa mille peripezie per salvare la vita tormentata dell'uomo dall'oblio di sé.⁴⁹ Uno sguardo al romanzo nella sua interezza permette forse di vedere un po' oltre.

Assunta l'identità angolana e raggiunta la riva sinistra del fiume, Dadou non trova altro che terrore e un clima infernale di scontri tra i "bérêts", la polizia ufficiale, e i "maquisards", i ribelli che attentano al potere dominante. Come sostenuto da Lilyan Kesteloot⁵⁰, l'arbitrarietà della riva destra è rimpiazzata dall'imbarbarimento di un mondo infernale : qui la condizione di "matto" è l'unica possibile, conseguentemente l'unica esistente. I folli pullulano nella Repubblica del Congo ; e ad accorgersene è Yealdara, l'amante e compagna di Dadou delle cui tracce va alla ricerca. Ecco che incontra il primo matto :

« Le fou marchait vite devant elle, avec une natte sous l'aisselle gauche et un bâton dans la main droite. Yealdara accéléra le pas. Elle rattrapa et dépassa le fou qui aussitôt fit volte-face. Yealdara marcha sur cinq ou six mètres avant de revenir sur ses pas. À l'angle de la rue le fou bifurqua et se mit à courir devant lui à toute jambe. » (p. 165)

La figura del folle semi-nudo, che tiene sotto braccio una stuoia e si aggira indisturbato nelle strade della città, si moltiplica tante volte quanti sono i ribelli congolese i quali trovano così il modo di sfuggire agli « emmerdements des papiers et consorts » (p. 174).

⁴⁸ Sony Labou Tansi, "Le Projet littéraire de Sony Labou Tansi", citato da DEVESA, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁹ Cfr. Philippe MAKITA, *op. cit.*, p. 341.

E tale copertura del “fou gentil errant” (p. 175) – nella “natte” sotto braccio v’è l’arma – era possibile soltanto perché nessuno osava toccare i matti. Ma, al di là della spiegazione ufficiale, esiste – com’è tipico in Sony Labou Tansi – una verità custodita dalle credenze popolari : secondo un’antica leggenda, le scimmie di una tribù si sarebbero rifiutate di pagare le imposte al regno che li dominava, dacché l’intera tribù sarebbe stata trasformata in scimmie per permettere loro di mimetizzarsi (p. 174), precisamente come i ribelli contro le forze di Stato.

Secondo questa prospettiva, Dadou sarebbe matto perché considerato tale secondo i codici del Congo Brazzaville – come aveva detto un vecchio pescatore alla riva sinistra del Congo, « Ici les gens sont ce pour quoi on les prends » (p. 142). Eppure la prima metà del romanzo ci ha portati a vedere in Dadou un uomo problematico, impegnato in un percorso interiore sfociato nella traversata del fiume che ha ribaltato le vesti della follia, prima subdola e interiormente capillare, poi teatralmente manifesta. Il sospetto è che Sony Labou Tansi ci voglia far lavorare molto più in profondità e ci voglia trascinare alla scoperta della follia in funzione della quale il viaggio di Dadou ha senso : il funzionario che, nella prima metà del romanzo, esplora le pieghe della nevrosi nella noia della nuova società borghese e quindi della follia come condizione mentale latente, diventa poi il fuggiasco che si rifugia nella follia per ottenere la libertà negatagli dall’altra parte del fiume. Il Dadou-presidente abbandona la follia come *stato* mentale per abitare la follia come *status* palesato nella maschera del folle errante con la “natte” sotto braccio. In altri termini, il suo viaggio sul fiume, di cui ci viene data una scarsa descrizione, funge da spartiacque tanto nel romanzo quanto nel personaggio di Dadou. Da condizione interiore, la follia si muta in involucro esteriore. Ma ancora, e soprattutto, da condizione abitante passa a condizione abitata. In definitiva, il personaggio avverte di scivolare nella follia ; e, più di preciso, la raffigurazione del suo stato mentale prende corpo letteralmente.

La follia invade il paese infernale ; e come in *The voice* di Okara l’osteria nella città infernale era descritta come una “casa di matti”, dove la vita illecita esiste parallelamente alla vita ufficiale, così nella “casa del foula” e nelle capanne isolate delle donne folli si prepara la strada alla via illecita per contrastare la via ufficiale e combattere il potere vigente : nella riva sinistra del Congo di Sony, stranieri, esiliati, apolidi, matti e matte, streghe e dissidenti, tutti ugualmente marginalizzati, fanno parte della stessa città infernale in cui non c’è salvezza al di

⁵⁰ Lilyan KESTELOOT, *op.cit.*

fuori della follia. Persino Yealdara, che era riuscita a procurarsi i documenti per accedere al paese, trova nella follia la sola condizione possibile : anch'essa dovrà essere iniziata al corpo dei ribelli da donne travestite da folli. E in questo rito accediamo al codice d'onore che eleva la maschera del folle a credo assoluto condiviso da tutti i "fous gentils errants" : « Ici, nous croyons fortement, nous croyons en tout. Nos idées font ce que nos corps ne peuvent pas » (p. 177). La follia è l'unico rimedio alla dittatura mortifera ; e, allorquando è organizzata in confraternita, è anche potente armatura per la salvaguardia delle idee e dei propositi.

Nonostante ciò, il senso di morte è dilagante : su questo lato del fiume, dove tutto appare amplificato – il tormento interiore diventa violenza esteriore, la stranezza diventa assurdità, la banalità diventa demenza, e la noia diventa morte – e le leggi ribaltate – la magia e le credenze popolari sono un paradigma di conoscenza –, la morte minaccia sempre. Il confine tra la vita e la morte è sempre meno netto e la definizione di "uomo morto", quello che vagheggia negli inferi congolesi, inizia a prendere le pieghe dell'opinione soggettiva :

- « - Tu les prends pour des vivants ?
- Je ne sais pas, dit le vieux. Mais il n'y a pas tout à fait de raison qu'on les estime de morts.
- Ils sont morts, dit Yealdara.
- Ils sont vivants, dit le vieux.
- Il faut le voir pour le dire.
- On peut le penser.
- Moi, je pense qu'ils sont morts.
- Moi qu'ils sont vivants. » (p. 154-155)

Tra i morti viventi, i "presque morts" e i "peut-etre morts" esistono sfumature che finiscono spesso per annientarsi sfociando piuttosto in diverse gradazioni della morte. Il percorso di Dadou è quindi anche resistenza alla morte, ma la morte stessa è un percorso nel quale si nutre l'ultima speranza : « "Que la mort soit un chemin", comme disent les ancêtres. » (p. 161) È dunque possibile individuare una vicinanza di Sony Labou Tansi con i suoi contemporanei anglofoni visti precedentemente, Okara e Armah.

Se Okara metteva in scena la ricerca di una via alternativa alla desolazione morale e Armah allude alla resistenza fisica come via di fuga dalla necrosi sociale, Sony Labou Tansi mette in scena l'assurdità della via di fuga. Il processo anatomico rimane, per questi scrittori delle lotte al potere, un metodo di conoscenza del corpo sociale malato che infetta le particelle

sane. Riecheggiando fortemente la poetica della decomposizione di Ayi Kwei Armah, in Sony Labou Tansi appare altrettanto intenso l'effetto del sezionamento della carne : il corpo è più volte vissuto come luogo del dolore e della provocazione ; e ciò spiega il facile slittamento nella scrittura di Sony Labou Tansi da "corps" a "chair" e da "chair" a "viande", dove la carne da macello vince sul corpo carico di umanità e di amore. Xavier Garnier mette magnificamente in rilievo il meccanismo del mondo antropofago di Sony Labou Tansi asserendo che « l'État de chair y étouffe l'État de droit, la "viande" annulle la loi »⁵¹ ; e la violenza – « la notte de fou » – diventa una maniera « pour s'accrocher à la vie » (p. 179), da cui l'uccisione del Primo Segretario del Partito senza vera coscienza del gesto. Così la spaventosa diffusione della follia che dilaga ne *L'Anté-peuple* fa eco allo scenario di *The Beautiful ones are not yet born*, in cui gli uomini impazziti, alcuni dei quali morti suicidi, si confondono con quelli savi in apparenza in cui la follia è latente, come in "the man". Viene quindi spontaneo chiedersi se il vero folle è il nevrotico e tedioso direttore o il finto-folle che, alla fine, commette l'omicidio.

4. La quest itinerante di Okolo. *The Voice* di Gabriel Okara

Come era capitato ad Amos Tutuola, Gabriel Okara viene accusato di deformare l'inglese classico a favore di una lingua "africanizzata" la quale, sovvertendo la sintassi e abbondando in neologismi, avrebbe come unico intento di restituire il folklore locale. Ci si rende però subito conto che la lingua adottata da Okara non è affatto l'esito di una manipolazione dell'inglese. È piuttosto il veicolo espressivo di un'essenza africana delicatamente lavorata nell'alternanza di puro inglese e del linguaggio d'ispirazione Ijaw. Sul piano strettamente linguistico, egli stesso indica che il procedimento adoperato corrisponde

⁵¹ Xavier GARNIER, *La Magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 147. (capitolo su Sony Labou Tansi : « Sony Labou Tansi ou les enjeux politiques de l'univers magique »).

alla traduzione, fedele il più possibile, della lingua vernacolare nella lingua inglese attraverso nuove forme di espressione⁵², da cui le veementi polemiche presso gli accademici nigeriani.

I lettori anglofoni si trovano disorientati da concetti di cui non comprendono il significato ; ed alcuni intellettuali nigeriani – lo scrittore John Pepper Clark, per esempio, Ijaw come Okara – non hanno saputo apprezzare questo procedimento sfociato in una lingua giudicata poco comprensibile. Eustace Palmer⁵³ ne apprezzerrebbe le numerose influenze letterarie e la capacità di creare personaggi coloriti ; Arthur Ravenscroft, la cui introduzione al romanzo appare nel 1969, darebbe di *The Voice* un'interpretazione soprattutto politica, rispetto alla quale Eustace Palmer vuole mettere in guardia.⁵⁴ Se le osservazioni di Obi Maduakor sono in parte condivisibili – la leggendaria Africa, fresca e genuina, ricca di simboli di purezza tramite cui Denise Coussy⁵⁵ presenta il romanzo di Okara non rispecchia a giusto titolo l'anima dell'opera –, i lacunosi tentativi di definire *The Voice* e i giudizi contrastanti deriverebbero probabilmente dalla inesauribilità delle sue interpretazioni.

Diventa opportuno quindi ricordare una precisazione di Arthur Ravenscroft, nella sua introduzione, per il quale *The Voice* è anzitutto un romanzo poetico nel senso pieno del termine :

« *The voice* is very much a poetic novel, not in the sense of the word 'poetic' which suggests artificial beauty and remoteness from ordinary life and a vague emotional roseate glow. Rather, it is poetic in structure, intense and sharp in felling, close-knit, highly economical in expression, with something of central importance for the total meaning of the novel going on all the time – almost in every sentence. And the 'simplicity' of the story and its meaning is really very deceptive. It's the kind of simplicity that isn't simple at all. »⁵⁶

Queste poche righe rendono bene la complessità dell'opera nel linguaggio allusivo, nella struttura che sottende l'intreccio e nelle interpretazioni che aprono varchi a discipline attigue alla letteratura come la politica e la filosofia. Nondimeno, l'aspetto linguistico in

⁵² Jean SÉVRY, traduttore della versione francese *La Voix* (Paris, Hatier, 1985), ci ricorda la natura delle difficoltà in cui Okara si è imbattuto : essendo il ijaw una lingua tonale, a differenza della lingua accentata dell'inglese, Okara ha scelto di esprimere le sensazioni e l'energia dei sentimenti, per esempio, con la ripetizione, doppia o tripla, delle parole portatrici di particolare significato (pp. 6-7).

⁵³ Cfr. Eustace PALMER, *An introduction to the African novel*, London, Heinemann, 1972, p. 155.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Denise COUSSY, *Littératures de l'Afrique anglophone*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007, pp. 28-29.

Okara non attirerebbe più di tanto la nostra attenzione se non veicolasse elementi specifici della cultura Ijaw, etnia del delta del fiume Niger, chiamati in causa dal personaggio di Okolo, il protagonista del romanzo.

Okolo, che in lingua Ijaw significa “voce”, è messo al bando dal capo del villaggio Izongo, e dunque dall’intera comunità, perché, come gira voce in città, « Okolo’s eyes were not right, his head was not correct. » (p. 23) Okolo non sarebbe una persona come le altre ; e la sua anormalità deriverebbe dalle troppe letture fatte quand’era studente all’estero e dalle lunghe passeggiate in foresta, crogiolo di pericoli per la sanità mentale. Per queste ragioni « Okolo had no chest, they said. His chest was not strong and he had no shadow. » (p. 23). Come si sarà notato, in queste poche righe che aprono il romanzo, ci troviamo di fronte a termini dal senso simbolico più ampio di quello letterale. Il “busto” non è soltanto una parte del corpo, ma il luogo fisico in cui risiede qualcosa di più grande. Così, l’ “ombra” sembra essere un’entità vivente più che la riproduzione passiva di un organismo. Immediatamente leggiamo :

« Everything in this world that spoiled a man’s name they said of him, all because he dared to search for *it*. He was in search of *it* with all his inside and with all his shadow. »⁵⁷ (p. 23)

L’ “ombra”, ci spiega Jean Sévry, è il termine con il quale viene designata la parte duale dell’anima che accompagna il corpo nella sua avventura terrestre. È quella parte quindi che dà forma alle azioni desiderate e agli sforzi dell’uomo. Del passo citato colpisce anche l’uso che Okara fa del termine “Inside”. Con questo, Okara indica la parte più profonda dell’uomo in grado di toccare la coscienza umana. È il luogo intimo dove fare i conti con la propria etica che Jean Sévry traduce con “foro interiore”, espressione per noi efficace ma poco apprezzata da chi sostiene che non rende l’opposizione tra la dimensione interiore dell’essere e quella esteriore del fare.⁵⁸ Con tutta l’anima e con tutto il corpo – diremmo noi semplificando notevolmente queste due nozioni ben più dense – Okolo va alla “Sua” ricerca,

⁵⁶ Arthur RAVENSCROFT, introduzione a *The Voice*, Heinemann, African Writers Series, 1970, p. 4-5. D’ora in poi facciamo riferimento a questa edizione per le citazioni dell’opera segnalate tra parentesi nel testo.

⁵⁷ Corsivo presente nel testo.

⁵⁸ Ci riferiamo in particolare a Jacky Martin il quale, riconoscendo al concetto di “Inside” la dimensione giuridico-religiosa del “tribunale della coscienza” (dal latino *forum*), vi preferisce il termine “dentro” in opposizione a “fuori”. Vedi Jacky MARTIN, « Le concept de “Décentration” dans l’écriture et la traduction de

dove il pronome “it”, messo graficamente in evidenza nel testo e mai sostituito con altri termini, interviene da solo a connotare la ricerca di Okolo. Per questa sua ossessione, il protagonista finisce per essere relegato dal tirannico capo del villaggio come un reietto, accusato di tormentare la gente domandando, incessantemente, chi possiede “quella cosa” : “it”.

In effetti, al centro del romanzo risiede la ricerca di questo valore che nobilitava gli Avi e che è andato perduto nella nuova società materialista e spiritualmente svuotata. Okolo, contro corrente, entra nel novero degli emarginati e dei folli in quanto presenza minacciosa per chi, come Izongo, ha interessi a tenere a bada il libero pensiero dei cittadini sotto il suo dominio. Dopo aver minacciato Tuere, la donna allontanata ai margini della città poiché accusata di stregoneria, Izongo pretende l’ammissione di Okolo sulla propria anormalità :

« “Your head is not correct !” Chief Izongo shouted at Okolo.

“Me, my head not correct?” Okolo said laughing in disbelief.

“I know that you do not agree as one that palmwine has held does not agree that palmwine has held him ; [...] one whose head is not correct never agrees that his head is not correct [...] ». (p. 38)

Il potenziale moralizzante di cui Okolo è portatore mette in pericolo l’egemonia di Izongo, il quale decide di allontanarlo per sempre da Amatu. La maniera in cui Okara descrive il richiamo della folla al comizio di Izongo dove annunciare l’allontanamento di Okolo è di forte impatto :

« all the people of Amatu : men, women, children, the lame, the deaf and dumb and the blind. All the people came hurrying to Izongo’s compound. Even the deaf and the dumb looking at lips as a hungry person looks at the mouths of people eating, hurried ; and the blind, staring hard at nothing, guided by stamping feet and voices, groped ; and the lame with dust in their eyes from heels that looked at nothing, crawled to Izongo’s compound.

When the people : men, women, children, the lame, the deaf and dumb and the blind had gathered in his compound, Izongo stood up from his raised seat at the centre and spoke. » (p. 71)

Questo frammento, che dà conto dello stile di Okara, mostra il valore conferito alla ripetizione e alla focalizzazione di alcuni personaggi critici. Uomini, donne, bambini, storpi, sordo-muti e ciechi, sono tutti chiamati a partecipare al comizio nella tenuta di Izongo. Nel menzionarli più volte, l'autore intende farci notare che gli esclusi sono strategicamente interpellati alla stregua della gente comunemente qualificata di "uomini, donne e bambini". Inoltre, in questo passo, che rappresenta a nostro avviso uno dei picchi critici del romanzo in cui tra le righe Okara sembra esporsi di più contro la stoltezza del potere, il folle Okolo è considerato ai margini degli emarginati, più fastidioso di coloro le cui deformazioni danno fastidio alla vista. Okolo è descritto come un corpo fetido da eliminare :

« A stinking thing like a rotten corpse be, which had made us all, you and me, breathe freely no more for the many years past. Now we are free people be, free to breathe. » (p. 72)

Ecco che della follia di Okolo abbiamo da Izongo la descrizione più completa e la spiegazione ufficiale. Okolo è folle per aver osato andare alla ricerca di "it" e per invitare gli abitanti all'austerità contraria all'abbondanza materiale di cui Amatu gode :

« [...] it is a strong thing be to send away one who is looking for *it*. Only a mad man looks for *it* in this turned world. Let him look for *it* in this wide world if he can find *it*. But we don't want him to stay here asking, "Have you *it*? Have you *it*? Have you *it*?" Even in our sleep we hear him asking. We know not what *it* is. We do not want to know. Let us be as we are. We do not want our inside to be stirred like soup in a pot. We do not want to be troubled by one whose inside is filled with water. So, let us be. » (p. 72)

La ricerca della moralità e della purezza in coscienza è qualcosa difficile da individuare ; quindi spaventa. La posizione di Izongo è chiara : non sa cosa "ciò" sia, e non vuole saperlo per non scalfire la tranquillità collettiva – ovvero la propria, assicurata tenendo la gente sotto il giogo dell'insipienza. Il "wide world" in cui Izongo intende far proseguire la ricerca ad Okolo è la città che lo metterà a dura prova.

Abbandonata Amatu, inizia per Okolo un viaggio in piroga verso Sologa, la città infernale, che anagrammata ricondurrebbe a Lagos (Lagos-o), una delle città più grandi

dell’Africa nonché capitale commerciale della Nigeria⁵⁹. Come giustamente diversi critici evidenziano – Eustace Palmer per primo –, il viaggio in piroga a Sologa richiama molti miti classici. Il che ci consente di affermare che il viaggio di Okolo alla ricerca di “it” sia un viaggio iniziatico a tutti gli effetti, scandito in tre tappe : l’ingresso negli abissi infernali o il calvario, la morte rituale o la prova sacrificale, infine la rinascita.⁶⁰

Avremo modo di affrontare nel dettaglio l’articolazione del modello iniziatico in uno stadio avanzato del lavoro.⁶¹ Per ora accontentiamoci di notare due punti cruciali del personaggio di Okolo : la sua follia, sancita dal capo villaggio, consiste nella ricerca di un’entità intangibile ed invisibile agli occhi della gente dei tempi nuovi ; in secondo luogo, tale ricerca non poteva che prendere forma nel viaggio iniziatico verso Sologa in cui poter interpellare una personalità autorevole in grado di illuminarlo su “quella cosa”. A differenza delle opere viste nel primo capitolo, in cui l’impazzimento dei personaggi coincide con il rientro in patria – fatta eccezione per il bevitore di Tutuola e per il Madman di Achebe, entrambi in continuo movimento perché deviati –, qui la presunta follia si confonde con il viaggio.

Con l’opera di Gabriel Okara inauguriamo una tipologia di folle che non ha più nulla a che vedere con i personaggi anomali con “qualche rotella fuori posto” quali erano il bevitore di vino di palma, lo scemo del villaggio di Achebe, il sergente Kéita di Birago Diop, il reduce di guerra di Sembène o il folle dell’*Aventure Ambiguë*. Il girovagare di questi ultimi corrisponde, nella maggior parte dei casi, ad un movimento meccanico caratterizzato soprattutto dallo spostamento fisico come segnale di uno spostamento mentale : naturale, nel caso dei primi due, inculcato dalla guerra, nel caso degli ultimi tre. Invece, con Okara e gli autori che tratteremo in questo capitolo, ci troviamo di fronte ad una tipologia di folle che si definisce in funzione del viaggio inteso come attraversamento fisico (più raramente mentale) di uno spazio. In *The Voice*, il viaggio è vissuto nel presente del suo sviluppo ; mentre nelle opere francofone viste precedentemente, il viaggio (di ritorno) era avvenuto prima della vicenda narrata.

⁵⁹ V. Viney KIRPAL, « *The Structure of the Modern Nigerian Novel and the National Consciousness* », *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 34, n° 1, Spring 1988, pp. 45-54 ; Chris DUNTON, « Entropy and Energy: Lagos as City of Words », *Research in African Literatures*, vol. 39, n° 2, Summer 2008, pp. 68-78.

⁶⁰ Vedi Joseph CAMPBELL, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, World Publishing Company, 1949.

⁶¹ Vedi cap.3.2.a. – Parte II.

Dal punto di vista dell'economia del romanzo, il viaggio rituale di Okolo occupa i capitoli centrali del romanzo⁶² per dar voce alla sua ricerca e far sì che essa si radichi nella gente inebriata dal materialismo. Colpisce una certa ingenuità del personaggio che spesso si lascia trascinare dagli eventi e che si meraviglia dell'opportunità dilagante a Sologa. Non è quindi senza fondamenta il rilievo che fa Eustace Palmer⁶³ su Okolo dell'ingenuo picaresco Don Chisciotte. Come l'eroe del Cervantes, Okolo rincorre, incaponito, quell'ideale di integrità ; e, come lui, apprende la bassezza e l'ipocrisia delle persone che incontra durante la sua ostinata rincorsa. Numerosi esempi di questo tipo ce lo confermano. Durante il viaggio in piroga, egli si presta a dare riparo alla promessa sposa, zuppa dell'acqua della tempesta ; e subito viene accusato di seduzione. Ancora, giunto a Sologa, Okolo crede di essere davvero condotto alla scoperta di "it", di cui "Big One", una figura ambigua, custodirebbe i segreti, secondo Okolo. Finisce invece in un ambiente buio che richiama una cella di prigionia, dove dubitiamo per un istante sulla sanità di Okolo in preda a raptus visionari. Ancora, l'incontro con uno strano poliziotto, disconnesso nelle risposte e schivo negli atteggiamenti, e con l'oste del ristorante – una sorta di locanda di matti – che lo scoraggia a proseguire la sua *quest*, dimostrano quanta omertà vi sia nella gente comune a Sologa ; in definitiva, Sologa è l'aspettativa delusa agli occhi dell'idealista.

La sua ingenuità per così dire donchisciottiana, si interseca poi con diversi miti, come quello della ricerca del santo Graal in una sorta di "Waste Land" spiritualmente arida⁶⁴, o ancora con il mito della traversata del fiume e del traghettatore di anime⁶⁵, senza dimenticare la funzione rituale del capro espiatorio, fondamentale per la comprensione profonda dell'opera e che approfondiremo altrove.⁶⁶

Intanto è necessario comprendere il viaggio di Okolo e la sua presunta follia come una presa di posizione e una sfida verso la morale comune. I richiami mitici che si accumulano nel viaggio di Okolo ci inducono a pensare che si tratti di un viaggio interiore, in virtù di sistemi di segni che alludono ad una ricerca più simbolica che fisica. La ricerca di una nobile entità, qual è "it", non può che avvenire nella propria interiorità. L'autore difatti non opera una

⁶² Di dodici capitoli di lunghezza diversa, otto narrano gli episodi che avvengono durante l'arco temporale del viaggio di Okolo. Dal terzo al decimo capitolo, ovvero dalla partenza verso Sologa al rientro ad Amatu in piroga, assistiamo ad avvenimenti che si svolgono nella città d'origine in cui si dibatte e si combatte contro l'impresa di Okolo già in procinto di risvegliare le coscienze di alcuni.

⁶³ Eustace PALMER, *op. cit.*, p. 158.

⁶⁴ *Ivi*, p. 157.

⁶⁵ Obi MADUAKOR, « Myth and Mysticism in Gabriel Okara's *The Voice* », *Commonwealth Essays and studies*. Conversation with Wole Soyinka. The supernatural, vol. 15, n° 2, Spring 1993, p. 59. Cfr. Cap.3.2.a – Parte II.

⁶⁶ Vedi cap.1.1 – Parte III.

descrizione fisica del protagonista, di cui appunto non abbiamo elementi. Egli procede piuttosto – Ravenscroft⁶⁷ lo fa notare – alla descrizione *fisica dello spirito* di Okolo, di cui l’ “inside”, lo “shadow”, il “chest” sono tanti luoghi fisici quante sono le sedi dei sentimenti e degli elementi che formano l’essere profondo. Così la corporeità delle sensazioni, rendono il viaggio *fisico* di Okolo, da Amatu a Sologa, un coraggioso ingresso nel labirinto dell’ignoto interiore. Tale è la logica che suggeriamo di adottare per comprendere la dimensione anatomica del viaggio di Okolo nella misura in cui la piroga, che scorre lungo le acque del fiume Niger, rimanda alla sua anima la quale scorre lungo il sangue del proprio corpo, alla ricerca della coscienza rimossa e della memoria degli Avi. Tale parallelismo con il corpo nella poetica di Okara trova tradizionalmente conferma nella muta presenza degli spiriti ancestrali tra di uomini, con i quali stabiliscono un rapporto diretto : la rettitudine della parola da loro insegnata, Okolo vuol far trionfare sulla maniera sinuosa di comportarsi nell’epoca contemporanea ; e la linea serpentina, simboleggiando il luogo corrotto, anticipa la destinazione del viaggio di Okolo.

Tale linea serpentina, più morale che fisica, è già illustrata dalla traversata del fiume Niger che conduce al labirinto urbano nel quale Okolo sostituisce ai canali razionali – anche a Sologa Okolo viene preso per matto – quella forma di intelligenza che Pierre Loubier chiama « conscience souterraine »⁶⁸. La città di Sologa è a metà strada tra il labirinto urbano e la discesa agli inferi dell’epoca moderna governata dalla corruzione e presieduta da “Big One”, il presunto detentore di verità, secondo l’ingenuo Okolo. Difatti questo si trova presto di fronte ad un bianco che lo attende ; e che capiamo essere uno psichiatra, simbolo del rimedio cui opta Sologa per controllare i dissidenti, attraverso l’internamento :

« ‘My instructions are that you are to be taken to the asylum. You are not wanted here. You have given too much trouble already in Sologa. You are to be confined here in a room until you are taken to the asylum.’ » (pp. 86-87)

Qui Gabriel Okara mette in scena una questione cruciale del colonialismo : l’inserimento della psichiatria occidentale nei diversi contesti africani. Non è un caso che a Sologa, la città moderna socialmente e politicamente corrotta, trionfi la medicina dei bianchi, al servizio, però, del nuovo sistema di potere. In effetti, lo psichiatra bianco appare nient’altro

⁶⁷ Arthur RAVENSCROFT, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁸ Pierre LOUBIER, *op. cit.*, p. 31.

che un funzionario assoldato da “Big One”, il reale detentore del potere materiale. Il manicomio, come accaduto in Occidente e come denunciato da Foucault nella sua vasta *Histoire de la folie*, ha qui la funzione di prigione, di luogo di segregazione dei soggetti ritenuti pericolosi per impedir loro di circolare liberamente. Ed è intuibile che in un regime totalitario come quello di “Big One” gli uomini liberi di pensare entrino nel novero delle persone pericolose : internare Okolo significa, sì, renderlo inoffensivo, ma al contempo – spiega lo psichiatra – salvarlo dalla morte certa. Il dialogo tra Okolo e lo psichiatra bianco ricorda quello tra Moha e il medico francese in *Moha le fou Moha le sage* di Tahar Ben Jelloun : tagliente ed essenziale il primo, delirante e torrenziale il secondo, i due dialoghi partecipano a dimostrare l’ingarbugliamento del discorso del sano con il discorso del malato fino a far trionfare la lucida logica del discorso del folle.⁶⁹

Okolo sceglie infine di tornare ad Amatu, rifiutando l’internamento a Sologa, e di lasciarsi catturare da Izongo che lo abbandona sul fiume. La scelta è inevitabile, poiché lasciarsi internare significa salvare il corpo a discapito dell’anima, portatrice di un messaggio da rivolgere al suo popolo : se non è possibile trovare “it” in un luogo fisico, è forse più probabile scorgerlo in un luogo della coscienza ; e se la sua ricerca non ha condotto al ritrovamento di “it” in terra, significa che “it” dev’essere creato... creato da lui e radicato nei cuori induriti della gente spaurita di Amatu.

Ciò che importa di più in questa fase della vicenda è la piena partecipazione di Tuere, la presunta strega, la quale prosegue con lui l’ultimo viaggio in piroga. Ed infine, la presenza di Ukule, lo storpio, è sporadica ma essenziale. È lui incaricato da Tuere a tenere vivo il focolare simbolico della donna ; e sarà lui a dover assicurare che la voce di Okolo si diffonda su Amatu proseguendo l’opera iniziata da folle Okolo. La triade Okolo-Tuere-Ukule è frutto della collaborazione di tre figure di emarginati – il folle⁷⁰, la strega, lo storpio – che avvertono la stessa grettezza nell’aria di Amatu e che tendono allo stesso desiderio di autenticità, forse

⁶⁹ Nel romanzo di Tahar Ben Jelloun, Moha confida allo psicanalista : « Je suis immunisé contre l’électricité et tes poisons... Par contre, j’ai une allergie profonde à la médiocrité... » (Tahar Ben JELLOUN, *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978, p. 149). Poi : « Si on laissait les gens libres de parler au ciel, à l’herbe, au vent... Tu sais ce qui rend fou ? La faim. Oh, je simplifie. Les racines coupées. » (p. 153) E la stessa comprensione proviamo per Okolo che confessa allo psichiatra la natura della sua ricerca : « ‘All I want to do in my search,’ Okolo spoke out at last, ‘is to revitalise my flagging faith, in man, belief in something,’ he said with all his inside and his shadow. ‘Belief and faith in that something we looked up to in times of sorrow and joy have all been taken away and in its stead what do we have? Nothing but a dried pool with only dead wood and skeleton leaves. » (pp. 88-89)

⁷⁰ Arthur Ravenscroft lo identifica nel “poet-prophet” (*op. cit.*, p. 14). Anche Xavier Garnier lo chiama “poète” come per sottolineare l’essenziale marginalità di chi ha un cuore sensibile e la purezza di spirito di credere nei valori ancestrali. Xavier GARNIER, *La Magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 102.

proprio perché emarginati. Nella guerra moderna dell'apparenza contro l'essenza e della frivolezza contro la consistenza, la triade – che Palmer chiama provocatoriamente “grottesca parodia della trinità”⁷¹ – si è schierata con i perdenti, elevandosi così al rango di triade vincente con la sola forza della parola.

5. Il pellegrinaggio del “fou”. *Les Crapauds-brousse* di Tierno Monénembo

Monénembo – pseudonimo di Tierno Saïdou Diallo che significa “figlio di madre”⁷² – ha costruito la sua scrittura intorno alla figura dell'esiliato e alle diverse forme di esilio di cui è egli stesso protagonista già all'età di 22 anni per fuggire al regime di Sékou Touré. Dopo i soggiorni a Dakar e Abidjan – rifugio di molti universitari – inizia nel 1973 l'esilio europeo – prima in Belgio poi in Francia – per sottrarsi all'estradiizione che pende su di lui in Guinea. Il dolore della distanza alimenta il suo esilio interiore il quale genera una spinta cinetica di Monénembo, l'uomo e l'intellettuale, alla ricerca di una condizione vivibile. Peraltro ricordiamo che egli discende dai nomadi peuls – ha consacrato a loro un progetto articolato sfociato, per ora, nel romanzo *Peuls* (2004) – i quali, in secoli di storia, hanno costruito quella che Sélom Konlan Gbanou chiama « la polyvalence identitaire »⁷³. In effetti, tutti i suoi romanzi che Romuald Fonkoua⁷⁴ definisce del ciclo guineano – *Les Crapauds-brousse* (1979), *Les Ecailles du ciel* (1986), *Un rêve utile* (1991), *Un attiéké pour Elgass* (1993) – cui aggiunge : *Cinéma* (1997), *Conakry, une ville fantôme* (2001), *Peuls* (2004) e *Le roi de Kahel* (2008) – celebrano l'esilio come discorso fondante.

⁷¹ Cfr. Eustace PALMER, *op. cit.*, p. 158.

⁷² Lo pseudonimo nasce dalla mescolanza della lingua peul con i suoni dell'infanzia. Monénembo è una parola parzialmente onomatopeica nella misura in cui il monosillabo “Mbo” riproduce un suono del linguaggio infantile ; “Néné” significa “mamma” in peul. Monénembo sta quindi per “figlio di mamma”, riferendosi però alla nonna paterna la quale lo ha cresciuto dopo il divorzio dei genitori quando era poco più che infante. Vedi Christiane ALBERT, *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, pp. 321-322, cit. da Sélom Konlan GBANOU, « Tieno Monénembo : la lettre et l'exile », *Tangence*, n° 7, hiver 2003, p. 45.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Romuald FONKOUA, « Tierno Monénembo ou “la mélancolie du voyeur” : éléments pour un discours littéraire africain », *Interculturel francophonies*, n° 9, juin-juil 2006, p. 209.

*Les Crapauds-brousse*⁷⁵, il suo primo romanzo nato dall'accumulo di annotazioni durante l'esilio a Bruxelles, ha uno sfondo chiaramente autobiografico che ripropone fedelmente il clima guineano sotto la dittatura di Sékou Touré. Come Tierno Monémbo, il protagonista è un giovane intellettuale – dottore in biochimica il primo, ingegnere il secondo – formatosi in Europa – in Francia a Lyon il primo, in Ungheria a Budapest il secondo. E come gli intellettuali africani dopo le indipendenze, il protagonista Diouldé è incapace di realizzare in concreto la lotta contro il potere dispotico. La presenza di questa tematica, ricorda Chevrier⁷⁶, è sufficiente per inserire *Les Crapauds-brousse* nel novero dei romanzi della disillusione, insieme ai capolavori di un Kourouma o di un Sassine, dove la corruzione e la repressione dei regimi sono dipinti accanto alla mollezza della nuova borghesia africana.

Il protagonista tornato in patria dall'Ungheria, si trova catapultato nell'alta amministrazione del Ministero degli Esteri. Disinteressato al proprio impiego amministrativo, che svolge malvolentieri, e passivamente partecipa delle feste dell'élite africana, Diouldé indossa i panni dell'antieroe complessato e impotente che ricorda molto da vicino l'uomo anonimo dipinto in *The Beautiful ones*, onesto ma lasso; rammenta anche l'annoiato Dadou ne *L'Anté-peuple* di Sony Labou Tansi per la sua indecisione che gli vale lo sprofondamento nella tragedia. I protagonisti appena menzionati hanno in comune l'appartenenza alla nuova classe alto-borghese e lo status di "uomini medi" in balia di un sistema perverso in grado di trasformarli in emarginati. Al loro ruolo, poi, fa sempre da contrappunto una figura di folle che interviene, in vario modo, per proporre una via di fuga. Se in Armah il folle è difficile da circoscrivere per via delle sue numerose manifestazioni, e, in Sony Labou Tansi quello del folle è uno status che accerta la salvezza, qui assume la sua veste più tradizionale di guardiano della città e di paladino della fragilità umana.

Il folle nei *Crapauds-brousse* è a tutti gli effetti, una figura di esiliato. Come abbiamo visto nelle rappresentazioni fatte dagli scrittori nel ventennio precedente, Cheikh Hamidou Kane ne *L'Aventure Ambiguë*, Ousmane Sembène in *Véhi-Ciosane*, Birago Diop in "Sarzan", il folle è sempre un reietto sensibile alle minime trasformazioni sociali e che tiene viva la linfa del popolo. In un certo senso, possiamo vedere in Monémbo una sorta di continuatore del filone francofono relativo alla rappresentazione convenzionale del folle. In *Les Crapauds-*

⁷⁵ Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979. I numeri di pagina saranno segnalati nel corpo del testo.

⁷⁶ Jacques CHEVRIER, *Les Crapauds-brousse de Tierno Monémbo (note de lecture)*, *Notre librairie*, n°88-89, 1987, p. 190.

brousse, egli fa la sua comparsa non prima del capitolo 5 per poi scomparire di nuovo e riapparire nella lunga sequenza che chiude il romanzo. Vedremo che le sue comparse frazionate non sono casuali. Inoltre, a differenza dei matti anglofoni come il bevitore di vino di palma di Tutuola, il saggio viaggiatore di Okara, e l'uomo anonimo di Armah, tutti giudicati dei disadattati senza che presentino chiari segni di demenza, il folle senza nome in *Les Crapauds-brousse* appare come una « épave humaine » (p. 79) che piomba nella vita del quartiere determinandone i ritmi.

Neanche di questo nuovo folle francofono si sa nulla. Divenuto parte dello sfondo, irrimovibile « monument du quartier », la sua presenza non dà noia a nessuno. Viene narrato che il folle si era definitivamente impadronito di quello spazio urbano controllandone i transiti come facevano Tanor a Santhiu-Niaye, Kéita a Dougouba e il “fou” dell'*Aventure Ambiguë* tra i Diallobé, tutti “tirailleurs” reclutati nell’Africa dell’ovest. In effetti, anche questo folle aveva « occupé la rue », dove “la rue” è un sentiero poco più largo degli altri. E l’aveva occupata « comme une armée » (p. 79), apparendo ai primi bagliori del mattino, alla maniera di Tanor, « les mains nouées sur le dos, se promen[ant] à grandes enjambées, narguant la paresse de ceux qui ne s’étaient pas encore levés de leur lit : “Celui qui ne se lève pas maintenant ne se lèvera plus jamais” » (pp. 79-80) E ancora: « J’avertis que je n’irai pas au cimetière. N’êtes vous pas fatigués de mourir, petites gens ? » (p. 80). Il suo inserimento nel quartiere guineano, di cui non si esplicita l’ubicazione, appare chiaro ; e il suo monito verso i concittadini a “tenere alta la guardia” ottiene rilevanza. In effetti, la gente del quartiere è descritta come un grande corpo appesantito dall’incuria, « les pas nonchalants, les rires secs, les pleurs sourds ». (p. 80) Prendendosi carico di quelle “petites gens” che deve tenere in riga, giovani o anziani che siano, « il continuait sa marche en vrai général inspectant ses troupes. » (p. 80) E ciò che colpisce maggiormente è la sua aggressività nell’assicurarsi che le porte di tutte le case rimangano aperte.

Presenza tutt’altro che discreta, il folle in *Les Crapauds-brousse* è dichiaratamente, sin dalla sua prima comparsa, un perno della vicenda, nella misura in cui il suo passaggio non può rimanere inosservato. Monénembo rende manifesto il rapporto serrato che esiste tra il folle e la folla, tra il singolo deviato e la massa conforme : la rivolta dell’uno esiste perché è profonda la debolezza dell’altra ; e la folla non lo flagella, ma lo cura e lo nutre provando per lui pietà e disgusto, ma in fondo una sorta di riconoscenza di cui non si riesce a spiegare la ragione. Rognoso come un cane errante, dolorante per via delle piaghe che lo vedono abbandonato al suolo, riceve le cure dalla vecchia guaritrice che accoglie il reietto come Tuere

in *The Voice* aveva accolto l'escluso del villaggio. Anche la gente comune collabora al suo sostentamento, ma il folle seleziona accuratamente le proprie vettovaglie.

Sul folle di Monémbo pesa il carico di sentimenti che i guineani nutrono segretamente, cui si oppone l'élite di amici dipinta da Monémbo come l'emblema dell'inadeguatezza della classe intellettuale nel reagire alla repressione politica di Sékou Touré che bandiva la libertà individuale e la libera aggregazione.⁷⁷ Si capisce così l'« étrange complicité » che Monémbo individua « entre lui [il folle] et le quartier. Un quartier qui semblait lui avoir dit : “ Donne-nous un peu de ta folie, répands-la sur nous. Nous te donnerons en échange quelques grains de notre misère, quelque goutte de notre pauvreté.” » (p. 85).

Al groviglio di sensazioni corrisponde la moltiplicazione delle opinioni che circolano nel quartiere sulla sua provenienza misteriosa : c'è chi dice che la sua superbia derivi dalla sua nobile origine ; secondo alcune congetture egli sarebbe un re impazzito per aver perso il suo regno ; per altri sarebbe la vittima di un fratellastro invidioso che gli avrebbe sottratto il suo possedimento. Ma la versione più accreditata vuole che lui sia un marabut, un santo, versione confermata dalla sua perfetta conoscenza delle Sacre Scritture :

« C'est vrai : le fou connaissait les Ecritures. Le soir, quand il avait fini son repas, il reprenait son chapelet, remettait son bonnet et chantait de longs psaumes. » (p. 84)

Il narratore ci dice che i suoi canti e le sue parole sono in grado di infondere nel quartiere una serenità quasi soprannaturale, cosa rara in un clima di repressione ; ma se può sembrare santo, è al “santo folle” che dev'essere accostato quando commette atti osceni in pubblico. La sua nudità perversamente esibita è un segno del suo stato ambiguo – Dermenghem lo attribuisce al *majdzoûb* – che fa di lui un « jouet passif de l'attraction divine »⁷⁸. Lo status di “folle” si completa con l'attribuzione dell'aggettivo “errante” per via di quel mancato itinerario prevedibile rispondente alle domande “da dove vieni ?, dove vai ?”, sostituito invece dal movimento che per definizione non si cruccia della storia.⁷⁹ Ne *Les*

⁷⁷ Sékou Touré era storicamente noto per vivere nel terrore dei complotti che si tramavano contro di lui, che provenissero dall'esterno, in particolare dal mondo occidentale ex-coloniale, o dagli autoctoni.

⁷⁸ Émile DERMENGHEM, *Vies des saints musulmans*, Paris, Édition Actes Sud, coll. Sindbad, 2005, p. 236.

⁷⁹ Gianfranco RUBINO, *Figure dell'erranza*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 10.

Crapauds-brousse il folle girovaga per il quartiere con lo scopo di controllarlo e di regolarne i ritmi. Egli gioca ad incarnare l'autorità. Al quartiere si confina il suo micro-regno. In questo gioco sostituisce il presidente, ma vediamo quanto questo gioco si fa serio quando il presidente Sâ Matrak esercita per davvero il proprio potere su tutti i cittadini.

Gli eventi precipitano rapidamente verso la tragedia. Il protagonista si trova coinvolto in un omicidio e in quanto testimone oculare deve essere "reso innocuo". A macchina di compotti è innescata : la radio di controllo statale inizia a diffondere notizie della cospirazione di alcuni contro il presidente ; gli arresti si susseguono arbitrariamente, la città inizia a ribollire nelle viscere. E inizia una nuova fase in cui la moglie di Diouldé appare affiancata dal folle, in segno di un nuovo cammino che vedremo capeggiato dal folle :

« Un gouffre s'ouvrit à ses pieds. Elle se prit la tête et s'affala sur la chaussée, sous les pieds du fou qui s'apprêtait à gagner le fossé. » (p. 117)

Questo breve periodo suggerisce numerose osservazioni. I due destini iniziano ad incrociarsi, l'una abbandonando i propri passi nel viale, l'altro calandosi nel fossato. "La chaussée" e "le fossé" sono gli spazi che per eccellenza alludono al movimento principe celebrato dall'autore : l'erranza e lo sprofondamento nel tragico, dove la prima genera il secondo pur essendo stata generata da esso. Ovvero, la poetica di Monénembo ruota intorno alla sofferenza dell'esilio – condizione autobiografica – conseguente all'allontanamento forzato dalla terra natale e causa di nuova sofferenza interiore che accomuna tutti gli esiliati. Lo scrittore guineano celebra l'esilio nel suo movimento ciclico, dove lo spostamento, lo sradicamento e la sofferenza in patria e fuori di essa sono tante tappe che si ripetono senza mai alleviare il dolore della mancanza. Il « caractère morbide »⁸⁰ che Romuald Fonkoua riconosce al movimento nei romanzi di Tierno Monénembo dentro e fuori dell'Africa, riconduce all'aspetto deterioro del viaggio. Lungi da essere un viaggio dal carattere fondante dell'iniziazione, il peregrinare in Monénembo, continua Fonkoua, è un'agonica deriva che porta alla decadenza umana tramite l'« anéantissement progressif et certain »⁸¹ della Guinea, ma anche più generalmente dell'Africa. Il declino in cui precipitano i personaggi è presagito

⁸⁰ Romuald FONKOUA, *op. cit.*, p. 12.

⁸¹ *Ivi*, p. 13.

dal clima infernale che non possono non riportare alla nostra memoria la città di Sologa descritta da Okara e il Ghana imputridito di Armah.

L'inabissamento nel "gouffre" che Râhi avverte, è anticipato dalla confusione di voci e ombre che aleggiano in questa città fantasmatica. L'insistenza sulla descrizione a volte della "gente" del popolo a volte della "folla", a cui Monénembo conferisce significato diverso⁸², ritma il crescendo della tensione infernale che esplode con la fuga di alcuni esponenti a rischio. La "folla" è, come nota Xavier Garnier, un'unità astratta dai confini poco definiti dotata della capacità di esercitare una forte pressione sugli individui e sugli eventi. A differenza della "gente", che compone l'anima del popolo, la folla si confonde con la morfologia oscura della città e dei bassi fondi. Così, se l'immagine del popolo spaventato dalle notizie diffuse alla radio è fornita dalle « gens (qui) marchaient dans les rues, la tête chaque jour plus basse, l'espoir court, le derrière maigre » (p. 116), ben presto è in gruppi che si organizza la gente come a creare macchie nere di stormi⁸³ intenti ad accalappiarsi le ultime provviste in vista della penuria alimentare :

« Des groupes se formaient au coin d'une rue, au centre d'une place, qui se disloquaient en ombres passagères derrière un mur, dans une bicoque.

Les rumeurs circulaient, plus obscures et plus informes que les ombres qui les lançaient, saupoudrant à travers la ville le sel d'imagination que chacun y avait ajouté : "Tel est arrêté, tel autre le sera dès le soir. Le village s'est soulevé, telle province veut faire sécession..."

On se chuchotait les combines. Comment trouver un litre d'huile. Comment dénicher une pièce de tissu, quelques morceaux de sucre, des tablettes de savon. "Il reste un peu de riz chez Mamadou. Il vient de m'en vendre à l'instant. Vas-y vite avant que cela ne finisse et que le prix ne t'échappe. Et n'oublie pas que je ne t'ai rien dit. Si tu fais une gaffe, ce sera tant pis pour toi."

Rien de nouveau pour Diouldé. La vie chez lui se résumait au boulot, aux repas et aux prières de Mère. » (p. 116)

La frase conclusiva del passo citato indica l'immobilità di Diouldé, ridotto a sorta di automa, in netto contrasto con i movimenti serpentinei e inafferrabili della gente sparpagliata

⁸² Vedi Xavier GARNIER, « Poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo », *Cahiers d'Études africaines*, 140, XXXV-4, 1995, pp. 889-890.

⁸³ Vedremo che la "macchia nera" è, non solo in Monénembo, una ricorrenza isotopica dell'immaginario tenebroso e della rivoluzione nascosta. Vedi Cap. 3.1.b. – Parte Seconda.

che non si è ancora aggregata nel corpo unico della folla. L'impietramento di Diouldé è riscattato dalla moglie Râhi, la quale, invece, reagisce alle notizie della cattura di Soriba e prende coscienza dell'atmosfera infernale che sta imperversando nella città. Tornando alla citazione che segna un nuovo dinamismo del romanzo : « Un gouffre s'ouvrit à ses pieds (de Râhi) » e « le fou s'apprêtait à gagner le fossé. » (p. 117), notiamo quanta pregnanza abbiano i movimenti della gente nel definire lo spazio comune. Le voci degli uni si pronunciano sulle sorti degli altri, l'allerta di alcuni ricade sugli altri, fino a creare un sistema in cui è la struttura stessa della città a cedere lentamente cascando in pezzi :

« Et le riz et le sel et le sucre se raréfaient encore plus... Et les rues se crevassaient... Et les murs se fendillaient... Et les clôtures se fissuraient... Et les pas s'alourdissaient... Et les voix baissaient... » (pp. 117-118)

La ripetizione insistente della congiunzione coordinata “et” e dei puntini di sospensione segna il processo cadenzato e lento della disintegrazione spaziale. In definitiva, la città in pezzi sta facendo emergere ciò che è rimasto occulto negli strati sottostanti la superficie. A tal proposito, la città in sotterranea ebollizione non può non vedere l'avvento di un personaggio oscuro e ambiguo quale il folle. Il labirinto, che caratterizza la scrittura di Monénembo e che Loubier identifica come la « malédiction de la condition urbaine »⁸⁴, prende lentamente forma sotto gli occhi noncuranti del folle. L'effetto di strangolamento dell'« espace contraint »⁸⁵ della *polis* sembra essere inevitabile quando è in gioco l'ideologia politica. Alla repressione politica non possono che corrispondere i « vagabonds » e gli « anomiques qui érigeriaient l'errance en conduite protestataire »⁸⁶. Ora, il volontario calarsi del folle verso il fossato e il risucchiamento della moglie di Diouldé verso le profondità oscure della città unisce i destini di chi sceglie di fissare il lato cupo della verità e di chi è vittima del sistema che nasconde trame segrete.

L'onnipresenza del folle che d'ora in poi aleggia sul romanzo prende rilievo proprio in quest'immagine. Il pericolo dell'abisso, che si apre ai piedi di Râhi, non corrisponde alla pacata discesa del folle nel fossato, abituato, questo, a vivere nelle parti infime del mondo. Il folle non ha alcun complesso nei confronti della discesa e dell'abisso ; egli aborre « les marches abruptes de l'escalier social » quanto l'indolenza dei cittadini « prosternés dans la

⁸⁴ Pierre LOUBIER, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁵ Rohmer MOLES, *Labyrinthe du vécu : l'espace, matière d'actions*, Paris, Librairie des méridiens, 1982, p. 75.

fosse de leur soumission commune » (p. 86) ; mentre il fossato è un varco verso la liberazione.

D'altra parte, la fossa, anticamera del labirinto, richiama il senso di claustrazione che si sviluppa in un sistema articolato al punto al punto da riconoscere, nella scrittura di Monénembo, un paradigma della prigione⁸⁷. Il modello della prigionia è comunque sempre associato alla disintegrazione dell'uomo e alla morte. Come non vedere, anche qui, una eco della manipolazione letteraria della morte e dello smembramento che operavano Ayi Kwei Armah e Sony Labou Tansi ? La prigione che Râhi costeggiava nella speranza di rivedere Diouldé è chiamata, non a caso, "Tombeau" : sorta di grande contenitore, pezzo di città circondata da una grande muraglia, ospitava e soggiogava i pericolosi « traîtres » e « apatrides » (p. 143) che ostacolavano la politica di anomia del presidente violento dal nome allusivo. Al "Tombeau" si accosta poi il "Cimetière", l'ospedale psichiatrico. La prigione, il manicomio : due luoghi dell'esilio che riducono l'uomo in lembi e lo annientano definitivamente ; e fanno del corpo una cassa la quale, nella migliore delle ipotesi, contiene i resti dello spirito morente.

Questo scenario poco favorevole al riscatto individuale, suggerisce una certa lontananza dal clima moribondo che Okara dipingeva in *The Voice*. Qui Okolo ha potuto scegliere di difendere la vita dello spirito minacciato dall'internamento nell'ospedale psichiatrico preferendo eroicamente la morte del corpo. D'altro canto lo sfondo di collettiva disintegrazione ci permette di situare questo romanzo di Monénembo in linea con la riduzione in stato di morte, motivo imperante nella scrittura di Sony Labou Tansi, e lo smembramento degli organismi in Armah. Morte e disintegrazione regnano sovrani : i guaritori hanno odore di cadavere (p. 128), e i personaggi più attivi hanno il « regard de momie » (p. 133).

Ora, tramite i riferimenti alle pratiche adottate dal ghanese Armah e dal congolese Sony rispetto al processo di decomposizione e morte dei personaggi intendiamo far luce sul procedimento di Monénembo che non ostenta dei suoi personaggi paralitici i corpi tumefatti ma allude alla loro riduzione in stato animale. La "anatomia del viaggio" che qualifica l'indagine del cammino di questi folli è spesso "viaggio anatomico" – ovvero indagine, per sezioni, nel corpo – nelle viscere a volte prefigurato dalla città (Okara), talvolta dalla società

⁸⁶ Pierre LOUBIER, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁷ Ambroise TEKO-AGBO, « Tierno Monénembo ou l'exil, l'impertinence et l'écriture », *Notre Librairie*, n° 126, avril-juin 1996, p. 86.

(Armah), altre volte ancora dal corpo d'uomo che nella sua fuga fa un percorso di morte. Adesso, invece, il sezionamento del corpo umano appare agire sul corpo animale, nel senso in cui l'uomo è definitivamente disumanizzato e ridotto in stato bestiale appena è sancito l'inizio del suo esilio. L'animalizzazione⁸⁸ del corpo sezionato appare più evidente al momento della fuga nella densa boscaglia dove si respira l'ostilità delle « hordes de singes, de cynocéphales ou de chiampanzés, [...] des oiseaux rapaces » (p. 169), e dove « la brousse suffit à terrasser un homme normal », costringendo l'uomo a liberarsi di tutta quella sovrastruttura culturale e sviluppare fiuto e furbizia nel mezzo di corpi mutilati di donne e bambini, e corpi di anziani lacerati dalle bestie, ma forse non solo da loro... Vedremo più in dettaglio il senso del ricorso al mondo animale⁸⁹, come anche il titolo suggerisce con il rospo della boscaglia paludosa.

Dal rospo mostruoso non si possono dissociare tutti quei corpi deformi che, come quello piagato del folle, hanno la loro ragione di esistere. Se il gruppo di intellettuali alto-borghesi è fallito nei suoi propositi di cambiare la società guineana, a trionfare, è, in realtà, il gruppetto eterogeneo di emarginati che si aggrega per fuggire dalla repressione.

La ridicola « petite armée de pourchassés », ridicola per non pianificare il loro esercito della resistenza « sans grade, sans armes ni plan de bataille, avec une telle dérouté dans les rangs » (p. 160), è composta da una buona parte di ex-alcolizzati, ex-studenti, ex-detenui, cui si aggiungono la ragazza-madre Salè, un pittore, un griot disoccupato... tutti relitti della società post-indipendente i quali, come il folle, sono perfetti potenziali “maquisards”, « les nés-ombres, les fouettés-sans-répit, les têtes brûlées, les gueules béantes » (p. 156).

Ora, però, la fuga dal labirinto prende spessore alla luce della poetica dell'esilio cara a Tierno Monénembo. L'esilio che egli mette in scena nei suoi romanzi è un “sistema di esilii” – lo straniamento in patria, la fuga dalla Guinea e dall'Africa – come quelle attraversate da Tierno Monénembo ; senza dimenticare che il nomadismo dei peuls prefigura un “accumulo di movimenti”⁹⁰ e quindi una costruzione, per accumulazione, di esperienza. Il cammino del folle è dunque molto più che una fuga liberatoria, è silenzioso apprendimento : il processo ripetitivo della marcia verso l'esterno, quando smette di essere funzionale alla fuga, diventa un percorso scandito dal silenzio, in attesa di una scoperta vitale. A differenza dei fuggiaschi,

⁸⁸ Romuald FONKOUA rileva peraltro che la trasformazione animale dei personaggi in esilio, lungi da limitarsi a *Les Crapauds-brousse*, si estende alla produzione successiva di Monénembo. Vedi Romuald FONKOUA, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁹ Vedi i due paragrafi sugli animali larvali e sul bestiario in Cap. 3.1.b., 3.2.c. – Parte II.

il folle non fugge, giacché non è perseguitato, ma accompagna gli emarginati e i derelitti nel loro esodo, prendendo lui stesso parte all'erranza collettiva. In qualità di esule sociale, la sua dipartita apre grandi varchi a quella dimensione dell'erranza, propria del viaggio a piedi, favorendo il sentiero nello spazio interiore, che Gianfranco Rubino chiama "spirale involutiva"⁹¹. In altri termini, alla fuga come viaggio esteriore corrisponde il viaggio "dentro di sé" esente dai timori di quella dissezione anatomica che affronta la carne linciata e bruciata dell'evasione in boscaglia. In questa misura, lo schema cinetico dell'introspezione non si interpone alla fuga, ma si sviluppa in « uno schema autonomo di movimento e di vita »⁹².

Il cammino del folle assurge a paradigma di conoscenza che trascende il movimento concreto e contingente della fuga ; e il movimento "strumentale"⁹³ dell'esilio dà vita ad una *quête* che si sviluppa, al contempo, verso "l'infuori" e verso "l'indentro" : fuori del paese e dentro di sé. Ogni passo verso l'esterno è un tentativo di liberarsi dalla cancrena che si estende nel paese : tendere verso l'esterno significa altresì uscire dalla fissità del proprio corpo iscrivendo nel procedimento pellegrino alcuni tratti della ricerca extracorporale e metafisica che dominerà gran parte della narrativa di Tchicaya U Tam'si. Ognuno di questi passi è un atto di coraggio da parte del pellegrino ; coraggio confermato dal contrappunto che vede nella penetrazione della lama *in corpore vili* l'ingresso nell'interiorità dell' "uomo della frontiera", dell' "uomo del margine", dell'escluso, in breve, qual è il "fou". La penetrazione della lama nel corpo e la penetrazione del corpo nello spazio liminale, cui la fuga tende, concorrono a tratteggiare le linee di uno stesso atto di violenza connaturato nel movimento del folle-pellegrino. La violenza subita del martire è, peraltro, prerogativa ineludibile del "fou"-pellegrino di Monénembo come dell'anacoreta di Tchicaya U Tam'si vincolato, al contempo, alla bassezza terrena e al sublime spirituale. La loro *silhouette* di "exclus" è derivazione immediata di quei « déterminismes sociaux qui ont pour conséquence l'errance, la mort solitaire »⁹⁴ rinforzando la cristallizzazione mitica del "solitario maledetto" che giunge nel novero degli eletti.

⁹⁰ Cfr. Christiane ALBERT, *Francophonies et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 244, cit. da Sélom Konlan GBANOU, « Tieno Monénembo : la lettre et l'exile », cit.

⁹¹ Gianfranco RUBINO, *Figure dell'erranza*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 11.

⁹² Ibid.

⁹³ Gianfranco Rubino distingue propriamente il movimento disinteressato dell'erranza dal movimento intenzionale, dotato di finalità – appunto "strumentale" –, della fuga, dell'esilio e dell'esodo. Ibid.

6. Sulla via dell'ascesi. I folli di Tchicaya U Tam'si : « Le fou rire », *Les Méduses ou les orties de mer, Ces fruits si doux de l'arbre à pain*

Poeta, drammaturgo, romanziere – tre grandi fasi ne caratterizzano la poetica⁹⁵ –, questo autore non smette di interpellarci sull'eterno quesito : come vivere ?⁹⁶, che implica quindi il suo *pendant* esistenziale : come morire ? Qualunque sia l'approccio adoperato per tentare di rispondervi, la sua preoccupazione per la questione ontologica non lascia dubbi. In particolare, la scrittura di U Tam'si non ha mai dissociato il potere dell'occulto dalla conoscenza dell'essenza umana, rivendicando un'identità nazionale e regionale, unica rivelatrice della sua complessa poetica.

Anche nell'indagine dei folli erranti in Tchicaya U Tam'si, la dimensione mitica e metafisica convergono con quella del quotidiano, storico ed immanente, in uno stesso spazio narrativo. Essi sono i depositari di simboli spirituali pur essendo totalmente calati nella vita ordinaria narrata nella finzione : la loro è un'erranza ascetica, un cammino dell'uomo nel trapasso spirituale tra la vita e la morte e viceversa, secondo il credo note a mote regioni dell'Africa. Ecco che la riflessione ontologica di U Tam'si non poteva non essere veicolata dai folli che, sotto il suo pugno, sguazzano nello spazio osmotico di forze vitali.

Delle tre opere prescelte del romanziere congolese – “Le fou rire”, *Les Méduses* e *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* –, individuiamo tre orientamenti, dissimili ma coerenti, che indicano, nel suo insieme, un complesso percorso ascetico dell'uomo inteso come essere spirituale. Lungi da celebrare una felice elevazione verso Dio, Tchicaya U Tam'si utilizza il modello cristico, talvolta in tono irriverente, per spingere fino in fondo il viaggio del folle, ovvero per arrivare il più vicino possibile al punto di arrivo dell'*Homo viator*. In questi termini si può già vagamente assaporare il processo di questa scrittura complessa definito, non

⁹⁴ Arlette CHEMAIN, « Évolution-transfiguration de l' “exclu” », *Figures de l'exclu*, Actes du Colloque International de littérature comparée (2-3-4 mai 1997), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 98.

⁹⁵ Nel periodo '55-'79 Tchicaya U Tam'si si dedica alla poesia, nel '76-'78 al teatro, dal '79 fino alla morte al romanzo.

⁹⁶ Questione ricorrente già nella sua poesia (*Épitomé, Le Mauvais sang*), d'altronde chiarita in numerose interviste. Vedi anche “Témoignages de Tchicaya”, Nino CHIAPPANO (dir.), *Tchicaya, notre ami : l'homme, l'oeuvre, l'héritage*, Paris, A.A.F.U, avec concours de l'Agence de la Francophonie et de l'UNESCO, 1998, p. 86.

a torto, « herméneutique à vocation subversive »⁹⁷. Se “Le fou rire” configura un percorso “a stella” compiuto dal folle Sékhélé, in *Les Méduses* sembra prevalere il modello circolare del “ritorno indietro”, ben visibile nella continuità tra il folle e Luambu. Infine, in *Ces fruits si doux de l’arbre à pain* Tchicaya U Tam’si presenta una trasfigurazione del modello circolare – prevalente in *Les Méduses* – nel modello ciclico che tende poi ad un’erranza spirituale del giovane Gaston, figlio del magistrato “impazzito”, Raymond Poaty.

Nel racconto “Le fou rire” contenuto nella raccolta *La main sèche*⁹⁸ – la più riuscita delle sue opere, stando allo stesso Tchicaya –, il folle appare morto, il corpo svuotato e disseminato un po’ ovunque nella città di MFoua. Neanche di questo folle, come di quelli già visti, si sa nulla, se non che si fa chiamare Sékhélé-l’œil-sec ; soprannome, questo, a cui spesso si accompagna l’asserzione « Homme sans nombril » (p. 82) con la quale è rimarcata l’assenza di madre, l’assenza di provenienza quindi d’identità. L’uomo orrido e rugoso – « œil salace, mais sec, mauvais, médiocre, cotillon, à la cynocéphale » (p. 83) –, senza identità, dotato di un ridicolo soprannome, non pare altro che un corpo svuotato di umanità, fugace viandante nel mondo terreno. E come gli altri folli, è vestito di stracci e seguito da un corteo di mosche e un cane errante (presenza diffusa nelle opere di Tchicaya U Tma’si⁹⁹).

In prospettiva tipologica, non è ai matti da legare che Sékhélé-l’œil-sec appartiene, bensì ai folli docili. La gente lo riconosce soprattutto per il “fou rire” che scatena nella gente : Sékhélé dispiega il proprio riso sardonico sulla piazza pubblica, compiendo ciò che Bachtin identifica come la funzione principale del buffone e dello sciocco, ovvero vivere nella totale esteriorità per riflettere l’esistenza altrui e per ristabilire l’immagine pubblica della figura umana.¹⁰⁰ Le sue grottesche imitazioni e i suoi sermoni spettacolari fanno di lui un buffone di piazza circondato di gente troppo curiosa e poco cosciente del significato di quelle frasi che distorcono i proverbi.¹⁰¹

Coscienti della complessa genesi del folle secondo Tchicaya che affronteremo nello spazio opportuno¹⁰², limitiamoci per ora ad un’osservazione di superficie : l’autore illustra, attraverso il folle carnevalesco, la morte per riso, ovvero “il morire dal ridere” come gesto

⁹⁷ Ibéa ATONDI, « Tchicaya, l’homme inachevé », *Notre Librairie*, n° 137, mai-août 1999, p. 53.

⁹⁸ “Le fou rire” in *La main sèche*, Paris, Robert Laffont, coll. Chemins d’identité, 1980.

⁹⁹ Vedi anche la scena conclusiva del romanzo *Ces fruits si doux de l’arbre à pain*, p. 325.

¹⁰⁰ Mikhaïl BACHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 306.

¹⁰¹ « Ne rira pas qui a plus d’un crime sur la conscience » ; e ancora : « Donne ce que tu peux. Plus tu donnes moins tu gardes, mieux c’est ! » (p. 90)

¹⁰² Vedi Cap. 1.1 – Parte III.

liberatorio. Vedremo, poi, che non è errato affiliare il folle – « un prodige ! » (p.87) – al mondo divino : le pagliacciate di Sékhélé-l'œil-sec sono contagiose e disperdono il riso a macchia d'olio tra i suoi spettatori in delirio. Il bizzarro connubio che predomina in questo racconto, poi, è quello che unisce il riso e la morte. La gente “muore dal ridere” – nel senso figurato del termine – ma presto le vittime del folle, dopo aver goduto dello spettacolo del folle, perdono la vita. A rimanere coinvolti sono i criminali che il folle non si lascia sfuggire e che suscitano il suo ritornello : « Ne rira pas gratis qui a plus d'un crime sur la conscience. ». L'ambiguità è che nei luoghi in cui muoiono questi personaggi, si ritrovano anche brandelli del corpo di Sékhélé : le vittime muoiono ridendo senza sapere che il riso è causa di morte ; la folla, soggetto e oggetto delle sue pagliacciate, è complice, diremmo, “di omicidio di ilarità”. Essa alimenta il riso che uccide, motivo ricorrente e ripreso a margine nel racconto pubblicato postumo *Les trois ombres*¹⁰³, dove riso-morte-ombra¹⁰⁴ costituiscono un nodo simbolico caro a Tchicaya U Tam'si.

Il narratore dice che « il lui manquait une vis quelque part dans la tête » (p. 97) – come gli altri dementi del primo capitolo –, utilizzando l'espressione che ingenera un altro gioco di parole : sotto lo stimolo dei giochi linguistici (tipici in Tchicaya), il senso proprio si pone allo stesso livello del senso figurato laddove il capo è sia parte fisica del corpo umano sia capacità di raziocinio. È quindi ovvio che il folle incarni la persona priva di facoltà raziocinante – almeno in apparenza –, « tête sans tête », risvolto demenziale del “grande capo” :

« La cohorte de mouches et son chien galeux étaient sa suite ; secrétaires, chefs de cabinet et gardes du corps. » (p. 97)

L'immagine canonica del folle non tarda quindi ad emergere sul piano puramente descrittivo. Come tutti i dementi, anche Sékhélé-l'œil-sec ripropone il mondo del potere in miniatura rovesciandone lo schema. Scemo del villaggio, “fou du roi”, Sékhélé-l'œil-sec, mosche e cane rognoso al seguito, rappresenta anche il “contre-pouvoir” della tirannia rappresentata dal politico abitualmente circondato dagli uomini di rappresentanza e della

¹⁰³ Tchicaya U TAM'SI, *Les trois ombres* in *L'atelier imaginaire : nouvelles*, Paris, L'Âge de l'homme, 1988, pp. 145-160.

¹⁰⁴ Il più anziano dei tre protagonisti (l'uomo, la donna e il bambino), Jean detto Salopette, accortosi di possedere tre ombre invece di una che sanciscono la sua prossima morte di tre giorni, « se prit d'un magistral fou rire qui débuta par un ricanement sardonique qui eut pu terrifier une assemblée de démons. » Malgrado ciò, « il n'avait pas le rire qui tue la mort. » (Tchicaya U TAM'SI, *Les trois ombres* in *L'atelier imaginaire : nouvelles*, Paris, L'Âge d'homme, p. 154.)

sicurezza. Tuttavia il narratore specifica che fino allora Sékhélé non si era mai occupato di politica, come per conferire al folle una complessità che non si limita al ruolo di contropotere del despota e che sfocia invece in un cammino ascetico.

In effetti, al mercato di Plateau Sékhélé assume le sembianze del veggente, in chiave beffarda, dacché l'anacoreta e salvatore maneggia segni cristici. Il ridicolo e il sacro intervengono a creare un effetto stridente del racconto che stimola l'analisi simbolica del personaggio : agli occhi di una madre disperata, egli è un taumaturgo in grado di miracolare il bambino malato per mezzo della vertebra divina, riportatagli però dal cane rognoso – ecco lo sberleffo ! – come tipica preda cinofila. Questo esempio di mescolanza di sacro e profano rende la lettura del racconto particolarmente ardua. Eppure, ciò che non sembra lasciar spazio a dubbi è il mistero che abita il folle fino a farlo resuscitare.

Per tre giorni consecutivi, lembi del corpo del folle sono avvistati ai margini dei mercati, contemporaneamente alla morte delle vittime del folle, tutti rappresentanti del potere (la spia, l'imprenditore disonesto e il presidente). Essi sono vittime per non aver pagato la risata che il folle ha loro procurato e per aver sottovalutato il potere del “ridere fino a morire”. In una missiva del giugno 1980 lo stesso Tchicaya U Tam'si ammette all'amico Mambou Aimée Gnali che il personaggio, frutto delle sue recenti elaborazioni, inscena l'espressione a lui cara “J'ai le rire qui tue” che ha la doppia funzione di punire e di « éveiller ceux qui baissent la garde »¹⁰⁵.

Stando all'intreccio, osserviamo che ogni morte di Sékhélé ingenera l'inizio di un nuovo episodio di riso al mercato. Ognuno di questi decessi è, certamente, un punto di arresto – in virtù della metafora diffusa secondo cui “la vita è un cammino” e “la condizione umana è itinerante”¹⁰⁶ –, ma anche, e soprattutto, il punto di partenza di una nuova storia di liberazione nello spazio di scambio con la gente di Mputa (il mercato) nel quale esibirsi di volta in volta. Emblema della risata e della morte liberatorie, Sékhélé traccia un percorso preciso in cui ogni dipartita corrisponde ad una tappa dopo la quale tornare indietro per prendere una nuova direzione. Queste retrocessioni, che mimano i grandi passi indietro del gioco dell'oca, confluiscono sempre verso il “mercato del riso” – unico punto di convergenza – secondo un disegno che diciamo schematicamente “a stella”, seppur con quattro punte invece di cinque. La geometria a quattro punte, però, ricorda più prontamente la figura adoperata dagli antichi

¹⁰⁵ Nino CHIAPPANO, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁶ Vedi l'opera filosofica di Gabriel MARCEL, *Homo Viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1944.

navigatori per indicare la bussola sulle proprie mappe. E Roger Chemain ci conferma il significato simbolico della quadruplica ubicazione della salma di Sékhélé-l'œil-sec – Sékhélé : pronuncia deformata di “secret”, come se il “segreto” non dovesse essere “secreto” dall’occhio specchio dell’anima – che, ai quattro punti cardinali della città, dichiara l’irriducibilità del corpo e l’indistruttibilità dell’atto di liberazione.¹⁰⁷ Non è un caso dunque che il vero nome di Sékhélé sia Lazzaro, in onore del corpo che rinasce. Attraverso la “trasfigurazione eroica dell’escluso”¹⁰⁸ il riso della povera gente resuscita, insieme al demente sublimato, e ogni disonore attribuito al riso è un colpo inferto alla sopravvivenza della gente di MFoua.

Al centro del racconto, ed in linea con la poetica di U Tam’si, l’*essere* trionfa sul *fare*. Sékhélé incarna l’espressione demenziale della risata per poi manifestarne la natura divina. Per Tchicaya, *La Main sèche* è da leggere, da un lato, come un’introspezione terapeutica ; d’altro canto come il luogo in cui interrogarsi sulla possibile coesistenza di due « manière(s) d’être – présent ou absent – au monde »¹⁰⁹, ovvero sulla nostra “eterna presenza”. La continuità tra la presenza e l’assenza, tra il visibile e l’invisibile è al cuore della poetica di Tchicaya U Tam’si e si carica di complessità man mano che l’erranza assorbe l’essere, come vedremo in *Ces fruits si doux de l’arbre à pain*.

Come Sékhélé in “Le fou rire”, il folle de *Les Méduses* presenta molte caratteristiche del veggente sospeso tra il mondo dei viventi e il mondo dei morti. E sappiamo quanto a Tchicaya U Tam’si stia a cuore la scrittura della superstizione, al di fuori della quale, e in una prospettiva di riscrittura della storia del Congo, non è possibile pensare la salvezza : « Pas de salut sans la superstition »¹¹⁰, recita una testimonianza di Tchicaya U Tam’si ; il che ci illustra il legame indissolubile tra il reale e l’invisibile che si erge a dogma nella sua scrittura. Come era il caso ne “Le fou rire”, il folle delle *Méduses* non cela l’ossessione dell’autore congolese per il “difetto di ombelico”, come per allarmarci sull’anello mancante della catena della Storia che stenta a condurci alle radici dell’identità. In entrambi i casi, il folle è “geneticamente isolato” : non avendo ombelico, quindi né madre né provenienza, non conosce radici. L’assenza di ancoraggio alla “terra madre” o alla “patria” scatena la diretta conseguenza

¹⁰⁷ Roger CHEMAIN, *Imaginaires francophones*, Nice, Association des publications de la Faculté des lettres de Nice, 1996, p. 123.

¹⁰⁸ Arlette CHEMAIN, « Évolution-transfiguration de l’ “exclu” », *op. cit.*, 1999, p. 96.

¹⁰⁹ Nino CHIAPPANO, *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 86.

dell'erranza come carattere peculiare di questa figura : il folle è errante per pura essenza giacché, come la « droiture » del cammino rimanda alla « rectitude » morale, la deviazione trova immediata corrispondenza nella devianza. E ciò a conferma del fatto che « l'homme n'est pas seulement sur la route, il acquiert les qualités du chemin », e d'altro canto « le chemin lui-même est qualifié comme humain »¹¹¹. Per tale ragione la sua erranza permane anche quando si muove sul posto (o non si muove affatto) dal momento che, come già accennato, l'erranza secondo Tchicaya U Tam'si non è più un modo di fare bensì un modo di essere.

Romanzo tra l'inchiesta politica e il racconto magico-religioso, *Les Méduses ou les orties de mer* indaga sulla strana sorte di tre amici, due dei quali morti incidentati sul lavoro e il terzo, Luambu, trovato in stato comatoso nel cimitero di Vounvou, tra le tombe degli amici Elenga e Muendo. Questa vicenda, dalla complessa costruzione, si svolge a Pointe-Noire, nella Repubblica del Congo, dove André Sola, direttore presso cui lavorava l'enigmatico Luambu, tenta di ricostruire i fatti con l'aiuto di un indovino, la cui voce è accompagnata da quella della folla, silenziosa forza impietosa.

All'origine dell'incontro dei tre amici, v'è il folle : questo predicatore « qui a une vis de moins » (pp. 71-72) – nulla ha del “fou furieux” (p. 78) – era “apparso” ; dopodiché aveva eletto domicilio in riva al mare. Il caratteristico legame tra il folle e la folla, più volte riscontrato nei testi precedenti (*The Voice, Fools*, per esempio, ma soprattutto *Les Crapauds-brousse*), è qui illustrato nei moniti del “fou” rivolti a qualcuno nella moltitudine che, come tutti gli altri, fa per voltarsi cercando il suo interlocutore : «Ainsi, toi ! Ne regarde pas, ne cherche autour de toi. C'est de toi que je parle. Vas-tu renier chaque jour de ta vie ? De quelle mort sera-t-elle payée ? » (p. 75). Tremante, di freddo e prurito causato dalle meduse, elargisce avvertimenti « que les gens écoutent avec frayeur, mais qu'ils oublient après ! » (p. 77) :

« Il ne vous reste que le ventre. Votre ventre est un gouffre. Cherchez le chemin, cherchez votre cœur. Ne dites pas que vous ne sachiez pas. Que je n'ai pas parlé. » (p. 77)

¹¹¹ Nanine CHARBONNEL, « Homo Viator ou les dix métaphores de la marche », *Cahiers de médiologie*, n°2, 2^{ème} semestre, 1996, p. 73.

La critica al popolo “cannibale”, che si cruccia soltanto di riempire la propria pancia invece di premurarsi delle proprie coscienze, si alterna al gesto battesimale del folle-sacerdote che asperge i pescatori di acqua marina lanciando meduse. Il senso metaforico del lancio di meduse, il cui effetto pruriginoso è pari a quello delle ortiche, è da rintracciare nel verbo francese, *méduser*, che rimanda allo stordimento e allo stato di pietrificazione provocato da un gesto improvviso. La profezia del folle si realizza poi nelle reti dei pescatori, piene di sole meduse, ad indicare che « en pays Loango, il ne suffit pas d’avoir deux yeux pour dire qu’on y est en plein mystère ! » (p. 80) come per sottolineare che la percezione del mistero va ben oltre il suo avvistamento.

Il folle che Elenga soprannomina il “profeta”, riappare agli occhi dei tre amici due giorni prima dei terribili eventi. Di nuovo immerso in acqua fino alle ginocchia, predica : « Il viendra le jour où la vague ne s’arrêtera pas à vos pieds. Elle passera outre. Le père pleurera, la mère pleurera, le frère pleurera... » (p. 102), parole che hanno un forte sapore di premonizione in un paese dove l’immaginario collettivo condivide la percezione dell’al di là nell’*hic et nunc* : questa non esprime la mera (e innocua) superstizione della gente di Point-Noire, bensì la certezza della presenza *reale* dell’ultraterreno nel mondo degli umani, fatta eccezione per l’occidentale M. Martin.

La figura del folle nelle opere di U Tam’si è interamente costruita su questi due paradigmi della realtà e dell’invisibilità che non soltanto non sono in antitesi, contribuiscono anzi a completare una medesima sfera sensoriale che appartiene alla cultura Vili del romanziere e poeta. È così possibile comprendere del folle l’erranza, intesa come percorso non ordinato e non prestabilito che non tende ad una mèta precisa¹¹², nella prospettiva di una certa “interiorità spirituale” ontologica. L’episodio della danza del folle – che affronteremo altrove in maniera più puntuale¹¹³ – è, a nostro avviso, un esempio di rappresentazione di « une danse qui n’a pas de sens, qui ne provoque pas le désir de danser, le désir tout-cout. Une danse qui donne froid dans le dos » (p. 173), ma che assume senso non appena quei movimenti disarmonici nel cerchio vengono letti alla luce di una riflessione sull’erranza, precludendo ad una ricerca di senso invisibile ad occhio nudo. Per ora ci limitiamo a segnalare l’episodio della macabra danza nel cerchio come la creazione da parte del folle di un tracciato, simile ad « un cercle parallèle au cercle d’herbes et d’algues » con l’ausilio del « gros orteil de l’autre pied qui tente de (le) décrire » (p. 172) e che accenna alla conoscenza della morte.

¹¹² Cfr. Jean BURGOS, *Le droit à l’errance* in *Figure dell’erranza*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 27-28.

¹¹³ Vedi cap. 1.3.b. – Parte II ; cap. 3.3.a,b. – Parte II.

Nella percezione comune, il folle è conteso tra il giudizio dei tanti, per i quali egli è anzitutto un disturbatore della pubbliche attività, e il giudizio di poche persone, le quali vedono in lui l’emanazione di qualche verità. Tra questi pochi c’è Luambu, che con Muendo aveva assistito alla danza nella spiaggia deserta del folle. Luambu, però, si distingue nettamente dalla collettività, sia perché vittima di una strana coincidenza dei fatti accaduti – entra nel coma dopo la morte dei due amici –, sia perché egli stesso è sospettato di non essere del tutto dalla parte degli umani. Pertanto, l’accostamento tra Luambu e il folle non è forzato : il primo ha salvato il secondo da un pestaggio fatale ; e l’uno è legato all’altro da un filo invisibile che soltanto una lettura attenta dei loro comuni campi d’azione può far emergere. Da ciò nasce il sospetto del narratore che il coma di Lumbu e la stravaganza profetica del folle siano le manifestazioni di una complicità ultraterrena, tanto più che in Africa i nomi non sono frutto del caso e che il secondo nome di Luambu, Lufwa Lumbu, significa “la morte, il canto” (p. 90). Luambu, stando poi al vociferare, sarebbe quindi a tutti gli effetti un “revenant” – prodigioso alleato di Sékhélé-l’œil-sec più volte resuscitato. Dagli stessi amici, Luambu è simpaticamente definito un “revenant”, uno spettro, oppure uno stregone. Elenga canzona Luambu scambiandolo per un prete, uno stregone, un saggio :

« [...] il est prêtre, un ; deux, il te voit venir sans se retourner ; il est sorcier, deux ; il y a même trois : il ne dit rien, il se tait, il se dit : "Ce sont des enfants, toi et moi, des enfants." Donc, trois : il est sage. » (p.101).

Tre precise caratteristiche, queste, conferite anche al folle. L’aura di mistero che circonda Luambu si fa più fitta quando, invece di sdrammatizzarla, prende sul serio l’attitudine profetica del folle « Il n’est pas bon d’écouter un homme qui se parle à lui-même » (p. 103).

In quanto “revenant”, Luambu sarebbe lo spettro che *ritorna* dall’aldilà, in bilico tra la vita e la morte, come suggerisce il suo stato comatoso che dura – ci dice il narratore – cinquant’anni (p. 22). E non sfuggirà che la lingua francese mette fortemente l’accento sul carattere del “ritorno” contenuto nel participio presente sostantivato. Il “revenant” ri-torna : torna indietro appunto – marcando un andirivieni – dal mondo dei morti, detentori questi della verità – poiché essi finalmente hanno saputo – e conoscitori della chiave di lettura del mistero ultraterreno. Nondimeno, come una materia trasformata non ripristina necessariamente il proprio stato originario qualora venga di nuovo trasformata, se traduciamo “revenir” con

l'italiano "ritornare", una nuova e diversa traduzione francese di "ritornare" può invece dare "retourner". Stando ai numerosi significati proposti dal Littré, si dice "retourner une carte" per manifestare la figura della carta da gioco ; o "retourner une pierre" per darle una seconda faccia opposta alla prima. "Retourner" significa quindi rovesciare, ribaltare per rendere manifesto il lato nascosto della sagoma. Così, se *re-venir* caratterizza "Luambu il revenant", *re-tourner* è il verbo che si addice particolarmente al folle. La figura di colui che nella sua essenza svela il rovescio della ragione e devia dalla rettitudine (il folle), corre parallela a quella di chi erra dalla morte alla vita abbandonando la strada rettilinea, quella nota ai comuni mortali (Luambu).

Ora, come Luambu scrutava con insistenza il folle nel suo personalissimo rito, così noi dobbiamo rovesciare il lato chiaro del significato per conoscerne il "sous-entendu". In effetti, Nicolas Martin-Granel¹¹⁴, nel suo accurato studio di *Les Méduses*, ci invita a leggere il rovescio del codice. Sta a noi "fare il giro" della *chose* – la questione incomprensibile, nel romanzo – come suggerito dal cerchio rituale della magia tracciato dal folle.

Così, in ultima istanza, il coma di Luambu come forma di sospensione della vita, o sospensione del corpo tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti, permette di affinare il parallelismo con la follia del "fou" altrettanto sospeso nel cerchio su una gamba sola, in un equilibrio precario, tra la rivelazione del vero e la realtà degli umani, tra il bagliore e la cecità¹¹⁵. Il connubio tra i due è presto riconosciuto da un narratore irricognoscibile, la cui voce si confonde con quella del chiacchiericcio che circola, che vede nel folle « un revenant comme lui (Luambu) ? l'un le maître de l'autre ? deux complices ? mais un revenant dans le coma ! ça dépasse l'entendement – jamais vu !... » (p. 81) Di nuovo, Luambu e il folle sono la manifestazione dell'altra parte e dell'altrove. Mabana¹¹⁶ rinforza l'alleanza tra il "revenant" e il folle "voyant" in virtù della duplice dimensione che li caratterizza : in entrambi i casi, l'elemento oracolare coesiste con l'elemento profano che gli dà forma umana. Questa compenetrazione di dimensioni non può emergere se non attraverso un'attenta lettura dei *non-dit* manifesti in piccole epifanie immaginarie che, speriamo, permetterà di comprendere i *sous-entendu* cui esse alludono.

¹¹⁴ Nicolas MARTIN-GRANEL, *Magies-fictions animales (à propos des Méduses ou les orties de mer de Tchicaya U Tam'si* in in *Magie et écriture au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 37.

¹¹⁵ La medusa, il folle e Luambu il "revenant" sono corpi « partagé(s) entre l'éblouissement et l'aveuglement. » Nicolas MARTIN-GRANEL, *op. cit.*, p. 39.

Chiudiamo ora con l'ultimo degli "asceti maledetti" di U Tam'si, i quali, a differenza dei pensatori solitari (Okolo in *Tha voice*, l'uomo nudo in *The beautiful ones*) e dei ribelli pellegrini (Dadou ne *L'Anté-peuple*, Zani e Ndabeni in "Fools", il "fou" nei *Crapauds-brousse*), marciatori *nel* corpo più che *con il* corpo¹¹⁷, conducono la loro ricerca ontologica *attraverso* il corpo. La ricerca fisica viene lentamente integrata e sostituita dalla ricerca metafisica divenendo puro fenomeno erratico.

In effetti, il potenziale ascetico degli esclusi utamsiani giunge all'apoteosi nell'ultima opera *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, pubblicato poco prima di morire. Dopo il demente sublimato qual era Sékhélé, seguito dal fou-voyant delle *Méduses*, è ora la volta della trasfigurazione del binomio Raymond-Gaston il quale, attraversando la condizione dell'*homo demens*¹¹⁸, si astrae nell'erranza del figlio Gaston : abbandonato presto lo status di *homo viator*, questo diventa pura anima errante. Come in "Le fou rire" l' "essere riso" prevaleva sul "far ridere", in *Ces fruits si doux* l'essere errante è ora qualità ontologica cessando di qualificare l'azione dell'errante. Nella scrittura della maturità, il « trajet vers [la] transcendance » sembra avvenire tramite un progressivo abbandono della raffigurazione della demenza a favore delle immagini cinetiche. Si può quindi supporre che *Ces fruits si doux* compia il parossistico "trajet" secondo cui « l'exclusion conduit à l'élection »¹¹⁹.

In *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* non figura un personaggio folle ben definito, ma uno spettro di fisionomie volte a comporre un ritratto familiare di cui il folle errante è simbolo. La complessità di questo romanzo è poi rinforzata dalla coesistenza di diversi registri, in cui la vicenda politica e giudiziaria, che vede il giudice Raymond Poaty impegnato nell'analisi di crimini accaduti nel 1963 in Congo Brazzaville, s'intreccia con quella intima e familiare della discendenza Poaty. Inoltre, la storia del giudice, misteriosamente scomparso, calata nella contemporaneità post-indipendente è intercalata da "contes" mitici che chiariscono il senso dei collegamenti tra le singole vicende in chiave simbolica.

¹¹⁶ Kahiudi Claver MABANA, *Pour une lecture mythopoétique de Tchicaya U Tam'si* in *Écritures et mythes. L'Afrique en question*, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 2006, p. 299.

¹¹⁷ Rammentiamo che il cammino nel labirinto del corpo sociale in decomposizione è all'origine della metafora corporale, laddove ricorre la semantica del corpo sezionato e penetrato nei suoi meandri più infimi al fine di esprimere il degrado sociopolitico. A tal proposito si veda soprattutto, di questo capitolo, 2.1 su Armah, 2.3 su Sony Labou Tansi, 2.5 su Monémbo.

¹¹⁸ Edgar MORIN non tergiversa nel supportare l'*homo demens*, dotato del bagaglio vitale, fatto di miti, delirii, piaceri istintivi, costituente il rovescio di quello dell'*homo sapiens*, del raziocinio, dell'equilibrio e della retta via. Vedi *Le Paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973 ; e gli ultimi due tomi (V e VI) de *La Méthode : L'humanité de l'humain : l'identité humaine*, Paris, Seuil, 2001 ; e *Ethique*, Paris, Seuil, 2004. Vedi anche Michel MATARASSO, « Edgar Morin ou le nouvel Éloge de la folie (note critique) », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 1, 1975, pp. 177-185.

¹¹⁹ Arlette CHEMAIN, « Évolution-transfiguration de l' "exclu" », cit., p. 97.

Alla stregua degli uomini ritenuti pericolosi e dei folli ribelli, anche il giudice Poaty doveva essere reso inoffensivo : prima maniacodepressivo, poi stregone, finanche folle « ambitieux qui recourait aux pratiques magiques... », « [à en] deven[ir] fou, le pauvre, fou ! Attention ! ce type de folie est dangereux, parce que contagieux. » (p. 141) Finché divenne necessario al regime eliminarlo. È dunque comprensibile che egli slittasse nel ruolo normalmente riservato al folle, passando per il matto profetico in difesa del popolo oppresso e vulnerabile (pp. 140-141). Quello che ormai è chiamato il « bon prophète Raymond », immortalato nelle stele commemorative (p. 162) trasmette la sua militanza, in favore del popolo, al suo discendente.

Per un verso, il popolo è complice di questo martirio profetico : Tchicaya U Tam'si descrive le masse come entità « terriblement sensibles. Elles sont comme de la paille sèche, ça prend feu comme ça. » (p. 212) Grazie alla sua capacità di dar forma alla miseria del popolo passando per i sentimenti e la voce della collettività, egli si distingue dai suoi contemporanei, quali Henri Lopes o Labou Tansi, che mirano invece a ridicolizzare l'immagine del dittatore.¹²⁰ Per altro verso, alla misteriosa scomparsa del giudice Poaty, segue la militanza del figlio ; ovverosia, la vicenda politica è destinata a procrastinarsi nella figura di Gaston. Come in una staffetta – che nasconde l'insofferenza di Tchicaya U Tam'si nei confronti dei legami familiari e soprattutto del padre giudice –, il figlio Gaston porta avanti il gioco della narrazione prendendo il “testimone” del padre Raymond – e, con esso, molti principi e molte croci –, riproponendo così un *déjà vu* della vita, privata e pubblica, del padre. Ne è un esempio il nome della moglie Mathilde, omonima della madre, avvicinata illecitamente dal partito secondo le stesse modalità riportate dalla moglie di Raymond Poaty. E entrambe le Mathilde seguiranno il calvario di Gaston confondendosi in un unico ritratto riabilitato, femminile e materno, dai contorni complessi.¹²¹

Il suo corpo perde il contatto con la realtà e si confonde con il paesaggio divenendo « l'ennvironné pris en charge par l'ennvironnement. » (p. 256). Durante la sua erranza allucinata nel coma, Gaston « voyageait d'espace en espace » (p. 261), negli spazi inquietanti dell'inconscio ; e in un “non-lieu” dove un « vertigineux tourbillon » (p. 262) lo risucchia definitivamente per trascinarlo verso la morte.

¹²⁰ Cfr. Arlette CHEMAIN, *Le texte en son arborescence in Tchicaya, notre ami : l'homme, l'oeuvre, l'héritage*, Paris, A.A.F.U, avec concours de l'Agence de la Francophonie et de l'UNESCO, 1998, p. 107.

¹²¹ Com'è noto, il difficile rapporto con il padre è affrontato da Tchicaya e riscattato in quest'opera ; parimenti, la figura femminile, spesso oggetto di disprezzo nell'opera poetica, è anch'essa riabilitata nella componente materna. In *Ces fruits si doux* Tchicaya U Tam'si rinsalda le vecchie incrinature familiari.

Già nella prefazione alla *Main sèche* prima citata, Tchicaya esaltava il disorientamento del ciclone nell' "ivresse" e nel "vertige" entrambi applauditi come alternative alla morte. In effetti, è proprio il vortice a costituire la congiuntura tra la follia e l'erranza : il labirinto del suo ingannevole viaggio presenta tanti "détours" quante "déroutes", tante volte quante sono le possibili vie della consocenza.¹²² Ma, alla fine, Gaston si trova in una strada senza uscita – figura tropica che segnala l'inceppamento della deviazione¹²³. La «crevasse de son cerveau» (p. 262), spazio cerebrale nel quale si è ritrovato intrappolato, lo conduce finalmente ad un unico percorso : « Proche de la mort, le pays à parcourir était celui du délire» (p. 262).

La tragica storia di Gaston – reo di tradimento verso l'amico Paulin e d'incesto con la sorella – illustra, infatti, il dramma della "miseria" dell'uomo e quello ancor più grave della "miseria umana", concetti distinti dal padre Raymond. Nel primo caso la miseria non è della stessa natura dell'uomo, ma « (elle) tombe sur l'homme ou [que] l'homme tombe sur la misère », mentre nel secondo « elle est dans la nature de l'homme. Un organe. Une substance en lui. » (p. 39) In tal senso, Gaston¹²⁴ è vittima di un sistema miserabile che lo ha eliminato poiché pericoloso ; e, insieme, è responsabile della debolezza dell'uomo. Così, intraprende il cammino di espiazione scandito dal « rythme de sa marche » (p. 255) che tiene il tempo, lungo il capitolo conclusivo. Dopo la morte, Gaston entra a pieno titolo – e nessuno dei nostri scrittori spinge così a fondo la corrispondenza tra follia e erranza – nel pellegrinaggio metafisico : «Derrière moi, aucune trace, pas un village, pas de signe indiquant ma présence

¹²² In introduzione ad uno studio sulle possibili concezioni e declinazioni della "via" – "la via" cristiana come l'unica valida oppure "la via" come "una delle" possibili vie –, Jonathan Pollock ripercorre la teoria dell'atomismo secondo Lucrezio, per il quale la creazione del mondo può essere compresa sulla base di una sola regola, quella della traiettoria non rettilinea dell'atomo durante la sua caduta. La leggera inflessione iscritta in ciò che Lucrezio chiama *clinamen* provoca quell'incurvamento cinetico che si sviluppa in una spirale, caotica ed energetica. Lo stesso moto a spirale che indica una via della conoscenza tra tante, è quello iscritto del movimento vorticoso del Gaston allucinato. Ogni distacco dalla via centrale è, in quest'ottica epicurea, una via potenziale sulla quale condurre la propria *quête*. Cfr. Jonathan POLLOCK, *Introduction. Pour une pensée du « vect- »* in *Déclinaisons de la voie : avoïement, dévoïement, fourvoïement*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, p. 19. Vedremo poi nell'ultima parte di questa ricerca (cap. 1.2 – Parte III) che la spirale è la forma più adatta a tradurre il movimento erratico dei nostri folli.

¹²³ Cfr. P. AMIOT, H. GUILLAUME, P. CARMIGNANI, "Prologue", *Déclinaisons de la voie : avoïement, dévoïement, fourvoïement*, cit., p. 11.

¹²⁴ In aggiunta, la figura dai contorni opachi di Gaston richiama il semplice di spirito comparso di sfuggita in uno dei racconti mitici anticipatori della giovane Mouïssou volti a chiarire la vicenda centrale. La presenza di questo personaggio, che il narratore definisce « l'homme qui n'était un simple d'esprit que d'apparence » (p. 286), non fa che rinforzare l'ipotesi secondo cui la penetrazione dei diversi ritratti rende la figura finale più completa : « Ne sommes-nous pas chacun de nous les double de celui que nous ne connaissons pas ? » La figura del defunto Gaston si intreccia difatti, e in misura ancora più evidente, con il racconto dell'erranza del giovane Mavoungou – protagonista dei racconti mitici e "alter ego" di Gaston –, fuggito con la sorella alla ricerca della vita.

antérieure à l'état de mortel» (p. 298), che si libera dall'ancoraggio terreno : « Devant, rien ; derrière, rien. Rien sur la droite, rien sur la gauche». (p. 299) Trionfa finalmente la ricerca fuori del corpo e si celebra il cammino dell'anima nel trapasso ultimo.

Tchicaya U Tam'si sembra affidare a Gaston le sue personalissime ossessioni : « J'ai l'angoisse d'arriver. D'arriver où ? Je ne peux pas dire où me mène ce chemin, car il n'y a pas de chemin. Personne ne peut me suivre à la trace. » (p. 300) E sì che già nel 1957, Tchicaya esponeva in *Feu de brousse* la vocazione all'erranza messianica dove risaltava il tono esortativo, spesso confuso al gusto della derisione¹²⁵ :

« Un jour il faudra se prendre
Marcher haut les vents
[...]
Gare aux pieds nus
Nous serons sur tous les chemins. »

Se è vero che, come sostiene Rubino, un testo errante si riconosce dalla « scrittura rapsodica, discontinua, memore del vuoto, pluridirezionale, elusiva, allusiva ad un senso precario continuamente dilazionato, di volta in volta attinto e poi rilanciato »¹²⁶, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* elogia l'erranza e la frammentarietà, nella *forma* della scrittura della follia e nel *senso* di un dinamismo anomalo, inceppato, ambiguo, di cui vedremo le implicazioni storiche altrove.¹²⁷

Con i veggenti e i martiri utamsiani congediamo quei folli che hanno compiuto sulle loro gambe (Okolo, Dadou, il fou di Monénembo, i folli di Tchicaya) e/o nella loro anima (l'uomo nudo, Zani, i folli di Tchicaya) il viaggio tortuoso che suggerisce un medesimo schema di corrispondenza tra le viscere corporali e lo spazio labirintico – da cui il riferimento alla qualifica 'anatomica' del viaggio – e che alimenta un medesimo istinto : la ricerca di una

¹²⁵ Vedi la lettura delle poesie e le citazioni riportate da Boniface MONGO-MBOUSSA, *La liberté du discours* in *Tchicaya notre ami*, op. cit., p. 130.

¹²⁶ Gianfranco RUBINO, Introduzione a *Figure dell'erranza*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 22.

¹²⁷ Cap. 3.1.a – Parte II ; cap. 1.1.,1.2. – Parte III.

via d'uscita, di una soluzione all'ingarbugliamento e all'enigma, ovvero la via di sopravvivenza.

CAPITOLO TERZO. *Il folle e l'immaginazione in corso*

1. Khaliif e il dilemma dell'eroe. *Close sesame* di Nuruddin Farah

Close sesame è il terzo volume della trilogia che Nuruddin Farah ha consacrato all' "anatomia di una dittatura africana"¹, quella della Somalia di Siyad Barre (1969-1991), un altro esempio di politico delirante – mandante delle più sanguinose stragi di civili in Africa – con il quale si completa il quadro dei dittatori incontrati nel sottobosco del capitolo precedente. Non è un caso che il folle Khaliif compaia proprio in questo romanzo a chiudere la trilogia, accanto al patriarca tradizionalista Deeriye, protagonista di *Close sesame*. Vecchio e asmatico, Deeriye è nel declino di una vita condotta nella resistenza somala contro la dominazione italiana che attraversa episodicamente il romanzo, in sprazzi di memoria. Ciò rende conto, per un verso, dell'importanza della memoria come strumento di discernimento della Storia presente e, per altro verso, della riflessione di Farah sul filo conduttore che sottende i romanzi della trilogia a dimostrare che « dictatorial regimes, wherever they were, invested power more in their own varieties of truth, each of which have a fictive truth to

¹ L'espressione è felicemente coniata da Peter Omari nel suo studio sulla discussa figura del primo presidente del Ghana Kwame Nkrumah (Thompson Peter OMARI, *Kwame Nkrumah: The Anatomy of an African Dictatorship*, London, C. Hurst & Co., 1970). *Variations on the theme of an African Dictatorship* è il titolo della prima trilogia di Nuruddin Farah sulla dittatura somala. Il primo volume, *Sweet and Sour Milk*, è del 1979 e il secondo, *Sardines*, è del 1981. Una seconda trilogia *Blood in the Sun* copre gli anni '90 – *Maps* (1986), *Gifts* (1993), *Secrets* (1998) – ; e una terza trilogia, che per ora conta *Links* (2004) e *Nods* (2007), è in cantiere.

support its validity, then in the plain home-grown truth you and I go in our (fertile ?) imagination. »²

La verità storica e il ruolo della finzione preoccupano costantemente Nuruddin Farah, come anche gli autori che vedremo a breve, primo tra tutti Boubacar Boris Diop. L'immaginazione in *Close sesame* si pone non tanto come un'alternativa alla versione ufficiale della storia, bensì la integra, rendendo la realtà molto più complessa poiché intrisa di nuove dimensioni (personale, interiore, spirituale, ecc.) che aprono diverse piste conoscitive. È verosimile che il suo lungo esilio³ ventennale abbia intensificato l'interesse per la storia della Somalia e per la situazione politica della sua patria. Eppure questo romanzo presenta un tono diverso rispetto agli altri due della trilogia pur trattando gli stessi temi e gli stessi personaggi : con il punto di vista particolare del vecchio Deeriye si assiste per la prima volta nella letteratura africana in lingua inglese – ce lo ricorda Jacqueline Bardolph⁴ – al movimento di coscienza di un patriarca musulmano visto dall'interno che si interroga sulla « legitimacy of rebellion against an unjust ruler »⁵.

Sul piano tematico, *Close sesame* può essere letto alla luce di diverse prospettive che costituirebbero tanti fili conduttori indipendenti : la Storia passata è ricondotta alla Storia presente ; la resistenza coloniale del vecchio padre si riverbera nell'attivismo del figlio Mursal, avvocato specializzato sulla *legis talionis* ; la realtà si completa dei sogni e delle visioni di Deeriye ; infine c'è una profonda continuità tra l'eroismo e la follia che sfocia nella criptica scena finale in cui Deeriye avanza con calma per la propria strada, con in una tasca un rosario e nell'altra un'arma, per andare ad incontrare il Generale. Proprio in questo epilogo i diversi fili, che a prima vista non sembrano direttamente legati l'uno all'altro, si rivelano nella loro stretta interconnessione in cui è Khaliif a fungere da perno nel suo ruolo di “folle illuminato”, che nella devianza indica paradossalmente la via per comprendere la Storia della Somalia di Deeriye.

² Nuruddin FARAH, « Why I write? » in *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*, (ed. Derek Wright) Asmara, Africa World Press, 2002, pp. 9-10.

³ La pubblicazione del secondo romanzo *A naked needle* (1976) gli impone un esilio durato 22 anni, che lo porta prima in Italia (Milano, Trieste, Roma), Germania, Svezia, anche in India e negli Stati Uniti prima di rientrare in Africa (Nigeria, Gambia, Sudan, Uganda, Sudafrica, dove tuttora insegna).

⁴ Jacqueline BARDOLPH, « Time and History in Nuruddin Farah's *Close Sesame* », *The Journal of Commonwealth Literature*, 24 : 193, 1989, p. 194.

⁵ *Ivi*, p. 193.

Khaliif appare per la prima volta nei pensieri del patriarca come il « madman who strode out of dawn's greyness, half his face painted white and the other half dark. »⁶ Egli occupa l'ultimo ricordo di Deeriye prima di addormentarsi e, significativamente, gli verrà in sogno e occuperà spesso il suo campo visivo. È altrettanto significativa la formula denotativa che designa il volto del folle alle luci dell'alba e, in quanto *leitmotiv* in *Close sesame*, aprirà delle piste di analisi simbolica fortemente evocative. Khaliif è osservato mentre vaga per le strade deserte di una cittadina dormiente senza « audience to hear him proclaim himself, no crowd to cheer him on, no sympathetic listener to act as the *suggeritore* if the well of this man's mad imagination had dried up. »⁷ (Ibid.) Khaliif appare dunque in prima istanza come tanti folli che incitano i passanti alla maniera del teatro di strada, in qualità di fantasiosi buffoni o di giocolieri da circo. Eppure, Deeriye ricorda, egli era una persona di prestigio nel governo e padre di famiglia, impazzito dall'oggi al domani per opera di qualche alto funzionario al suo pari che lo avrebbe drogato. Un nobile pazzo, dunque, che non emanava il lezzo tipico dei vagabondi senza dimora ; moderava persino i toni delle sue denunce al punto che molti dubitavano della sua reale pazzia. Intanto però il *majnuun* – “pazzo” in lingua araba e persiana –

« while waking up and down the streets of Mogadiscio as ugly a sight as anyone had ever seen, spoke a language whose construction was grammatical although not all the time logical ; a language which was not disjointed but whose inferential and referential senses could be questioned ; and therefore a madman. » (p. 16)

Permane intorno a Khaliif un costante sospetto di simulazione. L'unica certezza era l'origine della sua reale o presunta follia : era il governo ad averlo ridotto in quello stato e non era l'unico. Infatti « in Mogadiscio, there were many madmen and madwomen. Some were famous and had even entered the annals of national politics » (p. 17) ; e nella loro molteplicità tipologica rammentano la policromatica *Galerie des fous*⁸, sapientemente schizzata da un Waberi alquanto polemico, dove risaltano “fous fougueux”, “fous malicieux”, “fous silencieux”, “folles-montreuses-de-sexe”, “fous nobles” che si confondono con i poeti lunatici e con i “fous diseurs de quelques vérités”, ma anche con i “fous démistificateurs”, “fou-

⁶ Nuruddin FARAH, *Close sesame*, Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press, 1992 (I ed. Allison & Busby, 1983), p. 15. I riferimenti di pagina appariranno nel testo.

⁷ Il termine in corsivo è in lingua italiana anche nel testo originale.

empêcheur-de-marcher-sens-dessous-sens-dessus” e “fou-clairvoyant”. Difatti il Khaliif clownesco che fa il pagliaccio, improvvisa capriole e accenna a mosse di karaté, esibisce di punto di bianco una veste immacolata « in a priestly tradition » (p. 19) e « his movements suggestive as a sheikh's, his voice rich, like a prophecy, with its own cadence, his proclamations saintly. » (p. 19) avvicinandosi così inequivocabilmente ai folli profetici e mistici di Tchicaya U Tam'si – a Sékhélé dai poteri sovranaturali in “Le fou rire”, ma soprattutto al “fou” misterioso delle *Méduses* che abita il subconscio della collettività – con i quali condivide la manipolazione del sacro. E qui è la mistica sufista a dargli una caratterizzazione propria, avvalorata dalla profonda fede di Deeriye nel credo islamico.

La posizione di Khaliif che liquida il secondo capitolo di questa parte e ne avvia la terza tappa, non è quindi casuale. Se per un verso nel romanzo di Nuruddin Farah emerge un lascito di religiosità che era propria dei folli mistici e religiosi di Monénembo e Tchicaya, per un altro verso *Close sesame* inaugura un altro tipo di folle : quello che accompagna il percorso del “patriarca” rappresentandone, in qualche misura, il braccio destro – cfr. *Les Petits de la guenon* di Boris Diop – e illuminandone simbolicamente il percorso storico attraverso il peso della tradizione – cfr. *L'Histoire du fou* di Mongo Beti. Si tratta di un nuovo meccanismo che può costituire una delle molteplici chiavi di lettura, chiave che, in virtù delle numerose confluenze narrative, tenta di districare la matassa del romanzo al rischio però di perdersi in questo romanzo postmoderno il quale, come sostiene giustamente Claudio Gorlier, « si sottrae all'unicità di una funzione decodificante. »⁹ Appare assai chiaro che il patriarca Deeriye condivide con Khaliif l'intima comprensione del percorso nel suo lato oscuro, comprensione volta a rivelare certi meccanismi della follia, per esempio, quelli che ribadiscono l'analogia tra la follia e la dittatura, linea costante dall'inizio della nostra classificazione destinata a non interrompersi qui. È lo stesso Deeriye a lanciare un ponte cognitivo tra l'una e l'altra quando dice che « the *madness* of which I talk is in itself a political statement. »¹⁰ (p. 252) E, in questa prospettiva, non è senza interesse la narrazione di Khaliif sul dittatore in visita al manicomio (pp. 20-21), la cui assemblea di pazzi definirà lo

⁸ Abdourahman A. WABERI, *La Galerie des fous* in *Le Pays sans Ombre*, Le Serpent à plumes, coll. Motifs, 2000 (1^{ère} éd. 1994), pp. 11-27.

⁹ Introduzione di Claudio GORLIER, *Chiuditi sesamo* (traduzione italiana di Maria Ludovica PETTA), Roma, Edizioni lavoro, 1992, p. XVII.

¹⁰ Il corsivo è nel testo.

schema (rovesciato) proposto da Shimmer Chinodya in *Chairman of fools* e che analizzeremo meglio nella seconda parte della tesi.

È certo che il rapporto “spirituale” tra il saggio Deeriye e Khaliif il pazzo non sussisterebbe senza il pieno avvaloramento del detto arabo che recita « Pinch the wisdom, O people, out of the mouths of madmen » (p. 21) – detto che trova ampie ripercussioni in numerose culture. E i frequenti smarrimenti nel sogno, « snaps ; daydreams [...] during which I cross into a world whose logic is unknown to any living soul » (p. 140), dove Deeriye si incontra con l’adorata moglie Nadiifa, e gli incontri nel dormiveglia (pp. 196-197) con ambigue sagome rivelatrici di Khaliif, intensificano quest’intima comprensione dell’indistinto e della follia. Infatti, se è vero che il pio Deeriye è tutto proteso verso la “retta via” indicata nel Corano, è altrettanto ammissibile che egli finisca per lasciarsi guidare dal matto il quale mette all’erta l’intera comunità sulle trappole che la minano e soprattutto sulla sorte del figlio Mursal. Guardando bene le sortite di piazza del “profetico” e “clawnesco” (p. 20) pazzo, notiamo che Nuruddin Farah introduce in modo estremamente sinuoso un *topos* che avrà risonanze in molti romanzieri dell’ultimo ventennio : “l’interprete briccone”¹¹ che si sollazza di canzonare i potenti e diverte la piazza, si trova spesso a parlare da solo di fronte ad un pubblico che non c’è ; leggiamo difatti che « he was doing the unusual thing, he was talking to himself : he had no crowd address himself to, *no audience.* »¹² (p. 241) Così lo scrittore somalo batte la pista, sempre più frequentemente percorsa, degli artisti senza interlocutori, che preoccupano un gran numero di autori contemporanei (cfr. Boubacar Boris Diop).

Per Deeriye, Khaliif è inconfondibilmente “quello che sa” rispetto alla scomparsa del figlio militante, ucciso perché scoperto tra i complottatori che attentano alla vita del dittatore. Il dilemma di Deeriye è quindi limpido : vendicare il figlio Mursal o ascoltare le dolci parole di Nadiifa che professa la non-violenza ? Essa gli dice in sogno :

« I am the sharer of your secrets, I am in a manner of speaking the provider of your visions – *indeed, I am your visions.* Since I am your double (or I am your secret-sharer), let me remind you that you know that I know that you’ve given one thing a thought yourself; yes, let me finish. I know you’ve hidden a revolver somewhere; I know you’ve activated the line of communication between yourself and the Inspector, the

¹¹ È il titolo della traduzione italiana del capolavoro di Amadou Hampaté BÂ, *L’étrange destin de Wangrin ou les roueries d’un interprète africain*, Paris, Union Générale d’Éditions, 1973. Tradotto in italiano da Leonella PRATO CARUSO, *L’interprete briccone*, Roma, Edizioni Lavoro, 1988.

¹² Corsivo mio.

General's uncle on his mother's side, whose accepted to take up your request for an audience with the General today and I know, naive that you are, that you will go to meet the General armed with the standard revolver which once belonged to a Jibriil Mohamed-Somali ! You may as well ask me why you've had this change of heart, you, Deeriye, who always spoke violently against the use of violence. » (p. 248)

Che le visite oniriche di Nadiifa siano reali o soltanto frutto della sua immaginazione – « I made myself available to her and therefore since she loved me too *she* invented me ; and I, her. » (p. 252) –, è da Nadiifa che Deeriye sente infine pronunciare le parole « Yes, my love. Avenge your son » (p. 249) ; e si abbandona alla follia senile di chi ha perso i contatti con il mondo reale : « Go into your father's study and don't disturb him, do you hear me ? », dice il nonno a Samawade, figlio di Mursal ucciso. « "He is not in his study", said Samawade. "Have you forgotten ?" » (Ibid.)

Deeriye, che « imagined things and invented histories and made up tales and conjured up interlocutors » (p. 251) aveva scelto di compiere l'« heroic deed » : « he would vindicate justice » (p. 250). D'altro canto le fosche comparsate del folle durante la marcia del patriarca verso il Generale gli chiariscono la via da seguire. Nella nebulosità dell'episodio, confuso e visionario, Deeriye appare accanto a Khaliif in un percorso indistinto che chiude il romanzo – quindi la trilogia – senza tuttavia dare una risposta univoca, suggerendo invece una risposta all'*ombra* – non alla luce – del pazzo : « a mind so overcrowded with ideas and things, a mind made into the symbol of disorder and indecision by the powers that be, a mind rendered useless because it cannot decipher these symbols, cannot tell apart the good shadows from the bad, cannot distinguish between the virtuous and the wicked » (p. 143)... è forse lì la chiave della follia, di Khaliif senz'altro, ma anche di Mursal ; e a questo punto anche di se stesso.

In genere compete al folle uccidere il presidente, come fecero in tanti tra cui Dadou ne *L'Anté-peuple* ; e il vecchio marcia con in tasca l'arma e il rosario fino alla porta del Generale : « If his attempt failed, people would say he had gone mad, he thought to himself as he readied himself to press the doorbell, and if he succeed he would be made a hero. » (p. 259) Esitante, preme poi il campanello ; ma non ci è dato sapere il seguito, tranne che il corpo di Deeriye è trovato senza vita. È credibile che la soluzione del dilemma sia sancita dalla morte tramite cui Deeriye, l'emblema della fede, fedeltà e tradizione, si eleva a martire. In *Close sesame*, la via presenta varie forme biforcute, dove la follia si "alterna" all'eroismo ; parimenti il sogno e la visione compongono la via parallela della realtà, la sua ombra. Talché

la storia è totalmente “in corso” – “en cours de route”, “ongoing” – e gli avvenimenti che conducono al martirio *sono* le visioni e le manifestazioni di follia che, intanto, fa il suo corso.

In ultima analisi, con *Close sesame* Nuruddin Farah sancisce la chiusura della sua prima trilogia attraverso lo slittamento della riflessione sulla dittatura *dal* campo di battaglia politico *verso* lo spazio intimo, spazio privato e rifugio personale, come ricorda A.A. Waberi¹³; slittamento che vuole dimostrare il superamento dello spirito di rivoluzione – così abbondante nei personaggi del capitolo precedente – con il « sacrificial logic of martyrdom and the eschatological life of the soul »¹⁴, dunque tramite una riflessione sibillina che Deeriye elabora nell’intimità della fede e nel riflesso dell’enigmatico Khaliif. Quello contenuto in *Close sesame* è un primo esempio di “ripiegamento nell’elaborazione di una coscienza identitaria” che è venuta lentamente a maturare nel corso del cammino condotto dal folle alla ricerca di un sé indistinto (personale ? spirituale ? collettivo ?). L’intimità emerge come spazio di indagine e, convocando lo spazio interiore, interpella la voce viscerale, “dal profondo”, soggettiva o meno che sia. Con l’apertura di uno spazio “altro”, Nuruddin Farah non tradisce la logica poliedrica, che gli è propria, del romanzo dalle molteplici chiavi interpretative, al contrario. Allo stesso modo, Toutina prosegue nello spazio immaginativo il processo di legittimazione dello spazio personale iniziato da Deeriye e avvalorato da Khaliif.

2. La visionaria navigazione di Toutina. « Ports de folie » di Fatou Diome

Questo breve racconto di dieci pagine scarse che Fatou Diome ha scritto agli albori della sua carriera è senz’altro tra le prove letterarie della scrittrice senegalese che hanno avuto meno impatto sul suo pubblico ancora estasiato da *Le ventre de l’Atlantique*, romanzo intimo e tagliente sulle numerose implicazioni sociali e interiori dell’immigrazione. Il suo successo è

¹³ Abdourahman A. WABERI, « Organic metaphore in two novels by Nuruddin Farah », *World Literature Today*, vol. 72, n°4, autumn 1998.

¹⁴ Derek WRIGHT, « Going to Meet the General : Deeriye’s Death in Nuruddin Farah’s *Close Sesame* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 29, n° 23, 1994, p. 29.

ancora oggi legato a quel romanzo sebbene Fatou Diome sia prolifica scrittrice di talento che da allora ha dato alla luce i romanzi *Kétala* (2006), *Inassouvies, nos vies* (2008), *Celles qui attendent* (2010) e i racconti *Le vieil homme sur la barque* (2010) e *Mauve* (2010)¹⁵.

Nella maggior parte delle bibliografie su Fatou Diome questo racconto non è neppure menzionato, il che, per un certo verso, ci incoraggia a parlarne, non tanto per la sua relativa qualità – che non rende forse omaggio al reale valore della sua scrittura – quanto per la peculiarità di Toutina, la protagonista di « Ports de folie »¹⁶. In primissima analisi, la giovane Toutina, cittadina qualunque di un centro urbano occidentale, sembra essere figlia della generazione alla quale Fatou Diome appartiene. Conduce la sua vita solitaria in un moderno appartamento cittadino ; vive nell’anonimato e nella totale mancanza di scambio con la gente de quartiere, come spesso lamentato dagli scrittori africani che giunti in Europa si confrontano con la desolazione della moltitudine urbana. Fatou Diome fa parte di questi, trasferitasi a metà degli anni ’90 a Strasburgo da una piccolissima isola del Sine-Saloum in Senegal. E come gli altri « enfants de la postcolonie »¹⁷ – A. A. Waberi forgia l’espressione rimasta celebre per designare l’ultima generazione di scrittori “afro-qualcosa” – essa rivendica la fondamentale autonomia di scrittura svincolata dall’impegno politico che caratterizzava la generazione di Ouloguem, Kourouma, Monénembo, sul versante anglofono Armah, Ngugi Wa Thiong’o, Soyinka, e molti altri tra i quali Mongo Beti e Boris Diop che vedremo a breve.

Lo scenario di « Ports de folie » riporta indubbiamente al mondo postcoloniale contemporaneo in cui la presentazione degli stessi protagonisti raramente risponde ai parametri di nazionalità. Anzi, la loro identità è spesso imprecisata poiché non determinante ; è il caso dell’eroina di questo racconto. Lo stesso nome Toutina – nome atipico – non vuole ricondurre all’Africa ; esso cela piuttosto un significato simbolico giacché *touti* in wolof significa piccola. La protagonista si chiamerebbe “piccolina” ribadendo la tendenza della scrittrice a suggerire un mondo parallelo che soggiace a quello rappresentato. L’evocazione del rimpicciolimento e del rannicchiamento, piuttosto costanti nella scrittura di Fatou Diome, invitano a soffermarsi sui dettagli delle immagini e sulle scelte linguistiche tramite cui

¹⁵ La raccolta di racconti *La Préférence nationale* e il racconto *Les loups de l’Atlantique*, magnifico preambolo a *Le ventre de l’Atlantique*, sono rispettivamente del 2001 e del 2002 (la prima apparizione è del 2001 in *Revue Brèves*). Meno noto è il racconto *L’eau multiple* apparso nel 2000 nella *Revue Présence Africaine*. Fatou Diome è anche autrice di poesie : “Le tableau invisible”, “Chant d’hiver”, “Sillages” compaiono nella *Revue Alsacienne de littérature*.

¹⁶ A nostra conoscenza non esistono studi sulla scrittrice che facciano riferimento a questo racconto, né tanto meno esistono studi specifici su « Ports de folie ».

¹⁷ Abdourahman A. WABERI, "Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire", *Notre Librairie* 135, sept/déc 1998, p. 8-15.

scorgere l'immaginario della scrittrice che, come nei suoi altri romanzi, guarda alle pieghe dell'intimità umana.

L'autonomia rivendicata dagli scrittori di questa generazione non esclude però la possibilità di una lettura dialogica con i testi già visti, dal momento che la tematica che studiamo non è estranea ad alcuna epoca né tantomeno è circoscritta a spazi culturali. In effetti, il racconto si apre con una descrizione fisica della presunta folle, secondo uno schema "classico" – sulla nostra linea tipologica – volto a disseminare sospetti sulla persona che presenta stranezze. L'eccentricità di Toutina, soprannominata dalla gente del quartiere "la folle", è di vivere la quotidianità secondo ritmi e modalità che non combaciano con quelli della società : in piena estate gira per la città vestita di « une capuche grise, un châle rouge, des gants de laine, des chaussettes aux mailles bien serrées, des bottes en cuir, un gros pull polaire, un pantalon tergal à peine visible sous l'énorme manteau de fourrure »¹⁸ ; sotto la neve e il freddo invernale essa è « en tenue tropicale, elle pataugeait dans la neige boueuse chaussée de simples claquettes » e « les fesses projetées en arrière [elle] mim[ait] l'allure des femmes cambre que l'on pouvait rencontrer dans les rues de Kinshasa. » (p. 8)

La sua amica Constantine – nome che omaggia la perseveranza nell'amicizia – osserva discretamente le sue stramberie, il suo internamento momentaneo e la sua ricaduta nella follia, trascinandoci nell'intimità del suo appartamento : la sagoma di un uomo-"baroudeur", « globe-trotter » (p. 10) e avventuriero, in senso erotico più che geografico, è all'origine delle metamorfosi di Toutina, metamorfosi che non sono altro che viaggi visionari attraverso i quali tenere il suo uomo claustrofobico legato a lei. La faticosa cartolina che tiene in pugno come emblema del girovagare dell'amante assente, è specchio del nuovo scenario da allestire su di sé e intorno a sé : la casa, quasi fosse un set cinematografico, si decora, di volta in volta, di maschere africane, tende berbere, dipinti dagli sfondi glaciali, scodelle di minestre bollenti e così via. E il monologo poetico la dice lunga sulla genesi dell'ossessione di Toutina di creare ricordi fittizi, degni dei più insulsi oggetti-*souvenirs*, che mirano a riempire, a tutti i costi, il vuoto lasciato dalla persona amata :

« Parce que le monde t'appelle, mon cœur restera joyeux de ta douloureuse absence. Sur les chemins tortueux, toutes les plantes vertes te diront ma présence. Dans la blancheur laiteuse de ton sillage, les bulles d'écume te rappelleront les perles sur mes

¹⁸ Fatou DIOME, « Ports de folie », *Revue Brèves: actualité de la nouvelle*, n° 66, septembre 2002, p. 4. I numeri di pagina seguiranno la citazione nel testo.

joues. Au sommet des montagnes pudiques, les rochers se voileront de neige pour ne pas te laisser voir leurs crevasses remplies d'absence. Lorsque les vallées, gonflées du bonheur de ton passage, te feront admirer toutes leurs courbes, lorsque dans le désert ou sur la mer tu oublieras jusqu'au bout de ton voyage, mon ombre surgira de tes pas pour te raconter les deux saisons de ma vie, ton absence et ta présence. » (p. 11)

L'attimo che separa le due stagioni della presenza e dell'assenza è quello che si incrocia con il resto del mondo ; come dice la voce di una vicina : « dès que son homme rentre de voyage, elle redevient normale » (p. 9), mentre quando l'uomo non c'è, Toutina prende le sembianze delle località da lui visitate, incarnando tutti gli spazi, i climi e le atmosfere – dalla Groenlandia, alle Antille, al Marocco, al Congo Kinshasa, all'Etiopia – indipendentemente dal tempo cronologico che scorre e dalle stagioni che si susseguono. Il tempo climatico prende la forma della città che è nel cuore. I numerosi viaggi mondani dell'uomo dei sogni alimentano altrettanti viaggi visionari nei sogni di Toutina, invertendo così la dinamica dell'erranza vista finora. In altri termini, il viaggio che è stato filo conduttore dei movimenti pellegrini nel capitolo precedente perde la sua qualità di *quête*, in sé e per sé, e diventa oggetto che genera la *quête*, spostando l'epicentro dal “movimento per estensione” al “movimento in intensità” e, in altra misura, in profondità. Il capitolo terzo della parte successiva ci permetterà di comprendere come questo movimento segua la logica della “ragione del cuore” – diversa, se non rovesciata, rispetto alla ragione cartesiana – e mimi un'erranza oscillante che, al ritmo della navigazione, suggerisce le profondità acquatiche.

Sebbene fosse già chiaro dalla citazione nietzschiana in epigrafe, «Nous avons l'art, afin de ne pas mourir de la vérité¹⁹ » (p. 4), la chiave di lettura della follia di Toutina è esplicitata nel testo e risponde all'eccesso di creatività come soluzione all'oppressione che la razionalità esercita sulla realtà da essa appiattita. Così la soluzione per la protagonista è di andare controtendenza rispetto al suo circondario che segue banalmente la « route de l'évidence » (p. 10) entrando nel controsenso e dunque nella follia. Ciò avviene nella misura in cui l'aporia che ne scaturisce non tiene conto della « ligne invisible qu'elle suivait » (Ibid.) nei meandri della realtà ricreata dalla sua immaginazione. Riconoscere la legittimità di quella « ligne invisible » ci consentirà, nel luogo opportuno, di varcarla e così di accedere allo spazio

¹⁹ La citazione di Nietzsche è tratta da *La volontà di potenza. Saggio di una trasvalutazione di tutti i valori (Der Wille zur Macht, 1901)*.

che si trova al di là dell'orizzonte nel quale Toutina ha costruito un mondo solido e una logica infallibile.

In questo condensato narrativo Fatou Diome perlustra le zone inesplorate dell'inconscio e della creatività individuale non in linea con i gusti frenetici e standardizzati di alcune tendenze moderne ; ma in questo conferma la sua rivendicazione di autonomia letteraria che la àncora tanto al mondo africano da cui proviene tanto al “mondo postcoloniale” sul quale lancia un nuovo sguardo allargando enormemente le frontiere geografiche e quelle interiori. È proprio su questi due versanti che Fatou Diome continua a trarre linfa penetrando, fino all'ultimo romanzo, *Celles qui attendent*, le pieghe dolorose dell'emigrazione nello spazio franco-senegalese e, allo stesso tempo, esplorando una nuova grammatica dell'immaginario “euro-africano” a favore di una letteratura della riflessione “intima”.

3. Follia in germe e folli erranti in Boubacar Boris Diop : N'Dongo in *Le Temps de Tamango*, Khadidja in *Le Cavalier et son ombre*, Ali Kaboye in *Les Petits de la guenon*

Se esiste uno scrittore che ha spinto la manipolazione del tema della follia oltre i limiti degli schemi comunemente noti, quello è Boubacar Boris Diop. La sovversione è il suo strumento di indagine e di conoscenza ; la parodia è sottile e spesse volte è semi-seria²⁰ ; e la sua capacità di provocazione, nel linguaggio elaborato dell'immaginario mitico e moderno, ci convoca brutalmente lasciandoci spesso disarmati di fronte ai dibattiti più caldi dello scenario africano contemporaneo. L'opera di Boris Diop non può quindi sfuggire all'*engagement* nel senso di Sartre, che peraltro ammirava – il nome “Boris” la dice lunga sull'influenza del

²⁰ Jean SOB propone di leggere l'opera narrativa di Boubacar Boris DIOP in chiave parodica, rammentando della parodia la definizione etimologica di “canto parallelo a” (“para”, accanto, “odia”, canto) e insistendo sulle sfumature semantiche – alcuni come Margaret Rose ne sottolineano l'effetto comico, altri come Gérard Genette non ne escludono il tono serio – che rimandano sempre alla pratica della contestazione e della deformazione del racconto o di parte del suo funzionamento. Cfr. Jean SOB, *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Ivry-sur-Seine, A3, 2007, pp. 12-14.

personaggio sartriano, Boris Serguine in *Chemins de la liberté*²¹ –, e l'evoluzione dello scrittore senegalese restituisce i segni di una forte presa di coscienza sull'impegno dell'intellettuale contemporaneo in Africa.

Accanto all'impegno letterario, tramite cui lo scrittore non distoglie mai lo sguardo dallo scenario sociale e politico, i suoi «textes engagés»²² sono significativi di un rinnovamento artistico e letterario del romanzo che si distingue dal romanzo realistico e dal romanzo di formazione dell'epoca precedente. Se “i classici” africani – da quelli di Birago Diop a Amadou Hampaté Bâ, da Chinua Achebe a Soyinka, da Bernard Dadié a Ferdinand Oyono – si prestavano alla lettura “etnologica”, provocando una certa irritazione in buona parte della critica e degli africanisti amanti delle opere letterarie, il romanzo di fine anni '70-inizio anni '80 se ne distingue proprio nella volontà di elaborare un discorso autonomo. Il trionfo del romanzo in questa forma nuova stava a dimostrare non soltanto che è possibile e doveroso combattere la lettura documentaristica del testo pensato come ‘pezzo culturale’ per evincerne la qualità letteraria, ma anche – e soprattutto – che il continuo confronto con il modello del romanzo occidentale era un metodo ormai obsoleto se non pericoloso. La questione di fondo che soggiace a queste nuove pratiche letterarie è apparsa molto più complessa di quanto sembrasse a prima vista : gli africani di questa generazione si sono affermati con un discorso autonomo grazie al quale introiettano la propria Storia (precoloniale e coloniale) per costruire la storia presente del proprio paese e continente, tanto a livello culturale (e linguistico) tanto a livello letterario. Boubacar Boris Diop e Mongo Beti fanno di questa questione il loro principale cavallo di battaglia superando, in certa misura, la sfida rivoluzionaria iniziata da Yambo Ouologuem con *Le devoir de violence* (1968), e quella degli anticonformismi segnati dalle innovazioni linguistiche di Ahmadou Kourouma e di Sony Labou Tansi, inventore di neologismi.

Tralasciamo per ora la complessa struttura dei romanzi che meglio mostra il ruolo d'avanguardia di Boris Diop. Sul piano dei temi, l'indagine e la ricerca scientifica della verità è il motore di ognuno dei sette romanzi finora al suo attivo. Da *Le Temps de Tamango* a *Kaavena* e *Les Petits de la guenon*²³, la scrittura come mezzo di conoscenza e la parola pronunciata, scritta e orale, sono problematizzate come strumenti imprescindibili per la

²¹ Vedi Liana NISSIM, « Aller au cœur du réel. Entretien », *Interculturel francophonies*, n° 18, 2010, p. 26.

²² Jean SOB, *op.cit.*, p. 141.

²³ Se si considera la sua ultima pubblicazione *Les Petits de la guenon* (2009) come la versione francese di *Doomi Golo* (2003), tradotta dallo stesso scrittore, l'ultimo romanzo che Boris Diop ha scritto è *Kaveena* (2006). Dei

ricerca di verità e l'esplorazione delle questioni fondamentali dell'uomo africano nella realtà postcoloniale. Per dirla come Jean Sob, attraverso l'atto dell'enunciazione dei protagonisti di Boris Diop si inscena « l'archéologie de l'historicité africaine »²⁴ dove il presente altro non è che sedimentazione del passato, senza il quale non è possibile comprenderne le implicazioni profonde. La tendenza "archeologica"²⁵ dello sguardo nella profondità delle immagini domina certamente le opere del presente capitolo, ma nell'analisi delle opere di Boris Diop va presa alla lettera ; è, tra le altre cose, ciò che fa spiccare lo scrittore senegalese nel panorama della letteratura contemporanea africana. Tutti i protagonisti di Boris Diop, anche nei romanzi che abbiamo deciso di non trattare²⁶, si sforzano di penetrare le zone d'ombra della Storia – dei singoli e dei popoli – attraverso la pratica della scrittura come forma di anamnesi. Dei tre²⁷ romanzi in esame, lo scrittore N'Dongo in *Le Temps de Tamango* è impegnato in numerosi progetti di scrittura, nessuno di fatto portato a termine. Nel quarto romanzo *Le Cavalier et son ombre*, tra i più fantastici di Boris Diop, la protagonista Khadidja si improvvisa "conteuse de fortune" la quale, per sfuggire alla miseria della "banlieue dakaroise", accetta un impiego alquanto insolito : raccontare favole ad un'entità invisibile e misteriosa, primo abitante di un'enorme reggia, ma soprattutto *ombra*. Infine, ne *Les Petits de la guenon* l'anziano Nguirane Faye, poco più che alfabetizzato, scrive dei *Carnets* al nipote Badou di cui si sono perdute le tracce dal momento della sua partenza per l'occidente. Anche lui, a suo modo, confida alla scrittura – per lui strumento di fortuna – la storia dei suoi avi, quella del quartiere Niarela ed altre storie più o meno fantasiose (ci si chiede però quanto siano inventate !) in un susseguirsi di "quaderni di viaggio", nel tempo e nello spazio.

sette, gli altri quattro romanzi sono : *Le Temps de Tamango* (1981), *Les Tambours de la mémoire* (1991), *Les traces de la meute* (1993), *Le Cavalier et son ombre* (1997) e *Murambi le livre des ossements* (2000).

²⁴ Jean SOB, « Fiction et savoir dans l'œuvre romanesque de Boubacar Boris Diop » in *L'Afrique au miroir des littératures. Mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 432.

²⁵ Anche Papa Gueye definisce il procedimento di costruzione dell'opera di Boris Diop come un « travail archéologique de recomposition ». Vedi Papa GUEYE, « L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire : récit contestataire et conte station du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop » in *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?*, Presses Universitaires de Montréal, 2001, p. 246.

²⁶ La coppia Ndella e Ismaïla in *Les Tambours de la mémoire* si impegna in un progetto letterario al fine di ricostruire la storia del defunto amico, a sua volta coinvolto in una ricerca sulle tracce di una regina leggendaria. Ne *Les traces de la meute* il giornalista Mansour Tall fornisce informazioni alla narratrice Raki, nipote di un uomo colpevole di aver ucciso un innocente, che tenta di ricostruire la verità intorno alla figura del nonno. In *Murambi le livre des ossements*, scritto nel quadro del progetto "Rwanda : écrire par devoir de mémoire" promosso da Fest'Africa di Lille, il narratore Cornelius ripercorre la storia della sua famiglia in Ruanda accanto a quella dello sterminio dei Tutsi. In *Kaveena* il motore narrativo consiste nell'indagine sulle ragioni che sottendono la fuga del presidente da parte del colonnello Kroma.

²⁷ La scelta limitata a *Le Temps de Tamango*, *Le Cavalier et son ombre* e *Les Petits de la guenon* è emblematica di un'evoluzione nella scrittura di Boubacar Boris Diop della tematica di nostro interesse. I tre romanzi citati toccano dei momenti salienti di questa evoluzione, dove la follia ha sempre uno spazio di riguardo in relazione alla creatività letteraria.

La ricerca che passa per la scrittura di questi narratori-storici, scrittori in erba, artisti alle prime armi, ricercatori di fortuna (il cui punto di vista è quindi necessariamente relativo, personale e non assoluto) ripudia l'egemonia della ragione come unica via possibile per accedere alla conoscenza. Ciò giustifica forse il motivo per il quale nessuno dei sette romanzi sfugge, almeno con un riferimento fugace, alla 'tentazione della follia' come forma di conoscenza. Le coppie ragione-follia, follia-fantasia o immaginazione, follia-creatività sono per Boris Diop molto più che capricci in margine alle opere²⁸. Il paradigma dell'immaginazione come varco alla follia o quello della follia come strumento dell'immaginazione sono anzi le più fertili chiavi di lettura di questi romanzi indiscutibilmente complessi. In questa prospettiva, le diverse forme di follia in Boris Diop sono tante declinazioni di scrittura impegnata quante sono le implicazioni critiche che analizzeremo nella fase finale di questo studio. Limitiamoci per ora a cingerle.

Ali Kaboye è "folle errante" sulla carta – ovvero presentato tale nel testo –, distinguendosi dai suoi compagni vagabondi precedentemente studiati per l'incarico ufficiale di "erede alla narrazione". N'Dongo e Khadidja se ne distinguono invece per via della latenza del loro disequilibrio interiore che finisce poi per emergere. Tutti loro – ed è questa una costante in Boris Diop – vivono all'incrocio del registro realistico, che determina la scena principale in cui si svolge la vicenda, e di quello mitico e fantastico ; o meglio, vivono la loro follia latente in un potente stato di bilico che prima o poi li riverserà al di qua o al di là. I personaggi di Boris Diop finiscono coinvolti in giri di valzer con la follia tramite cui reinventare l'immaginario collettivo ; abbandonando così la *quête* che nel capitolo precedente si sviluppava nelle diverse declinazioni del viaggio.

N'Dongo presenta a prima vista tutte le caratteristiche dello scrittore frustrato che le diverse voci narranti ritraggono nella sua ossessione del libro da farsi. Di cose da dire per scrivere un romanzo ne avrebbe, ma « situations et personnages lui échappent et se fondent dans un poème auquel il arrive rarement à N'Dongo de comprendre quelque chose. »²⁹ E nella sua incapacità di cogliere il giusto frammento del mondo per farne l'opera d'arte « il se contente de passer son chemin dans la vie, jetant un regard distrait et méprisant sur ses

²⁸ Daniela MAURI nota giustamente che le opposizioni ragione e follia, follia e fantasia rimandano sempre in Boubacar Boris DIOP, seppure in modo più o meno esplicito, al legame tra follia e creatività. Vedi Daniela MAURI, « Les figures féminines dans les romans de Boubacar Boris Diop » in *Interculturel francophonies*, n°18, 2010, p. 96.

contemporains. » (Ibid.) Il senso di angoscia di fronte all'incapacità di scrivere, che ha tormentato nell'ultimo secolo tanti geni della letteratura francese tra i quali spiccano Gide e Proust, e un certo bovarismo dell'insoddisfazione piccolo-borghese « d'une vie vague, sans horizon » (*TT*, p. 85), sono propri dell'artista nel suo rapporto irrisolto con il presente osservato, pari alle sensazioni di N'Dongo che, nel rileggere i suoi scritti, prova « toujours le sentiment de n'avoir pas libéré tous les silences emprisonnés quelque part au fond de lui. » (*TT*, p. 83) N'Dongo si investe nella letteratura in conseguenza al sentimento di delusione che gli suscita il presente, così indifferente, questo, ai moti rivoluzionari cui N'Dongo partecipa : « Mais, tenace, un espoir : un jour immobiliser les mirages, poignarder le rêve dans le dos... » (Ibid.) Che siano proprio il sogno carpito ed immortalato e la fantasticheria intellettuale a permettergli di sentirsi pienamente scrittore ? Forse, però, spingersi eccessivamente nei meandri dell'immaginazione può condurre al precipizio della follia. È lecito quindi chiedersi fino a che punto sia possibile tenere questi due interrogativi separati.

I diversi punti di vista dei narratori ci pongono dinanzi ai primi dubbi sull'identità di N'Dongo. Vista l'amicizia con N'Dongo, siamo chiamati a credere a Kader il quale, guardingo di fronte alle stranezze dello scrittore tormentato, dissemina sospetti sulla sua integrità. Eppure i commentatori che appaiono nelle *Notes*³⁰, commentati a loro volta da altri narratori secondo una pratica letteraria inedita nella letteratura senegalese³¹, hanno espresso i loro dubbi sulla presunta malattia mentale di N'Dongo rilevata da alcuni storici : « D'ailleurs N'Dongo est-il vraiment fou ? » (*TT*, p. 50) ; narratori più consapevoli però si concedono un parallelismo intertestuale tra N'Dongo e Samba Diallo, il protagonista dell'*Aventure Ambiguë*, rintracciando così un filo conduttore con la follia ai suoi albori letterari. Kader ci fa così assistere alla nascita di quei germogli di follia che si ripercuotono persino nell'aspetto di N'Dongo dai « cheveux en broussaille, blue-jeans délavés » e « éternellement enfoncé dans un manteau bleu de nuit », ripiegamento che dà i primi riflessi dell'instabilità interiore. Se tutti gli "spostati" degli anni '50-'60 e buona parte dei "fou" degli anni '70, indossavano vecchie divise o sudici indumenti come segno di detrimento mentale, N'Dongo ci trascina invece nella trasandatezza moderna della incredibile e confusionaria ricerca dell'artista.

²⁹ Boubacar Boris DIOP, *Le Temps de Tamango*, Paris, Le Rocher, 2006, p. 42. D'ora in poi questo romanzo sarà segnalato con l'abbreviazione *TT* seguita dal numero di pagina all'interno del testo.

³⁰ Il romanzo è diviso in tre parti ognuna delle quali è aperta da delle *Notes* in cui figurano i commenti di narratori su altri narratori che studiano le vicende passate di N'Dongo Thiam.

³¹ Papa GUEYE, *op. cit.*, p. 244.

Conseguentemente, con N'Dongo emerge nitidamente la “follia dell’artista moderno” (in blue-jeans) che, oppresso in un silenzio tombale soffoca, suo malgrado, l’opera a venire ancora in fermento. E non deve confondere quanto afferma uno dei numerosi narratori di *Le Temps de Tamango* il quale, pur non credendo alla nomea che N'Dongo si sarebbe fatto di « fou de la pire espèce » (p. 126), riporta che « il avait construit une hutte isolée au bord de la mer où il passait des journées entières, parlant seul, accusant d’invisibles ennemis de le persécuter. Sale, ses cheveux couleur de boue lui retombant sur les épaules, il entrait parfois dans la ville pieds nus, un morceau de charbon à la main. Et N'Dongo, qui ne parlait plus, écrivait sur les murs. » (p. 127) È innegabile che qui la *silhouette* dell’escluso delirante in riva al mare riporti al “fou” delle *Méduses*, e la sua capanna a debita distanza dalla comunità ci ricordi la capanna di Tuere in *The voice* o le tende segrete delle folli de *L’Anté-peuple*³²; ma è altrettanto indubbia la caratteristica che spicca di questo folle che è quella di *voler dire*, scrivendo :

« “Le soleil vient d’Orient, faites-le venir de l’Occident !”, “Sexe dans le mugissement des sirènes du matin”, “P = b renversé à moins que ce ne soit le contraire, ce qui serait encore pareil”, “Descente brutale au milieu de la musquée en plein wassifa !”, “Léna ou la séduction immémoriale de l’humanité, malgré tous les vents contraires !”, “Je viendrai au banquet, messieurs ! Vêtu de brasier incohérent ! Non point esclave soumis ! Mais esclave incandescent ! Comme au temps de Tamango l’esclave déchaîné !”» (p. 127)

Il nome di Lena ricorre in totale confusione di registri, confusione dalla quale i narratori non ci aiutano ad uscire poiché incapaci di stabilire se si tratti di una persona reale o di un personaggio inventato da N'Dongo. In maniera impercettibile e andando per indizi, capiamo che lo scrittore slitta in una dimensione mitica, dove compare la trasfigurazione di sé sotto le spoglie di un mendicante errante – « pitié, N'Dongo, laisse entrer ton cœur, pauvre Mendiant errant » (p. 153) ; ed è a lui che N'Dongo confida i nomi dei protagonisti del suo romanzo futuro : « Le personnage principal s’appellera Tamango, symbole de toute révolte...

³² Ricordiamo che *Les Méduses* di Theicaya U TAM’SI e *L’Anté-peuple* di Sony Labou TANSI furono pubblicate successivamente a *Le Temps de Tamango*, la prima apparsa nel 1982, la seconda nel 1983. Il richiamo iconografico induce a pensare che si è venuta a costruire nel tempo una certa convenzione letteraria della rappresentazione del folle errante ed emarginato, senz’altro derivante dalla realtà sociale. Tuttavia l’opera di Boubacar Boris DIOP, pur rimanendo sensibile al “tipo sociale” divenuto “tipo letterario”, insiste maggiormente

[...] Léna sera son mirage lumineux, ce vers quoi Tamango tendra de toutes ses forces. » (p. 155) Finché nella scena delirante di N'Dongo accerchiato dalla folla, tutto si svolge come se non vi fosse più evento reale separato dalla leggenda ; e Lena e il Mendicante errante ne fanno parte quanto fanno parte della vita di N'Dongo, sul duplice piano realistico e leggendario :

« Mes chers compatriotes [...] je vais vous parler de l'Ile déserte qui ne parle pas et où seul habite le vautour royal ! » (p. 163)

« Connaissez-vous l'Ile déserte ? Griots ! [...] vous voici face au peuple, l'Empereur vous donne ordre de parler au Peuple ! » (p. 164)

« Léna est l'Ile déserte où seul habite le vautour royal, et le Mendiant errant s'est égaré en cette ville invisible ! » (p. 165)

Secondo una pratica di destrutturazione degli avvenimenti realistici sopra cui si poggia la creazione fantasiosa « obéissant à une logique devenue désormais celle de la fiction »³³, N'Dongo è definitivamente protagonista della sua stessa opera. Esce di scena da questa pseudo-pièce dopo il linciaggio a suon di pietre che disegnano il sipario attraverso il quale lo scrittore riesce ancora a sbirciare la scena. Fino all'ultimo momento N'Dongo – e con lui l'autore del *Temps de Tamango* – smorza il contrasto tra realtà e finzione ; contrasto apertamente condannato nelle ultime pagine del romanzo dal narratore delle *Notes*, dietro al quale non possiamo non sentire la voce di Boris Diop, che ricorda quanto il potere del romanziere sia l'inganno : « Mérimée (autore di *Tamango*) n'était qu'un romancier, c'est-à-dire un monsieur autorisé à dire n'importe quoi au nom de l'imagination. » (p. 171)

I quesiti che interessano la figura di N'Dongo – l'immaginazione è la via d'accesso per sentirsi pienamente scrittore o è l'insidia che conduce alla follia ? – sorgono identici intorno alla protagonista femminile di *Le Cavalier et son ombre*. Personaggio problematico calato nella realtà miserabile di Nimzatt, quartiere popolare di Dakar, Khadidja è aspirante “conteuse” professionista per fuggire dalla monotonia della precarietà. Scrittore N'Dongo, narratrice di racconti orali Khadidja, sono entrambi alle prese con un referente sfuggente che lancia loro una sfida. Ma come N'Dongo ha in ballo numerosi progetti di scrittura – persino

sulle differenze più che sulle somiglianze con i personaggi analoghi suoi contemporanei ; e l'elemento che di lui spicca è proprio la creatività artistica.

³³ Papa GUEYE, *L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire : récit contestataire et conte station du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop*, cit., p. 244.

una pièce teatrale –, Khadidja, ci dice il narratore ed ex-amante Lat-Sukabé, prende molto sul serio questo nuovo impiego al punto di studiare, con accanimento e erudizione, le tecniche del racconto orale e le sottigliezze della tradizione del *conte africain* (CO, p. 63). Nulla doveva essere lasciato al caso poiché il racconto, come lo vuole la tradizione, deve sottostare a regole precise ; e dopo settimane di sperimentazione, Khadidja perfeziona davanti a Lat-Sukabé la sua capacità oratoria dell' « art du conte. » (CO, pp. 59-60)

La frustrazione della vita precaria si trasforma però in umiliazione quando, una volta assunta, Khadidja rimane « assise face à une porte qui, sans être fermée, n'était pas ouverte non plus. »³⁴ L'ombra che immagina al di là della porta « se trouvait à portée de voix mais, pour gagner sa vie, elle fut condamnée pendant longtemps à jeter des paroles dans le vide, en espérant à chaque instant un écho, même fugitif, ou le plus faible signe de vie, de l'autre côté du salon. » (CO, p. 51) Ecco che l'assenza visiva e uditiva del suo interlocutore, come ogni oggetto o persona assente, alimenta in lei il potere scrutatore e, soprattutto, il potere dell'immaginazione. I primi segni di follia emergono dunque insieme alle sue invenzioni fantasiose : « Cette impossibilité de saisir l'identité véritable de son univers contribua beaucoup à dérégler, je crois, l'esprit de Khadidja » (Ibid.), la quale, però, aveva già avvisato Lat-Sukabé, all'inizio della loro relazione, « qu'elle avait été réellement folle pendant une certaine période de sa vie. "Folle à lier" ». (CO, p.65) E il suo precario equilibrio mentale degenera proporzionalmente al suo coinvolgimento nella vita – inesistente – dell'ombra dietro la porta. Intravediamo così, in modo sempre più chiaro, il ruolo che riveste l'ombra – bambino innocente ? uomo perverso ? –, soglia e orizzonte al di là del quale regna il mondo dell'invenzione.

La “rage folle” (CO, p.61) che la abitava quando a risponderle dall'altra parte della porta era solo il silenzio, si trasforma in “folle creatività” che conferma la presenza di Khadidja tra i “folli creativi”. E ciò sembra essere possibile nella sola misura in cui la soglia che separa la ragione dalla follia, secondo la dialettica moderna cartesiana, e la soglia che separa il mondo reale (del quartiere africano) da quello delle favole inventate e dell'arte orale, è la stessa. E, in questa prima analisi, la convinzione del narratore secondo cui « la raison de Khadidja, déjà bien chancelante avant cela, n'a pas survécu à ses récits » (p.73), non deve sfuggire alla nostra attenzione. Lo approfondiremo altrove³⁵ ; occorre intanto far notare che

³⁴ Boubacar Boris DIOP, *Le Cavalier et son ombre*, Abijan, Nouvelles Editions Ivoiriennes, 1999, p. 51. Il testo abbreviato CO, seguito dal numero di pagina, comparirà nel testo.

³⁵ Cfr. Cap. 2.2. – Parte II.

l'impressione di confusione mentale della "conteuse" è rafforzata da una nuova storia inventata per il presunto bambino, sorta di allegoria profetica nella quale, però, si era fatalmente calata. Khadidja l'aveva intitolata, come l'opera di Boris Diop, *Le Cavalier et son ombre* :

« [...] Le Cavalier et elle (Khadidja) vivaient ensemble a Bilenty et [que] Tunde, l'enfant miraculeux, allait bientôt surgir, grâce à leurs efforts acharnés, des flancs de la colline pour sauver le peuple noir. Sa fameuse phrase : "*Viens, Lat-Sukabé, avant qu'il ne soit trop tard*", semblait même signifier parfois, analysée sous un certain angle, disons au second degré, que je ne devais manquer sous aucun prétexte la venue au monde du fameux Tunde. Khadidja prophétisais une ère de bonheur et de liberté et ajoutait mystérieusement : "*... parce que tu le sais bien, les choses ne peuvent pas continuer ainsi. Si nous ne sommes pas impatients, notre heure ne reviendra jamais. Il faut avoir la force de recommencer : tel sera le message de Tunde aux générations futures.* » (CO, p. 74)

Attraverso l'atto celebrato del racconto teatralizzato che favorisce la manipolazione³⁶ e il deliberato sprofondamento nel mondo dell'immaginario, l'artista finisce per incarnare la mitica principessa Siraa dimostrando così di essersi « peu à peu enfoncée sans son récit [...] comme on disparaît dans des sables mouvants » (p. 260) e illustrando quindi l' "invasione" del *conte* nel romanzo³⁷. E si finisce persino per credere che essa non sia una persona "normale" – in carne ed ossa – dopo che la si è vista « err(er) dans les rues de notre ville en racontant toutes ces histoires sur Bilenty. » (p. 274) Indubbiamente, Khadidja aveva così operato quello che Lat-Sukabé ha chiamato propriamente « le choix lucide de la folie » (p. 75). La fusione della realtà con il mondo delle favole, che rivela certe simpatie del romanziere per il realismo magico dei sudamericani, permette a Khadidja di dare vita alla fiaba del Cavaliere e della principessa Siraa che salveranno il mondo dalla miseria e dalle sofferenze. E a non semplificare l'intricata vicenda, interviene un rincaro d'immaginazione della "conteuse", la quale correda *Le Cavalier et son ombre* di una storia ben più paradossale : « une commission d'experts, chargée par le gouvernement de "proposer au peuple un héros national au-dessus de tout supçon." » (p. 116) Parodia delle investiture della memoria storica e

³⁶ Vedi Justin BISANSWA, « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop », *Protée*, vol. 32, n°3, 2004, p. 82.

³⁷ Papa GUEYE, *op. cit.*, p. 251.

eroe nato a tavolino, « le Cavalier devint, en mois d'une heure et après plus de trois longues années de palabres savantes, le héros national. » (p. 125) La storia inventata da Khadidja è evidentemente fantasiosa ; eppure il Passeur, che deve condurre il narratore all'altra riva del fiume per raggiungere Khadidja, sembra conoscere bene i personaggi di fantasia della “conteuse” e le vicende che in quel preciso momento li stanno interessando.

A questo punto, sia concesso di domandarsi se il racconto di Lat-Sukabé sia affidabile o meno ; e, in ultima istanza, se è possibile tracciare la storia di Khadidja rimanendo nella lucida distinzione dei due mondi. In altri termini, ci è dovuto domandarci se lo stato distruttivo in cui Lat-Sukabé piomba alla fine del romanzo possa essere letto alla luce di una « folie contagieuse »³⁸, come Daniela Mauri suggerisce di fare. Tale scenario di contagio in cui dietro Khadidja impazzita germoglia l'impazzimento del mediocre Lat-Sukabé, conferma un meccanismo assai diffuso presso molti degli scrittori studiati, tra i quali non manca Boris Diop : la follia del personaggio sancita dal narratore è, in verità, il corollario di un'altra forma di follia più velata e problematica di altri personaggi presenti nel romanzo. E' il caso in *Le Cavalier et son ombre*, dove Lat-Sukabé finisce per credere che il Cavaliere « Dieng Mbaalo existe, c'est notre héros national et il est né a Bilenty, où m'attend Siraa, répliquai-je, effaré. » (CO, p. 273). E, come lui, Nguirane Faye in *Les Petits de la guenon* impazzisce prima di spirare per poi lasciar proseguire la narrazione al folle Ali Kaboye. Analogamente, in *Le Temps de Tamango* il griot e il mendicante errante sembrano non essere estranei a questa forma di sdoppiamento che completa la follia di N'Dongo Thiam. In definitiva, ciò che interessa al narratore e che non sfugge al lettore, né tanto meno allo studioso nella fase tassonomica della ricerca, è il « côté inventif de ce dérèglement »³⁹.

I primi semi di follia di N'Dongo e Khadidja non sono altro che il nutrimento delle loro opere *in divenire* che s'impennano nella realtà, « pourvu que la “réalité” décrite, dice bene Bisanswa, corresponde à cette réalité imaginaire »⁴⁰ per scorgervi altro : per l'uno c'è il mito di Tamango e della bella Léna e, per l'altra, c'è la leggenda del Cavaliere e della principessa Siraa alla ricerca del giovane Tunde, il salvatore del popolo nero. E come nel *Temps de Tamango* l'artista pazzo diventa una leggenda dibattuta dagli storici e commentatori, così come in *Le Cavalier et son ombre* l'eroina finisce per interpretare il ruolo

³⁸ Daniela MAURI, *op. cit.*, p. 96.

³⁹ *Ivi*, p. 97.

⁴⁰ Justin BISANSWA, *op. cit.*, p. 86.

di un personaggio mitico, così Ali Kaboye incarna un nuovo mito⁴¹, investito dalla collettività – di cui impersona le paure e i desideri – per la quale è un eroe ; e il nome ispirato ai film western americani, “cow-boy”, lo mette bene in evidenza. Prima sprovveduto *clochard* « avec son odeur pestilentielle, ses boutons purulents »⁴², poi tornato a Niarela come spirito vagabondo (cfr. *PG*, pp. 258-260), martire e fantasma, quest’insolita figura finisce per prendere le redini della narrazione di *Les Petits de la guenon* iniziata dal vecchio Nguirane Faye. In effetti, in virtù della sua capacità narrativa, Ali Kaboye segna una tappa decisiva del nostro percorso, oltre che nel progetto dell’autore, riallacciandosi a molti degli idioti e pazzi studiati e, al tempo stesso, differenziandosene in modo peculiare. Vediamone l’evoluzione.

La prima apparizione del folle errante, Nguirane Faye la descrive nei termini ai quali siamo stati finora abituati. Ex-militare come Tanor, Kéita e il « fou » di Kane, questo « étranger de très haute taille, vêtu de haillons [...] (avec) ses parties intimes exposées à l’air libre et qu’il gratte souvent énergiquement, ce n’est qu’un de ces fous errants, hélas si nombreux dans la ville. » Attraverso questa tipica rappresentazione, Boris Diop introduce nel romanzo un personaggio chiaramente ispirato all’ambiente sociale di riferimento – la periferia di Dakar conta effettivamente un numero impressionante di folli erranti⁴³ – mettendo in luce anche gli aspetti più degradati della società senegalese che riguardano i *dof* – matti in wolof – i quali « n’ont pas le droit à des soins médicaux quand ils tombent malades », (p. 268) come ampiamente attestato da studi svolti *in loco* presso varie strutture medico-sociali, tra cui l’ospedale di Fann⁴⁴.

Tuttavia il romanziere non si limita alla mera rappresentazione della figura sociale, ma la carica di complessità letteraria, e quindi di nuove implicazioni culturali e letterarie. E la sua peculiarità nel modo di camminare è subito esibita per iniziare ad abbattere le prime generalizzazioni anticipate dal narratore secondo il quale « après tout, même les fous ne sont

⁴¹ Con nuovo mito si intende, sì, un nuovo esempio di mito come visto nelle opere precedenti di Boris Diop, ma anche “mito moderno” nel senso in cui lo intende Barthes giacché Ali Kaboye costituisce la forma “aperta” della categoria dei folli erranti arricchita dell’uso che la società ne fa. Cfr. Roland BARTHES, *Miti d’oggi*, II ed., Torino, Einaudi, p. 192.

⁴² Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, Paris, Philippe Rey, 2009, p. 261. I riferimenti di pagina saranno inseriti dopo la citazione nel testo preceduti dall’abbreviazione *PG*.

⁴³ Susanne GEHRMANN, « Face à la meute – Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop », *Présence Francophone*, n° 63, 2004, p. 147, nota 4.

⁴⁴ È risaputo che le strutture mediche a Dakar rifiutano di sottoporre i cosiddetti folli alle cure preferendovi quella parte di popolazione ritenuta “salvabile” in quanto non in grado di soddisfare l’alta richiesta di intervento sanitario. Cfr. Ludovic D’ALMEIDA, *Folies dans la rue : expressions humaines des avatars de la ville de Dakar*, AREAS, 1990 ; cfr. Adriana PIGA, *Dakar e gli ordini sufi. Processi socioculturali e sviluppo urbano nel Senegal contemporaneo*, Roma, Bagatto libri, 2000 ; cfr. Gérard SALEM, *La santé dans la ville. Géographie d’un petit espace dense : Pikine (Sénégal)*, Paris, Karthala, coll. Hommes et sociétés, 1998.

pas supposés marcher de la même manière » (Ibid.) ; una maniera per avvisarci che le nostre aspettative saranno forse deluse. A guardar bene, infatti, Ali Kaboye ha ben poco a che vedere con il semplice di spirito di Tutuola o di Achebe e con l'emarginato che ha dominato gran parte dei romanzi studiati. La marginalizzazione sociale addossata alla figura dell'escluso è stata da noi spesso accostata alla devianza mentale come isomorfismo della caotica deambulazione nello spazio fisico – *del* corpo, e *nella* materia terrestre.⁴⁵ Al contrario, la figura proteiforme di Ali Kaboye, d'impatto più vicino ai “classici” *fous* di Birago Diop, Kane, Sembène, Monémbo, Tchicaya, Sony e ai *madmen* di Achebe e Farah che ai folli dissimulati e moltiplicati in Armah e Beti, non si autodetermina propriamente nell'erranza. Questa, come si evince dallo sguardo d'insieme del presente capitolo, è una condizione preliminare dello spirito umano grazie alla quale è possibile accedere allo stadio amplificato della complessità creativa.

A differenza dei folli appena rivisti, dunque, egli subentra nel racconto, certamente, come facente parte della categoria sociale dei “folli erranti” – alla stregua dei « gentils fous errants » che formicolano nel Congo di Sony Labou Tansi – corrispondente a qualunque altra comune categoria sociale (studenti, disoccupati, ecc...). Inoltre è palese la normalità che paradossalmente li investe – tanto quanto è massiccia la loro presenza – come suggerito dallo stesso narratore secondo il quale Ali Kaboye « était un fou comme les autres, un fou ordinaire, un individu *normalement* fou en quelque sorte. »⁴⁶ Ma immediatamente Ali Kaboye perde l'anomia che tanto ha caratterizzato i *fous* degli anni '70, e si pone da un lato nella tradizione – quella dei djinn che si impossessano dell'uomo – incarnando lo ‘spirito’, e, dall'altro, nella contemporaneità senegalese divenendo ‘voce’ – in molteplici sensi che chiariremo altrove – finché anche “Maître des deux Rives” ; qui appare più chiaro il suo legame con la dimensione mitica e immaginaria della follia.

In definitiva, per quanto appartenga alla categoria dei “fous errants”, Ali Kaboye sfugge ad ogni forma di dicitura predeterminata, anche quella di scemo del villaggio che, pure, gli calza a meraviglia. O, piuttosto, sembra sfuggire a qualunque classificazione perché appartiene a tutte : egli è al di sopra di ogni categoria umana, persino al di sopra dell'essere terreno poiché continua a manifestarsi dopo la morte. Che la sua eternità sia forse un inno al « martyr de la liberté » ed egli « un être de haute spiritualité, au cœur noble et pur » (p. 284)?

⁴⁵ Cfr. capp. 1 e 2 – Parte I.

⁴⁶ Corsivo mio.

A questa domanda saremo in grado di rispondere nel luogo opportuno.⁴⁷ Sta di fatto che egli è divenuto ormai eroe invidiato da « faux Ali Kaboye » e « faux prophètes » (Ibid.). E come nelle *Méduses* aleggia una strana presenza fantasmatica – Luambu accanto al *fou* –, Ali Kaboye rifiuta – dicono voci – di finire, come gli altri mortali, a morire. Ancora, ricordando il tenore dei folli profetici di Tchicaya U Tam'si – in “Le fou rire” Sékhélé-l'œil-sec era risorto quattro volte – Ali Kaboye non smette di “non morire” e, come il Passeur in *Le Cavalier et son ombre*, collega le due sponde del fiume come suggerito dal soprannome datogli a Niarela (Maître des deux rives).

La complessità del folle errante, lo si sarà capito dal titolo del capitolo, non si limita a ciò. Progressivamente, l'oratore delle piazze pubbliche, il custode dei segreti e dei misfatti della gente di Niarela, il difensore delle giovani vittime da abusi, si avvicina delicatamente all'universo narrativo di Nguirane Faye ; e sta a quest'ultimo rilevare la sua « mémoire parfaite et un instinct de la narration digne de nos plus grands conteurs » (p. 280), qualità giustamente riconosciute dal narratore che, non a caso, affiderà a lui l'opera *Les Petits de la guenon* da completare. È indicativo quindi che la formula “Moi, Ali Kaboye”, con la quale il folle errante si presenta a Niarela, si ripeta lungo il testo come una lenta cadenza fino ad intitolare le ultime cento pagine di *Les Petits de la guenon* a lui attribuite. Il folle immortale e onnipresente – « J'entends tout. Je vois tout. Les siècles passés et à venir somnolent sous mon crâne et à mon commandement ils se lèvent et viennent se coucher à mes pieds. » (p. 402) –, che come vedremo caratterizza anche il folle “padreterno” di *Thalès-le-fou*, segna una nuova fase che è quella dell'appropriazione dell'identità celebrata dal pronome “moi”, pronome dalle grandi risonanze simboliche nel nuovo discorso critico africano, come vedremo. Di conseguenza, il vero spirito di Ali Kaboye non può essere compreso al di fuori del suo legame analogico con il narratore Nguirane Faye, del quale il folle testimonia la follia senile degli ultimi giorni di vita, e si prende carico dei *Carnets* lasciati in custodia per il nipote Badou.

Se da un lato la figura di Ali Kaboye va compresa nel confronto con il vecchio Nguirane, d'altro canto il presidente Daour Diagne ne costituisce il contrappeso. Con il primo Ali Kaboye condivide la funzione narrativa che assicura il proseguimento del racconto, ma anche l'esuberanza e la veemenza delle sortite che inducono a definire la sua follia « au sens figuré comme une hyperbole exagérant la sincérité de l'engagement de Nguirane »⁴⁸. Il

⁴⁷ Vedi cap. 1.3. – Parte III.

⁴⁸ Ali CHIBANI, « De l'émergence du thanatophore au retour du fondateur dans *L'Afrique au-delà du miroir et Les Petits de la guenon* » in *Interculturel francophonies*, n°18, 2010, p. 305.

secondo, che avverte in lui la concorrenza « direct(e) et [...] déloyal(e) » (p. 277) viene invece parodiato all'estremo. Il presidente Daour Diagne – figura tipo del dittatore africano – è descritto come un potentissimo squilibrato mentale, « paranoïaque, mégalomane [qui] fait preuve d'une insensibilité schizofrénique évolutive »⁴⁹; di conseguenza perfetto interlocutore di Ali Kaboye la cui follia è « contre-idéologique »⁵⁰ rispetto a quella paradossalmente ideologizzata del presidente. Non ci sfuggiranno a tale proposito analoghi esempi letterari africani di folli che incontrano l'autorità dispotica : dalla celebre visita del patriarca Deeriye al generale in *Close sesame* all'incontro dell' « homme dit fou » con il « président directeur-générale de la Banque mondiale » e l'ispettore di polizia inermi di fronte al « provocateur du diable [et] qui se paie le luxe [...] de se rendre invulnérable » in *L'homme dit fou et la mauvaise foi des hommes*⁵¹, passando per l'incontro tra Moha e il direttore di banca in *Moha le fou Moha le sage*⁵². Tuttavia, in *Les Petits de la guenon* il classico legame tra il folle e il tiranno è rivisitato in chiave moderna calcando il *topos* del “fou du roi” : come insegna la morale del noto conto *peul* di Hampâté Bâ, *Le fou et le roi*⁵³ – “c'è bisogno di un folle per istruire un despota” – Ali Kaboye corre in soccorso al presidente Daour Diagne che gli fa le sue confidenze : « Ali, je suis perdu. [...] Mon peuple m'a fait confiance mais voilà : je suis complètement perdu. C'est que je ne m'imaginai pas la tâche aussi difficile ! À présent, j'ai besoin de ton aide : que faire, Ali ? Dis-le-moi et je suivrai tes conseils. » (p. 337) La carica parodica determinata dal rovesciamento dei ruoli – per cui è il carnefice a cercare conforto nella vittima – è acuita dal giudizio che il portavoce dei folli erranti dà dei presidenti africani : « Ceux-la, ce sont les seuls que nous craignons réellement, nous les fous errants » (p. 336). Al contempo si intravede l'intento demistificatorio di Ali Kaboye – e del suo autore ! – di ridimensionare la figura del folle, sovrastimata da una certa facile lettura, attraverso l'ironia e giochi di parole :

« Il (Daour Diagne) est en train de se dire : “Ces fous, ils sont les seuls à connaître la voie.” Ce n'est pas vrai, bien sûr, ça nous fait bien rigoler entre nous,

⁴⁹ Ibid. Vedi anche in *Les Petits de la Guenon* la diagnosi che Ali Kaboye fa del presidente, p. 340 : « J'ai observé Daour du coin de l'œil en me disant que son cas était tout de même en train de s'aggraver, mais je n'ai osé rien dire. J'ai au contraire fait semblant de le prendre au sérieux ».

⁵⁰ *Ivi*, p. 317.

⁵¹ Laurent COUAO-ZOTTI, *L'homme dit fou et la mauvaise foi des hommes*, Paris, Le serpent à plumes, Motifs n° 41, 2000, p. 50

⁵² Tahar Ben JELLOUN, *Moha le fou Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978.

⁵³ Amadou HAMPATE BA, *Contes des sages d'Afrique*, Paris, Seuil, 2004.

d'ailleurs. Si on connaissait le chemin, on ne serait pas tout le temps en train d'errer dans la ville, voyons. » (p. 339)

Con un tono ben più serio, però, il folle errante svela, nelle ultime pagine del romanzo, la missione di cui l'ha incaricato Nguirane Faye : diventare con lui testimone de « *leur folie – la folie du pouvoir* »⁵⁴, dove il pronome indica tutti i tiranni africani. Ed è proprio alla luce del confronto con l'uomo politico che prende spessore il progetto di scrittura a due mani di *Les Petits de la guenon*, poiché tra le righe Ali Kaboye, forte della sua eternità, costituisce la voce alternativa alla promessa post-indipendente ; e la sua parola immortale la vince sulle chimere dei politici. Come non vedere in questa proposta la smania del narratore che veicola il progetto di Boris Diop ? progetto che prende forma in romanzi dalle strutture contorte in cui Boubacar Boris Diop sovverte le norme dei generi e dei registri per sfidare le capacità del discorso critico sperimentando all'eccesso le possibilità del romanzo. Appurato che ogni vicenda è « l'histoire de la connaissance d'une histoire »⁵⁵, vedremo ampiamente, nella parte che segue, come Boris Diop approfondisce il discorso del romanzo *in divenire* qui appena sollevato dai suoi protagonisti.

4. Il folle-creatore. *Thalès-le-fou* di Sémou MaMa Diop

La galleria da noi dipinta di folli (in generale) erranti e, in particolare, visionari, giunge quasi al suo termine e al suo culmine con il recente romanzo *Thalès-le-fou*, totalmente incentrato sull'irriverenza di un ennesimo scemo del villaggio elevatosi però a creatore di ogni cosa, e depositario di verità nella bidonville di un posto di fantasia chiamato Wakogne in cui si riconosce la periferia di Dakar. Pubblicato nel dicembre 2007, il secondo romanzo del giovane debuttante, Sémou Mama Diop, non ha finora goduto di grande interesse da parte del lettorato e soprattutto della critica che lo ignora quasi del tutto. Le poche informazioni che circolano non attengono infatti alla qualità letteraria del romanzo, qualità che può essere

⁵⁴ Il corsivo è nel testo.

ritenuta discutibile specie quando compare nell'alveo di opere degli scrittori di spessore da noi selezionati. Il nome dello scrittore senegalese e soprattutto l'opera in questione hanno fatto il giro delle reti di informazione e di alcuni importanti quotidiani locali per essere stati colpiti da una censura mascherata, da parte delle autorità senegalesi, con l'accusa di immoralità. Affronteremo meglio la questione nell'ultimo capitolo di questa tesi.⁵⁶

Lo stile è effettivamente più che licenzioso, è greve ; e volutamente provocatorio. Nel complesso *Thalès-le-fou* è un libro irriverente che vuole scuotere più che compiacere. In effetti il protagonista Thalès prende le sembianze del cosiddetto scemo del villaggio proveniente da un luogo lontano e indefinito che osserva le bassezze della società africana in un'impossibile ripresa, riflettendo il *topos* dell'ingenuo straniero nella letteratura esotica del XIX secolo. Il paese che descrive il protagonista è abitato da politici che si pavoneggiano nella miseria per riempirsi le tasche delle ricchezze pubbliche, da giovani disoccupati vaganti nel "*banc jaxlé*" dove fantasticare un mondo migliore, e da giovani disperati che tentano clandestinamente la via delle imbarcazioni di fortuna come unica possibile, quella dell'emigrazione in Europa a tutti i costi. Tanti, troppi temi caldi dell'attualità subsahariana che ha fatto di questo tentativo narrativo un'opera scomoda, la cui vicenda giudiziaria ne accrescerà forse la notorietà ; ripetiamo forse, poiché l'iter legale avviato dall'autore – stando a quanto ci riferisce l'autore stesso – è fermo al dicembre 2010 e non sembra che fuori del Senegal la vicenda abbia fatto eco.

Dal canto nostro, tenteremo di mettere in rilievo la posizione di questo testo nel crescendo che costituisce l'evoluzione del folle "fantasioso" in questo percorso. Il protagonista, anche lui, da perfetto folle errante è giunto dieci anni prima della narrazione a Wakogne presentandosi con un « accoutrement bizarre, une tignasse de timbré » e – non si tarda ad ostentarlo – « violant les codes du langage »⁵⁷. Già dal principio del romanzo egli si schiera con le vittime di questa società colpevole di lassismo ; e veste la loro miseria alla stregua degli altri folli che hanno indossato gli abiti dell'indigenza :

« Je n'ai pas leur âge, ni celui de leur pères d'ailleurs. Mais c'est avec eux que je me suis acoquiné. Puisque je suis le fou du village, je raconte des conneries à longueur de

⁵⁵ Jean SOB, « Fiction et savoir dans l'œuvre de Boubacar Boris Diop », *op. cit.*, p. 433.

⁵⁶ Cap.3.1. – Parte III.

⁵⁷ Sémou MaMa DIOP, *Thalès-le-fou*, Paris, L'Harmattan, Encres noires, 2007, p. 11. I numeri di pagina compariranno nel testo.

journée, je n'ai pas de famille, ni de toit, mes habits sont déchirés, je ne fais ni le salut chrétien, ni le *shalom* juif, ni le *salam* musulman, les vieux du quartier n'aiment pas ma compagnie. Par contre, les jeunes du banc *jaxlé* l'affectionnent. » (p. 16)

Il « banc de l'étonnement et de la consternation » è una sorta di tribunale dei poveri, dove le questioni vitali vengono discusse all'aperto ; e si deduce che il giudice di questo fittizio « banco degli imputati » è proprio il folle Thalès, perturbatore della gerarchia divina oltre che dell'ordine pubblico, nella misura in cui ammette di essersi « lancé un défi divin » (p. 34) nel fare la cronaca della vita a Wakogne . Egli è quindi un sovvertitore a tutti gli effetti che chiarisce le regole del gioco. Thalès si definisce, dice ciò che non è prima ancora di dire ciò che è : non è cartesiano ma pensa – come dire che la follia non è insensatezza ma solo rovesciamento della logica razionale – ; inoltre non pratica nessuna fede, dunque non riconosce la superiorità divina, da cui la sfida all'ordine sovranaturale nel tentativo di scrivere in sette giornate sette capitoli sulla deriva della Repubblica del Jolof, frutto dei sette vizi capitali che ruotano attorno al presidente, costruendo così un pezzo di « catéchisme politique » (p. 18).

Una caratteristica del folle Thalès, apoteosi della stravaganza dei folli erranti, è la sua qualità di eletto autoproclamato attraverso la narrazione, caratteristica che costituisce una costante del romanzo di Sémou MaMa Diop. Come uno dei narratori di Boris Diop, in *Le Temps de Tamango*, ha rilevato le eccentriche degenerazioni di N'Dongo, anche il narratore di *Thalès-le-fou* si abbandona a manie di onnipotenza. Quello, come Thalès, ricorda il potere principe del narratore che nella propria opera è « Maître de son Jeu, qu'il se prend pou une sorte de Bon Dieu mais qu'il n'est ni contraint de créer son monde en six jours ni de se reposer le septième ! » (*TT*, p. 50) Ma Thalès supera ogni limite : l'onnipotenza della sua impresa è così introiettata da incarnare persino i precetti divini imitando Dio, « il a fait la Création de la Terre et moi je fais de la création littéraire. » (p. 34) Creatore sostituitosi a Dio e caparbio costruttore di opere, “fou furieux” che dice a voce alta ciò che la gente osa appena pensare, Thalès-le-fou è un saggio pensatore : rivendica la filiazione spirituale da Talete di Mileto relativamente al suo primato filosofico. In Grecia Talete è primo filosofo della storia occidentale, nel Jolof Thalès si espone come primo pensatore (fittizio) dell'Africa – vedremo altrove le profonde implicazioni di questa rivendicazione.⁵⁸ Il parallelismo con Talete è difatti più fecondo di quanto possa apparire a prima vista : lo stesso scrittore ammette di essersi

ispirato al filosofo presocratico per la sua qualità di iniziatore in quanto, tornato dall'Egitto dopo un lungo soggiorno di studi, aveva portato a Mileto – e da lì a tutta la Grecia, poi all'Europa – la conoscenza della geometria⁵⁹ e dell'astrofisica. Allo stesso modo Thalès-le-fou sbarca dal nulla su questo miserabile quartiere in decadenza per offrire ai disperati di Wakogne la propria conoscenza e il proprio ampio sguardo, raffinato in luoghi imprecisati che si immaginano da qualche parte oltre il Mediterraneo. In prima battuta, si riconosce la fratellanza con il folle-esule de *L'Aventure Ambiguë* il quale, tornato dall'Europa, riporta tra i Diallobé le perversità dell'uomo occidentale. Noteremo tuttavia che la questione dello sguardo esterno – che per Thalès-le-fou non è affatto distaccato – rivelerà molto di più sotto un'altra prospettiva.⁶⁰

In breve, Sémou Mama Diop ricapitola nel personaggio protagonista *fourre-tout* diversi tipi elencati in questa parte : l'errante che ha a lungo vagato prima di approdare al villaggio (v. il bevitore, Ali Kaboye), lo scemo del villaggio senza radici e identità (l'idiota di Achebe, il “fou” dei *Crapauds-brousse* e quello delle *Méduses*), l'esule conoscitore dei misteri oltreoceano (il “fou” dell'*Aventure ambiguë*), il contestatore politico (Okolo in *The Voice*, Dadou in *L'Anté-peuple*, i “fools” di Ndebele, Khaliif in *Close Sesame*) ed, infine, il visionario “operaio”, nel senso – etimologico – di colui che “crea dalla visione”, e l'affabulatore (Deeriye, Toutina, N'Dongo, Khadidja, Ali Kaboye). Si può osservare in larga parte che quest'ultimo passaggio, composto di visionari e creatori verbali, suggerisce una certa frustrazione degli scrittori che per dipingere le società malate tengono in vita i vecchi tipi, arricchiti di tratti moderni⁶¹. Per questo *Thalès-le-fou* è degno di menzione e aggiunge il tassello mancante al nostro mosaico di folli erranti : l'opera è lo spazio nel quale costruire errando ; ovvero, la parola che scorre inarrestabile crea il romanzo che è la cronaca fatta dal folle. Dunque l'erranza in quest'ultima tappa dello studio tassonomico non è più *moto del folle*, si sarà capito, bensì *matrice verbale* dell'opera nel mentre della sua costruzione :

⁵⁸ Vedi Cap. 3.2. – Parte III.

⁵⁹ Vedi Renato LAURENTI, *Introduzione a Talete, Anassimandro, Anassimene*, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 60-61. Tuttavia l'assenza di opere a lui attribuite in campo geometrico pongono diversi studiosi di fronte a dubbi sulle scoperte di Talete.

⁶⁰ Cap. 3.2. – Parte III.

⁶¹ Cfr. Claire DEHON, « Le Roman en Afrique noire francophone (1989-1994) », *The French Review*, vol. 68, n°6, 1995, p. 948.

« Notre promenade, notre longue promenade dans la bouse fangeuse de Wakogne, la commune aux trois quartiers et dans les arcanes du palais de la République démocratique du Jolof, ne fait que commencer. On n'est qu'au premier péché. » (p. 38)

Ovvero nel primo capitolo. In fondo non importa che il suo racconto sia un nugolo di divagazioni, quante sono nel “labirinto di un testo” (*tessuto* quindi *rete* di innumerevoli fili incrociati) le deviazioni dalla via che si è scelto di percorrere. Il sospettoso narratore della storia che, appunto, « ne tient pas la route et n'a ni queue ni tête » (p. 40), non esclude che si possa seriamente riflettere sulla Repubblica dal nome evocativo che presenta l'immagine così reale delle migrazioni clandestine dalle coste dell'Africa occidentale. A tale proposito, non è senza significato il riferimento al romanzo di Fatou Diome sullo stesso tema, *Le ventre de l'Atlantique*, con il quale non solo sembra porsi in rapporto di continuità – indicandone eventualmente un'evoluzione di genere –, ma al fianco del quale contribuirebbe a mutare la percezione dell'immagine del “miraggio occidentale” che tanto inchiostro a fatto scorrere cinquant'anni prima. Da Ousmane Socé in *Mirages de Paris*⁶² a Bernard Dadié in *Un nègre à Paris*⁶³ a Sembène in *La Noire de...*⁶⁴, l'immagine sfolgorante di una Francia grandiosa era la proiezione del Paradiso terrestre, o dell'Eldorado dei sogni, esistente solamente in un nuovo profilo dell'immaginario collettivo africano moderno. Molti dei cosiddetti romanzi d'esilio che trattano “il viaggio”, come spesso viene chiamata la traversata del Mediterraneo, tra cui citiamo i romanzi *Harraga* (2002)⁶⁵ e *Donde mueren los ríos* (2003)⁶⁶ dello scrittore canario Antonio Lozano, non si accontentano di evocazioni, ma sviscerano il dritto e il rovescio, le illusioni e disillusioni, delle storie di migranti, che salpano le coste africane per catapultarsi alle porte dell'Europa nelle isole di Ceuta e Melilla, attraversando il fatidico stretto. Su questa scia *Thalès-le-fou* non fa passare sotto silenzio le nefandezze che ruotano attorno all'immigrazione clandestina, piaga della società mondiale del XXI secolo.

Sulle orme di quanto ha magistralmente rappresentato Boubacar Boris Diop in *Doomi Golo*, il folle errante, come ogni *topos* letterario, viene di nuovo e continuamente riattualizzato e posto al servizio della contemporaneità e delle *impasses* che la tormentano. Si

⁶² Ousmane SOCE, *Mirages de Paris*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1964.

⁶³ Bernard DADIE, *Un nègre à Paris*, Paris, Présence Africaine, 1959.

⁶⁴ Ousmane SEMBENE, *La Noire de...*, Paris, Présence Africaine, 1962.

⁶⁵ Antonio LOZANO, *Harraga*, Granada, Zoela Ediciones, coll. *Negrura* n°6, 2002 ; tradotto in francese da Jacques AUBERGY, *Harraga*, Marseille, Editions l'Ecailler du Sud, coll. L'Atinoir, 2008.

⁶⁶ ID., *Donde mueren los ríos*, Granada, Zoela Ediciones, 2003.

vedrà ora in quale misura il suo riutilizzo si spinga ai confini della scrittura narrativa, al punto da non riuscire più a individuarne i caratteri tipologici.

5. I volti del folle immaginario. *L'Histoire du fou* di Mongo Beti

« Dans cette ville où, bien que les fous y fourmillent, il n'y a pas d'asile de fous, ni d'hôpital acceptant de les accueillir, on voit un jeune homme, trente ans au maximum, nu comme le fut, dit-on, le premier homme au jardin de l'Eden, déambuler le jour dans les rues populeuses du grand port, ou s'absorber dans un soliloque zébré de sourire sporadiques et incohérents, tandis qu'il fourrage mécaniquement et en gloussant dans les ordures où il se nourrit. Les habitants se souviennent qu'il arbora longtemps une sorte de casque charbonneuse, rêche et poisseuse à la fois. Il surgit aujourd'hui partout, sur les squares où rêvent les amoureux, sur les trottoirs où s'agitent les foules distraites, aux carrefours où la circulation des automobiles est dense, comme l'illustration vivante et réaliste d'un cours d'anatomie. Il témoigne une fidélité obstinée pour le quartier des affaires et le grouillement des jeunes employés bien habillés et indifférents. Il est grand, athlétique, mais plus maigre à mesure que les jours passent, parce que la pâture arrachée aux immondices est ingrate. Tapi dans une pilosité touffue et crasseuse, son regard, habituellement morne et incertain, se réveille parfois, frissonne et scrute la foule, comme il le faisait il y a si longtemps déjà dans l'autre métropole de la République, la capitale [...].

[...]

Dans cette ville immense, mais paralysée, où personne ne travaille plus, où les écoles sont désertes comme des nécropoles, il est souvent arrivé que des nuées d'enfants criards pourchassent l'homme nu, non pas n'importe lequel, bien que la ville en soit infestée, mais celui-là précisément, comme un être maudit, et, lorsqu'ils l'ont rattrapé, qu'ils se mettent à le lapider ; et alors il arrive que l'homme nu ait le visage cruellement

meurtri, la commissure des lèvres sanguinolente, l'œil rougi par les larmes, le pas titubant. »⁶⁷

Così inizia *L'Histoire du fou*, confortando il lettore attraverso l'esibizione del tema annunciato nel titolo. Se però questo romanzo fazioso si apre con l'immagine inequivocabile di un giovane un po' bizzarro, Zoaétoa, che vaga nudo per la capitale, il resto della narrazione ci fuorvia sia rispetto alla voce narrante, che non si sa a chi attribuire, sia rispetto ai personaggi che dominano la scena. Il vero protagonista del romanzo è in realtà Zoaételeu, stimato patriarca che ha a lungo combattuto in difesa dei diritti civili durante la colonizzazione, padre di Zoaétoa, giovane educato e rispettoso, e di Narcisse, il beniamino ribelle della discendenza di Zoaételeu. Ecco che *L'Histoire du fou*, romanzo dal titolo pressoché banale, risulta invece, nella nostra disamina, tra i romanzi più oscuri ; diremmo che costituisce forse un nuovo e più arduo percorso ad ostacoli cui ci sottopone uno dei più fervidi scrittori africani quali Mongo Beti, da alcuni detto "Voltaire camerunese"⁶⁸ – o anche "Voltaire del XX secolo"⁶⁹ – ironico, insolente, violentemente anti-colonialista e anti-neocolonialista, per merito del quale il romanzo africano si affaccia negli anni '50 sul panorama della letteratura francese.⁷⁰ Eppure con *L'Histoire du fou*, romanzo segnato dal ritorno in Camerun dopo 32 anni di esilio, egli spiazza il lettore abituato alla sua scrittura realistica : inaspettati cambiamenti di rotta, un'immaginazione sospetta e l'irruzione del fantastico pongono l'osservatore imbarazzato di fronte ad un forte processo di innovazione.

Partiamo dal passo citato nel quale si evince in che misura questo testo si pone criticamente alla confluenza della tradizionale rappresentazione del folle e della sua sovversione, dunque dei romanzi di stampo classico e di quelli innovativi. Nella citazione, come già visto spesse volte nel corso delle ricerche, la precisa descrizione dei movimenti del corpo di questo vagabondo – uno tra tanti nel formicaio di matti – riproduce in miniatura la

⁶⁷ Mongo BETI, *L'Histoire du fou*, Paris, Julliard, 1994, p. 9-10. D'ora in avanti i numeri di pagina sono segnalati tra parentesi dopo la citazione.

⁶⁸ Richard K. PRIEBE, *Critical perspectives on Mongo Beti*, note de lecture, *African Studies Review*, vol. 42, n°3, Dic. 1999, p. 198.

⁶⁹ Stephen H. ARNOLD, *Mongo Beti : Voltaire in the Twentieth century* in *Critical Perspectives on Mongo Beti*, Boulder, CO: Rienner, 1998, pp. 1-6.

⁷⁰ Cfr. Boniface MONGO-MBOUSSA, *L'indocilité. Supplément au Désire d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2005, p. 18. Inoltre Mongo Beti è il primo scrittore camerunese ad entrare nel novero degli scrittori di lingua francese giacché *Ville cruelle* (1954) è il primo romanzo francofono scritto da un camerunese. Vedi Mathieu-François MINYONO-NKODO, « Du comique au tragique. Ou va le roman camerounais ? », *Notre Librairie*, n°99, oct-déc 1989, p. 113.

struttura della città : le deviazioni, gli incroci, il traffico tanto stradale quanto finanziario che cresce e decresce nel « quartier des affaires » dove pullulano « jeunes employés bien habillés et indifférents » (p. 9). Tutti elementi che rimandano alla frequente corrispondenza tra il microcosmo e il macrocosmo, tra la devianza mentale e la deviazione nella mappa urbana, e illustrano squarci di vita ordinaria in una città camerunese – probabilmente Yaoundé –, ma di una normalità ingannevole. Difatti sotto questo brulichio urbano si nasconde una paralisi sostanziale. La paralisi interessa tanto la città – come dice il testo – quanto il personaggio del folle nell’economia del testo, illustrando la “malattia sociale” che divampa nel romanzo con la sua carica cancerosa che annuncia « à terme la métastase et sans doute le coma » di un’ « Afrique, minée par le népotisme inséparable des tyrannies, [...] de surcroît saignée à blanc par l’évasion massive des capitaux, rongée par l’abjection devenue quasi institutionnelle des élites corrompues, dévorée par le gaspillage de ses ressources qui mettent le continent à la merci de l’étranger à l’affût. » (p. 17) Non soltanto l’immagine della città in necrosi collima con la pazzia di Zoaétoa ; si aggiunga che la paralisi della città annuncia l’arresto della narrazione che si fa del folle. Cosicché la « ville immense, mais paralysée », fa da eco all’immagine già data in *La France contre l’Afrique*⁷¹ delle “villes immuables”⁷² come Mbalmayo, il paese d’origine dell’autore, o Yaoundé dove anche l’università è rimasta identica a 30 anni prima. Il passo citato restituisce già il clima de *L’Histoire du fou* in cui Mongo Beti, che descrive un Camerun “di cera” la cui immagine è rimasta congelata all’epoca coloniale, non esita a parlare di « univers livré à la folie »⁷³ : tale gli appare il suo paese dopo il lungo esilio. Stando a Cilas Kemedjio – tra i pochi studiosi, oltre che amico, ad aver dato una lettura capillare e suggestiva di *L’Histoire du fou* –, l’immagine del folle che appare all’inizio del romanzo è familiare allo scrittore avvezzo al « débile mental » che, come tanti disertori, « s’est improvisé agent de la circulation au milieu de l’hilarité des passants »⁷⁴, al punto da preconizzare il delirio generalizzato che regge il sottobosco del romanzo senza che vi sia più un personaggio in carne ed ossa ad apparire nella veste abituale di folle.

Ciò è tanto più vero quanto più sono i sospetti che ruotano intorno all’integrità dei personaggi : il vecchio Zoaételeu, nonostante abbia sopportato stoicamente tanti anni di prigionia, piomba nella degenza senile successivamente al dolore per la morte dei nipoti, i

⁷¹ Mongo BETI, *La France contre l’Afrique. Retour au Cameroun*, Paris, Maspero, 1993.

⁷² Rif. a *La France contre l’Afrique* riportato in citazione da Cilas KEMEDJIO, “*L’Histoire du fou* de Mongo Beti : le roman du retour” in *Migrating Words and Worlds: Pan-Africanism Updated*. Trenton, NJ, Africa World, 1999, p. 270.

⁷³ Mongo BETI, *La France contre l’Afrique*, op. cit., p. 79, riportato da Cilas KEMEDJIO, *ibid.*

cinque gemelli destinati a reiterare la stirpe (p. 184) ; il figlio maggiore Narcisse conduce una vita sregolata con le sue « mauvaises habitudes de vagabondage et de beuveries » (p. 57) ; l'altro figlio del patriarca, Zoaétoa, soccombe al potere militare corrotto e fredda il fratello impazzendo (pp. 174, 203, 208, 211) ; l'eroico avvocato difensore di Zoaételeu assume le sembianze degli eversivi anti-tirannici e profetici dipinti da Sony Labou Tansi e Tchicaya, « un homme sans exemple, à la fois savant, militant, prophète et chevalier toujours prompte à secourir les faibles » (p. 207) ovvero oracolo e martire, come confermato dalla fine tragica ; seguito poi dal giovane « tortionnaire au grand cœur » (p. 82), Osomnanga, pseudo-caimano a metà tra il potere militare e quello della stregoneria. La galleria che appare in *L'Histoire du fou* è quindi ricca di personaggi insoliti, a dimostrare i diversi volti di un folle immaginario che impera su *L'Histoire du fou*, come fosse un grande fantasma in agguato pronto a deviare la nostra percezione degli eventi narrati.

Si badi bene, è proprio nella sagoma del fantasma che meglio si riversa la dispersione del personaggio a favore della “figura” nel senso in cui, come dice Xavier Garnier, « la figure révèle sa puissance par dissipation de ses déterminations »⁷⁵, a differenza del “personaggio” che suole rappresentarsi attraverso « l'accumulation de traits distinctifs »⁷⁶ tanto più forti quanto più conferiscono consistenza al “personnage-personne”⁷⁷. Ovverosia, il principio di rappresentazione del folle, caro alla tradizione occidentale che Mongo Beti conosceva a menadito, cede il passo alla pratica ricorrente nel romanzo africano della « voix singulière »⁷⁸ veicolante diverse altre voci – voci che per ora accostiamo a “volti immaginari”. Queste voci ricopriranno dei ruoli di primo piano nel corso della vicenda, come quello dell'avvocato contro-corrente, il “nouveau Cassandre” (pp. 169, 173), vale a dire « l'homme qui avait prévu » (p. 178), prima deriso da tutti poi voce oracolare per la collettività.

Appare sempre più netto l'intento dello scrittore camerunese di liquidare il modello della “riproduzione” o “rappresentazione”, ereditato dal XIX secolo francese e giudicato inadeguato, al fine di lasciar parlare la “forma evocativa”, piuttosto *informe*, della “voce” o del “fantasma”. Nei capitoli successivi daremo ampio spazio allo studio della voce⁷⁹ ; per ora

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Xavier GARNIER, *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2001, p. 14

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Xavier Garnier oppone il « personnage-personne » al « personnage-figure » prendendo in prestito l'espressione suggerita dal titolo dello studio di Michael ZÉRAFFA, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck, 1969 ; *Ivi*, p. 10.

⁷⁸ *Ivi*, p. 17.

⁷⁹ Cap. 2.1.b., c. – Parte II.

ci accontentiamo di attirare l'attenzione sul procedimento di destrutturazione che Mongo Beti opera sull'idea di una voce narrante univoca e ben definita, a favore della suddetta "voix singulière" che riproduce, sul piano dell'enunciazione, la disarticolazione della figura del folle oramai distante dalla fissità del personaggio. Pertanto, è in questo senso che va compreso il titolo di questo paragrafo da noi scelto, laddove tanti "volti del folle immaginario" rimandano ad altrettante voci con lo scopo di rimettere in gioco il personaggio del folle e l'io narrante.

La voce *informe*, dunque, prende le sembianze del fantasma che soggiace al romanzo *informandolo* – nel senso etimologico di "dare forma" – : i « somnambules » e il « peuple de fous qui errent comme des spectres » (p. 78), per effetto della cattiva politica, animano il sottobosco narrativo, lo stesso nel quale si annida l'immaginario ancestrale. Il patriarca parla per miti ; e l'immaginario collettivo costituisce per lui la più potente arma di resistenza per imporsi nella Storia. Così rivela a Narcisse la sacralità delle leggende che conferiscono valore al patrimonio culturale :

« [...] derrière chaque baobab, il y a un fantôme qui nous regarde, le fantôme d'un ancêtre. Tu ne les vois pas, toi, tous ces fantômes ; mais eux nous voient. Ce n'est pas un héritage, ça ? » (p. 48)

Ciò nonostante, l'effetto prodotto da Mongo Beti di liquefazione della figura, definita da Bakhtin come un personaggio nel senso *letterale* – a cui egli contrappone il personaggio in senso *figurato*⁸⁰ –, a favore di una disseminazione dei connotati in frammenti, non è del tutto nuovo : *The Beautiful ones* e *Fragments*⁸¹ di Ayi Kwei Armah ne rendono atto, come i "fools" di Njabulo Ndebele. Difatti nessuno di questi rimanda ad un tipo preconstituito senza trasbordare in altri tipi (il partigiano, il messia, il filosofo, lo scrittore). Nella continuità con Armah e Ndebele va letta la frammentazione in *L'Histoire du fou*, che trova certamente riscontro nella struttura del testo – reiterazione di fatti e frasi che cadenzano la narrazione e producono l'effetto di "motore a scoppio" sull'evoluzione della storia –, ma soprattutto nello smembramento di una figura ben delineata a favore di una molteplicità di figure, ognuna delle quali presenta singole peculiarità del folle. Tale procedimento che ci è parso significativo ne *L'Histoire du fou*, in *The Beautiful ones* e in "Fools", non sembra

⁸⁰ Mikhaïl BAKHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 305-306.

⁸¹ Ayi Kwei ARMAH, *Fragments*. Boston, Houghton Mifflin, 1970.

manifestarsi in altre opere qui studiate – pensiamo soprattutto ai romanzi di Boubacar Boris Diop – dove la frammentazione è ben messa in atto, ma piuttosto come effetto della destrutturazione del testo, lo vedremo meglio nel capitolo sui procedimenti narrativi⁸². Ciò che più di tutto va rilevato di Mongo Beti è la maniera con cui rompe con gli schemi convenzionali : egli abbandona la raffigurazione dell'« être maudit » (p. 10) servendosi di un'anonima voce narrante che si distingue dai personaggi dotati di vere e proprie « étiquettes sémantiques »⁸³, ovvero di connotati ben determinati. Lanciando una sfida al “personaggio del folle” costretto nella maschera⁸⁴, la voce narrante si afferma in “un'estetica dell'impersonalità”⁸⁵ che non pochi dubbi dissemina sul referente dell'“histoire du fou” laddove la preposizione “de” apre due piste parallele : è la storia in questione a veicolare le vicende del folle oppure è il folle a narrare la storia ? Riprenderemo l'interrogativo nell'ultima parte di questa tesi, tentando di rispondervi.⁸⁶ Ma diciamo ora che tale prospettiva pone l'indistinta voce nel *continuum* degli affabulatori e creatori di Boubacar Boris Diop e di Sémou MaMa Diop, con i quali condivide l'atto dell'enunciazione. In tal modo, la carica fantastica, immaginaria e creativa è convocata come sostanza della destrutturazione del romanzo ; e al centro del problema permane il grado di immaginazione degli autori-narratori e quindi dell'affidabilità della loro narrazione.

Appare più chiaro lo smantellamento del cliché del folle alla luce del retroscena formativo di Mongo Beti il quale vede tra i grandi pensatori che lo hanno forgiato i più polemici Montesquieu e Voltaire, ferventi contestatori dell'arretratezza della Francia del XVIII secolo.⁸⁷ Voltaire in *Candide* e Montesquieu nelle *Lettres persannes* hanno affidato il ruolo di denuncia della Francia retrograda alla figura del primitivo e dell'ingenuo ; in modo analogo Mongo Beti sfrutta simili figure stereotipate – il fanciullo in *Le Pauvre Christ de Bomba* (1954), il folle in *L'Histoire du fou* – per mostrare il rovescio della maschera dell'ingenuo, di conseguenza la crudeltà della realtà svelata. In realtà, Mongo Beti ci avverte

⁸² Vedi Cap. 2 – Parte II.

⁸³ Marcel NOUAGO, « L'écriture du refus dans *L'Histoire du fou* de Mongo Beti », *Interculturel Francophonies*, n°13, 2008, p. 140.

⁸⁴ In ciò consiste per Xavier Garnier una delle principali strategie dei “romanciers de la figure” e quindi degli scrittori africani che analizza tra cui spiccano Ben Okri, Sony Labou Tansi, Ngugi Wa Thiongo, Kateb Yacine, Salmon Rushdie. Vedi Xavier GARNIER, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Cap. 3.1. – Parte III.

⁸⁷ Bernard MOURALIS, *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Issy les Moulineaux, Classiques Africaines, 1981, pp. 25-26 ; Boniface MONGO-MBOUSSA, *op.cit.*, p. 19.

della funzione *trompe-l'œil* del cliché e della sua “mise à mort”⁸⁸, come Xavier Garnier direbbe volentieri, sin dall’inizio de *L’Histoire du fou* ; e ciò viene confermato alla fine del romanzo, che si chiude a cerchio sulla prima scena, quando Zoaétoa, per portare a termine la sua missione fratricida, ci appare – si noti bene – “déguisé” sotto le mentite spoglie di un « voyou inoffensif et grotesque » (p. 208). Nelle ultime righe del prologo il narratore ci mette in guardia dalle facili interpretazioni :

« En effet, le fou a une histoire, d’autant plus déplorable que ce n’est pas vraiment son histoire, comme on en jugera, mais l’histoire de son père, et, à vrai dire, l’histoire d’un peuple que rêva beaucoup, mais souffrit plus encore, l’histoire qui va être racontée ici.

Voici donc, en quelque sorte et pour ainsi dire directement, l’histoire du fou qui déambulait dans les rues d’une cité africaine grouillante de fous qu’aucun établissement spécialisé ne pouvait accueillir. » (p. 11)

La storia “déplorable” di Zoaétoa introduce in realtà il racconto cronachistico delle vergognose vicende di questo Stato malato, “Stato immaginario qualunque” dell’Africa che somiglia al Camerun quanto a tante altre realtà africane. Ciò spiega la ragione per cui l’obiettivo narrativo non è puntato su Zoaétoa, bensì su ciò che ha originato la sua follia nel senso in cui « le véritable fou est l’homme politique »⁸⁹, secondo la classica corrispondenza tra follia e politica che tiene le fila della macchina neocoloniale e che abbiamo specificato nei prolegomeni con la prospettiva sociologica dell’antipsichiatria.⁹⁰ Non è un caso se le autorità finiscono per accusare di complotto il patriarca Zoaételeu, scelto a caso dal suppliziato scemo del villaggio (p. 14) – altro luogo comunque sfruttato per indicare la normalizzazione della follia di Stato.

Il romanzo non si limita quindi a denunciare i « dictateurs fous » (p. 200), ma li combatte con un atto di resistenza, che non è più soltanto la resistenza degli attivisti quali Narcisse e l’avvocato, ma quella dell’immaginario, attraverso le leggende e la storia degli Avi su cui poggia la coscienza collettiva del popolo : tramite la storia della sua discendenza reiterata dai precetti dell’Ancêtre Zambo Menduga, Zoaételeu ha contribuito a rendere

⁸⁸ Xavier GARNIER, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁹ Marcel NOUAGO, « L’écriture du refus dans *L’Histoire du fou* de Mongo Beti », *Interculturel Francophonies*, n°13, 2008, p. 136.

⁹⁰ Vedi Introduzione, paragrafo 1.

possibile un sèguito della storia dell’Africa. Concludiamo dunque con una domanda che apre una nuova prospettiva : è sufficiente dire che “l’histoire du fou” è la storia del Camerun assediato da un susseguirsi di dittatori in preda alla schizofrenia ? Siamo convinti che è necessario guardare più da vicino la struttura di questo « roman de rupture »⁹¹, ma anche le funzioni e i significati del « roman bilan »⁹² per apprezzare i meccanismi di destrutturazione che non a caso Mongo Beti applica per la prima volta in *L’Histoire du fou*, il romanzo inaugurale della trilogia del ritorno.

6. Farai Chari... a capo. *Chairman of fools* di Shimmer Chinodya

Dopo i patriarchi che hanno presieduto parte di questo capitolo accanto ai folli costituendo con essi dei duetti di rilievo – Deeriye-Kaliif in *Close Sesame*, Nguirane-Ali Kaboye in *Les Petits de la guenon*, Zoaételeu-Zoaétoa in *L’Histoire du fou* –, in quest’ultima tappa del nostro percorso attraverso i romanzi, incontriamo l’intellettuale di mezza età Farai Chari, uomo di fama nell’ex-Rhodesia, la cui potestà dell’età virile è messa a repentaglio e genera follia. Nello Zimbabwe post-indipendente, Farai deve far fronte alla difficoltà di « *maintaining* a sense of (patriarchal) manhood under conditions of rapid and violent social change »⁹³ dove il termine “maintain” si carica di un significato profondo allorché la trasmissione della discendenza è minacciata dalle moderne condizioni di vita ; e in ciò si sente una eco, sia pure leggera, delle ultime riflessioni di Mongo Beti che vedremo altrove, e una più decisa continuità con le lezioni dei patriarchi Deeriye, Nguirane e Zoaételeu.

In realtà *Chairman of fools* (2005) si distingue da tutti i romanzi visti in precedenza in quanto non presenta un personaggio che riveste il ruolo di pazzo senza necessariamente esserlo ; Farai sprofonda presto in un grave stato di paranoia, inserendosi nel novero dei personaggi affetti da patologia mentale, numerosi nelle letterature africane dell’ultimo mezzo secolo illustrati nell’introduzione. Inoltre, *Chairman of fools* deroga in parte al nostro criterio

⁹¹ Cilas KEMEDJIO, *op. cit.*, p. 271.

⁹² Ibid.

anti-clinico di approccio alla follia : a Farai viene diagnosticato un disturbo bipolare e buona parte del romanzo si svolge nella “Annexe hospital”, clinica psichiatrica che pullula di malati mentali. L’interesse di Chinodya per la malattia mentale vista dall’interno lo avvicina ai suoi connazionali Dambudzo Marechera (*The House of Anger*, 1978 ; *Black Sunlight*, 1980 ; *The Black Insider*, 1990) e Tsitsi Dangarembga (*Nervous Conditions*, 1988) e a Bessie Head (*A question of power*, 1974) del vicino Botswana. Colto questo elemento, che non è però determinante per la sistemazione tassonomica di questo romanzo nel nostro corpus⁹⁴, *Chairman of fools* ha catturato il nostro interesse per la relazione, costante nel libro, tra il potere creativo del protagonista e la sua follia che si annida nel personaggio dello scrittore e genera il romanzo stesso. In questo Farai è discendente dei visionari e onirici Deeriye e Toutina e dei creatori d’arte e onnipotenti di Boubacar Boris Diop e Sémou MaMa Diop.

La posizione stessa di Shimmer Chinodya nell’ambito delle letterature africane giustifica la nostra scelta : a cavallo tra due generazioni – quella delle lotte per l’indipendenza e quella della scrittura diasporica contemporanea –, l’autore di romanzi, oltre che di racconti per l’infanzia e di manuali scolastici, scruta lo Zimbabwe di oggi, socialmente ed economicamente indebolito, attirando ora l’attenzione sulle questioni estetiche della letteratura e sulla figura dello scrittore, temi nuovi rispetto alle lotte di liberazione e ai riti di passaggio verso lo stato adulto (*Dew in the morning*⁹⁵, *Child of War*⁹⁶ sotto lo pseudonimo di Ben Chirasha, *Harvest of Thorns*⁹⁷, *Strife*⁹⁸) che lo avevano interessato per quindici anni.

Chairman of fools è difatti un romanzo insolito, impostosi durante un soggiorno in Italia dove Chinodya sospende il progetto in corso – la stesura di *Strife* – per scriverlo d’un fiato. E ciò che ha costituito il tornante da *Harvest of thorns* – romanzo che lo ha coronato di successo – in poi, è l’allontanamento dell’autore dallo Zimbabwe grazie al quale ha guardato,

⁹³ Il corsivo e le parentesi sono nel testo. Ranka PRIMORAC, « Nightmares and Butterflies: Family, Nation and Self in Four Recent Postcolonial Novels », *Wasafiri*, n° 2, vol. 22, July 2007, p. 81.

⁹⁴ Nell’ambito degli studi africani postcoloniali, *Chairman of fools* apre altre piste interessanti dal momento che può rientrare, a nostro avviso, nel filone iniziato negli anni ’50-’60 dei romanzi “delle crisi”, crisi di coscienza, crisi di sistemi e culture in contrasto, che focalizzano la genesi della malattia mentale come conseguenza dei cambiamenti sociali, politici ed economici generati dalla colonizzazione, come ben dimostrato dalle teorie di Frantz Fanon. In un certo senso, *Chairman of fools* sembra situarsi al crocevia di questi romanzi di formazione (basti pensare a Samba Diallo ne *L’Aventure Ambiguë* e ad Okonkwo in *Things Fall Apart*) e quelli sulla rappresentazione del moderno folle-creatore. Le piste da battere sono lontane dalla completezza.

⁹⁵ Harare, Zimbabwe, Mambo Press, 1982.

⁹⁶ Harare, Zimbabwe, College Press, 1985. Designato dall’autore come una sorta di canovaccio di *Harvest of thorns*.

⁹⁷ Harare, Zimbabwe, Baobab Books, 1989 ; II ed. Portsmouth, New Hampshire, Heinemann, 1991. Vincitore del Commonwealth Writer Prize (Africa Region) e Noma Award, entrambi nel 1990.

⁹⁸ Harare, Zimbabwe, Waver Press, 2006. Vincitore del premio zimbabwano Nama (National Arts Merit Award) e del Noma Award nel 2007.

con maggiore obiettività, ai nuovi soggetti dell’Africa postcoloniale : l’ultimo romanzo, *Strife*, come *Chairman of fools*, dà risalto al difficile compromesso tra il sapere ancestrale e l’Africa moderna il quale compromesso confuta le certezze di sempre e impone una ridefinizione di sé, anche in qualità di scrittore. Il disorientamento sociale è quindi, di nuovo, causa dell’instabilità mentale ; e per lo scrittore qual è Chinodya, diviene materia prima della creazione letteraria.

In considerazione di ciò, non è azzardato vedere nel protagonista Farai Chari il riflesso autobiografico di Shimmer Chinodya. Lo stimato professore di letteratura africana incaricato di un corso di scrittura creativa negli Stati Uniti, dov’è anche prolifico produttore di testi, è ormai una figura ricorrente nella realtà del mondo postcoloniale. Come tanti colleghi scrittori e professori come lui costretti a trascorrere « long months in the States », dei quali si potrebbe fare una lunga lista⁹⁹, Chinodya è, alla stregua di Farai, « one of the handful of black professors, trying to teach creative writing and African Literature to white kids some whom even struggled to construct sentences and paragraphs. »¹⁰⁰ Vedremo nell’ultimo capitolo della tesi in quali termini si può leggere il sottobosco autobiografico di buona parte – o addirittura della totalità – dei testi di questo capitolo, sia pure in forma mascherata ; ma qui i riferimenti sono a volte così palesi che è difficile non riconoscervi Shimmer Chinodya, come quando Farai ricoverato sorprende l’infermiera dell’ospedale mentre legge « one of his novels, the fourth, which had won him a major prize and taken him to many countries in the world » (p. 130) dove il riferimento a *Harvest of thorns* è accuratamente segnalato.

Scrittore al picco della sua scalata economica, Farai Chari punta sulle certezze fittizie del successo e del denaro¹⁰¹ presto smantellate dalla nuova situazione familiare non appena torna in Africa : la moglie Veronica, impegnata nelle iniziative della nuova Chiesa riformata, è sfuggente ; i figli sono spesso assenti ; la presenza ossessiva dei parenti – si noti ad esempio che buona parte delle voci Shona del glossario indicano le sfumature linguistiche sugli appellativi tra familiari e i diversi gradi di parentela – acuisce lo scarto tra il modello tradizionale e la famiglia moderna. L’accumulo delle frustrazioni e della vita sregolata di

⁹⁹ È indicativo che negli Stati Uniti vi sia una forte domanda di diffusione del sapere africano, oltre che una maggiore disponibilità di risorse economiche. Tra i numerosi scrittori e intellettuali che vivono e insegnano negli Stati Uniti citiamo soltanto Maryse Condé, Abdourahman A. Waberi, Emmanuel Dongala, Kossi Efoui, V. Y. Mudimbe, ma la lista è decisamente più lunga. Cfr. Cap. 3.3. – Parte III.

¹⁰⁰ Shimmer CHINODYA, *Chairman of fools*, Harare, Zimbabwe, Waver Press, 2005, p. 131. Segnalazione dei numeri di pagina nel testo.

¹⁰¹ Alcuni definiscono *Chairman of fools* come il romanzo della virilità e del successo delusi che portano alla disperazione distruttiva. Tuttavia una lettura non solamente sociologica rivela di più. Cfr. Karoline KEMP,

Farai, alcolista e donnaiolo, occupa la prima metà del romanzo, dove assistiamo alla genesi della follia di Farai attraverso il suo status di creatore d'arte, intellettuale, scrittore e persino protagonista di un film che viene girato sulla sua vita ; e che egli immagina così :

« It (the show) must start with him at the airport leaving, his family waving from the balcony and cheering him off for the umpteenth time. It has to start with journeys into the past and forgotten beginning. It must capture that stark moment when he spilled out of this mother's womb and screamed into a blurred world. His very first memories of faces and voices and leering shadows, of the warmth of his mother's milk dripping into his mouth, of his father towering tall and strong, naked, soapy and wet in the shower above him, with him. Of the vast little four-roomed house with innumerable nooks and insistent ghosts shivering in the bananas, and voices cackling in alien languages inside the radio. Of the sharp odour of Dorothy's bum inside the hot little rolling drum, and the salt bite of his mother's peach stick on his leg. Of hunger and crowded, stinking classrooms and toilets awash with filth, of dew in the morning on miles of grass and frivolous impossible girls. Of thorny wars between black and white, black and black, wrangles between fathers and mothers, brothers and sisters and couples who can't talk.

This will be a great big film that will include everything; a film to end all films. » (pp. 28-29)

Questo passo segna il tono melanconico di una felicità primordiale anelata e delusa ; inoltre espone alcune immagini ricorrenti che si trasformeranno in vere e proprie ossessioni, come le voci che provengono dalla radio, e gli « insistent ghosts shivering in the bananas ». Mano a mano la realtà si deforma, si ingigantisce, si trasforma per diventare pura invenzione. Dalla radio giungono indistinte voci che gli sussurrano il castigo dell' "old vatezvara"¹⁰² (pp. 61-62) e, per estensione, degli Avi (p. 72). Inizia lo smarrimento – « I do not know where to go or what to do, or what is happening to me » (p. 78) – ; trascinato verso un Ovest simbolico, il personaggio immagina di trovarsi in una discarica di rifiuti umani e di essere perseguitato da fantasmi in campagna, elemento che ricorda con tutta evidenza i "ghosts" di Amos Tutuola, quindi la continuità tra vivi e morti dell'immaginario tradizionale africano. Ecco che la nascita della follia alimentata dalla scrittura creativa di cui Farai romanziere si fa

« *Chairman of fools*, Shimmer Chinodya », *Pambawuka Neus : panafrican voices for freedom and justice*, 23 nov 2005.

promotore, è a sua volta il motore di un mondo parallelo, assolutamente fantastico dove l'onirismo si impone come unica realtà possibile che porta alla disintegrazione, un altro esempio di “emasculatation” che è la costante dei personaggi di Shimmer Chinodya. L’alternanza di picchi euforici e di cadute depressive sviluppa un moto accelerato simboleggiato dal motore dell’automobile rimasta – significativamente – in panne.

Non è un caso dunque se l’autorità che dovrebbe ispirare la sua posizione è accompagnata, sin dalle prime pagine, dall’automobile della quale è al comando ; e che costituisce il complesso metaforico della guida e dello sbandamento, come vedremo più avanti nell’analisi delle immagini.¹⁰³ Farai ostenta i propri averi perché sia da tutti riconosciuto il suo potere – promette ruoli sul set, aggredisce i meccanici che non gli approntano l’automobile – poiché, in fondo, è lui “a capo” della macchina cinematografica e narrativa, rammentando in ciò un certo egotismo alla André Gide e, in misura relativa, l’edonismo di una vita discinta che ricorda il sapore di molte pagine di *Dorian Gray*. E un altro “portrait” è convocato, questa volta direttamente da un personaggio del libro, ed è quello joyciano dell’artista. A capo, dunque, anche dell’automobile, sulla quale fuggire dal vortice urbano e dal “puzzle” che segnano il ritmo del romanzo e che lentamente si impossessano di lui.

Seguendo questa andatura, Farai è soprattutto il capo supremo del suo mondo immaginario che lo conduce direttamente nell’ “Annexe hospital”, il microcosmo di pazzi, ammassati in una sorta di gabbia da circo traboccante di caricature che ci riporta alla mente la celebre stampa secentesca di Giuseppe Mitelli sulla metafora del mondo come gabbia di matti. E qui, per concludere, Farai viene coronato “chairman of fools” tramite « an open ballot (that) you can vote once for each post » (p. 123), secondo il classico procedimento delle elezioni democratiche ; e lui, da bravo presidente, si vuole impegnare per rappresentare la gente dell’ospedale e le loro esigenze. Come non ricondurre *Chairman of fools* al modello della follia di Stato laddove il disordine mentale non è altro che la manifestazione – sociale e letteraria – del disordine di una Nazione in cui le « identities are constantly contested and recreated »¹⁰⁴ ? Farai Chari ne è cosciente e, prossimo alla guarigione dal disordine mentale e meno predisposto, però, a sognare e a vagare con la mente, si rende conto che « that elections were a charade, an attempt to give this mediocre place a weak semblance of that clawing

¹⁰² Il corsivo è nel testo. Chinodya riporta il nel glossario : « *vatezvara* : father-in-law », suocero.

¹⁰³ Cap. 3.1.b. – Parte II.

¹⁰⁴ Flora VEIT-WILD, « Zimbolicious – The Creative Potential of Linguistic Innovation: The Case of Shone-English in Zimbabwe », *Journal of Southern African Studies*, vol. 35, n° 3, sept 2009, p. 684.

world out there. » (p. 156) Dopo aver “abdicato” dal vertice della famiglia – che tenterà di riconquistare uscito dall’ospedale –, cede il proprio ruolo di presidente a prossime elezioni, facendo ingresso nella realtà domestica e sociale, dove la routine e i riti tradizionali reclamano il loro posto.

La riflessione di Farai, dietro la quale sta quella di Chinodya, non lascia spazio ai dubbi : il ritorno alla “normalità”, rassicurante eppure monotona, se per un verso esime dal rischio di smarrirsi, per un altro impone di rinunciare alla smania dell’avventura. L’ordinarietà la vince sull’estro a detrimento della creatività produttiva. È quindi necessario fare un passo indietro e soffermarci sul Farai Chari “impazzito”, più che su quello “rinsavito”, per apprezzare la carica creativa in *Chairman of fools* come negli altri romanzi che vale la pena di analizzare nel loro funzionamento formale. È ciò che tenteremo di fare nella prossima parte di questo lavoro.

PARTE SECONDA

IL DISCORSO DEL FOLLE ERRANTE : LE FORME ESPRESSIVE

Il dinamismo che qualifica la presenza dei folli nei testi illustrati non si limita al piano tematico. Peraltro le diverse tipologie del cammino – specificate da ulteriori tipi di folli – indicano la varietà del quadro, condizionato storicamente dal difficile assestamento dei nuovi sistemi sociopolitici. La mutazione sociale motiva altresì il rinnovamento letterario visibile nell'erranza dell'espressività del folle su vari piani formali. S'impone a noi la distinzione che Michel de Certeau suggerisce, circa la forma letteraria, tra il *luogo* circoscritto della « formalité du discours » e lo *spazio* letterario nel quale la parola del folle si sviluppa in una serie di “passi”, « un tracer (un marcher, *Wandern*) de l'écriture »¹ che articolerà il suo discorso. Tale attività conferita al personaggio del folle non è casuale ; essa corrisponde alla maturazione della consapevolezza postcoloniale degli autori, consistente nella presa di distanza dal fatto coloniale, rispetto al quale riposizionarsi. Il folle, dunque, dà traccia di questo mutamento che si riverbera in tre flessioni del discorso corrispondenti a tre capitoli.

La prima tappa sulla “parola errante del folle” è cruciale nella misura in cui espone tanto l'espressione impiegata per illustrare il ritratto ironicamente amplificato del folle, quanto il modo di esprimersi del folle stesso, di cui spicca il linguaggio iperbolico e il mutismo. Egli si prende progressivamente carico dell'enunciazione, segnando il passaggio dalla figura come oggetto di osservazione alla figura come soggetto parlante. La sua divagazione verbale ne darà ampiamente atto.

Vedremo in seguito, nel secondo capitolo, che il dilagare della parola del folle contamina la voce narrante. Questa si scompone, si disarticola e alimenta la capillarità della “rumeur”. D'altra parte l'incidenza del folle sulla forma si avverte, nello scenario letterario dagli anni '80, nell'affermazione di un'opera “stra-vagante” : fuoriuscendo dal piano della

¹ Michel de CERTEAU, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 28.

diegesi, il folle viola i confini del romanzo, trasgredisce le regole canoniche proprie al genere narrativo e mette in opera l'azione sovversiva sul testo.

Tuttavia, come abbiamo visto nella prima parte, l'erranza non è soltanto attitudine motoria, ma anche capacità evocativa, quindi suggestione simbolica che rinsalda il legame tra significante e significato. Tale slittamento di piano si evincerà nel discorso dell'immaginario, dalla sintassi articolata ma molto precisa cui dedichiamo il terzo capitolo : la ricorrenza delle immagini dell'oscurità, illustrative del tumulto sociale – subito dal folle e dalla società intera –, cela uno spazio interiore autentico, nel quale definire la propria posizione critica nei confronti della storia. Vedremo in che misura le immagini della transizione (il fiume, l'albero, il bestiario ibridato) evocano uno spazio della profondità (il fondale, la radice) e di passaggi intermedi. Dalla sintassi del linguaggio figurato che ne emerge, scaturisce l'importanza del *sensu del verbo* il quale sintetizza il potenziale di mediazione del folle.

CAPITOLO PRIMO. *La parola errante del folle*

L'erranza è un elemento costitutivo del linguaggio espresso *dal* folle e *sul* folle, verificabile tanto nell'atto dell'enunciazione per opera del folle quanto nell'enunciato che i narratori elaborano sul folle. La parola è errante nella misura in cui viola il "patto letterario"¹ tra il destinatore e il destinatario ; pertanto l'erranza è deviazione dalla convenzione linguistica come la follia è devianza rispetto al decoro di un modo espressivo accettabile.

In quanto figura dell'eccesso, il folle predilige il linguaggio della sovrabbondanza qualitativa (esagerazione semantica) e quantitativa (verbosità caotica), due modi espressivi condensati nelle due rispettive espressioni : "parola dell'esagerazione" e "parola della divagazione". Nel primo caso (cap.1.1) il folle si esprime per mezzo delle forme iperboliche ; inoltre, è lui stesso ritratto con alcuni caratteri accentuati a discapito di altri, da cui nascono delle forme stilizzate di folle (la caricatura, lo stereotipo). D'altro canto (cap.1.2) il folle divaga fino a perdere il referente (delirio e assurdità) ; e si spinge, prolisso e ripetitivo, alla ricerca del referente tradotta, questa, in introspezione. Infine, vediamo che la loquacità può essere espressa per mezzo del linguaggio non verbale, attraverso cui il folle si esprime allorché il contesto sociale non è favorevole alla parola pronunciata. La parola muta (cap.1.3) è dunque parola errante nella misura in cui sfugge ai criteri della comunicazione verbale.

1. La parola dell'esagerazione

In questo paragrafo sull'espressività *del folle e intorno al folle* caratterizzata dall'eccesso, intendiamo mettere in luce due tendenze che ci sono parse ricorrenti nei testi analizzati, di conseguenza significative ai fini di uno studio "a campione": l'iperbole, parola che nell'enunciazione designa l'amplificazione sproporzionata della realtà; e l'accentuazione iperbolica di pochi tratti stilizzati nel ritratto del folle, fino alla caricatura e alla creazione dello stereotipo. Le due forme intervengono per dire la deformazione *qualitativa* dell'espressione del folle nella misura in cui le forme di esagerazione *da lui e per lui* adoperate qualificano la parola o l'espressione per eccesso o per difetto, come vedremo.

Ci soffermeremo maggiormente sui testi che appaiono, a nostro avviso, più eloquenti nel manifestare tali caratteristiche. Ma se da un lato esse permettono di determinare dei tratti comuni di un certo tipo di discorso "eccentrico" ed "esuberante", d'altro canto sono insufficienti per stabilire una vera e propria patologia discorsiva – ambizione molto diffusa presso gli studiosi del "discorso patologico" – che appare piuttosto come un « *postulat dont la vérification concrète et scientifique pose problème.* »² Largamente d'accordo, linguisti e studiosi delle anomalie del linguaggio di malati mentali sostengono che « *la quantification des altérations linguistiques, à quelque niveau que ce soit, est impuissante à rendre compte de l'évidence clinique d'une perturbation du langage* »³; non esisterebbe quindi un linguaggio prettamente schizofrenico, denotativo del soggetto "anormale". Ciò ci rassicura nei nostri intenti poiché, come più volte ribadito, non miriamo a definire o stabilire i tratti e le espressioni della follia intesa come patologia, bensì come fenomeno letterario caratterizzato da un sistema di modulazioni espressive ricorrenti.

¹ Vedi Dominique MAINGUENAU, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique, 2010, pp. 323-335.

² Prosper Comlan DEH, *La folie à l'œuvre dans la littérature africaine*, thèse de doctorat Lille III, 1991, p. 57.

³ Ruth MENAHEM, *Langage et folie. Essai de Psycho-Rhétorique*, Belles Lettres, coll. Confluents Psychanalytiques, 1986, p. 130, citato da Comlan DEH, *op. cit.*, p. 58.

a. *La parola iperbolica del folle e l'ironia*

Secondo la retorica classica, l'iperbole (der. lat. *hyperballo*) significa “lanciare oltre”, ovvero designare un oggetto o concetto di gran lunga distante dalla realtà. L'eccesso semantico che caratterizza l'iperbole può essere inteso sia in senso accrescitivo sia in senso riduttivo. L'amplificazione e l'ingigantimento sono indubbiamente le forme favorite dei folli dei nostri testi. Ciò è tanto più vero quanto più si consideri la follia come configurazione dell'eccesso. Prosper Comlan Deh ci ricorda che lo stesso Bourdieu⁴ designa l'iperbole come una “strategia narrativa” tramite la quale lo scrittore adempie il bisogno di presa sulla realtà : per lui l'iperbole è in assoluto la prefigurazione dell'eccedenza, quindi della follia.

La parola iperbolica del folle convoca la questione dell'enunciazione – ovvero della presenza del parlante nell'enunciato attraverso segni di demarcazione – designata giustamente da Kerbrat-Orecchioni come “sempre soggettiva”⁵. In generale, i tratti più palesi che permettono di attribuire l'enunciazione al folle sono i pronomi in prima persona e la narrazione degli eventi come appena avvenuti o nel loro sviluppo presente, affermando una certa coincidenza – o vicinanza – tra la storia e la narrazione. Il bevitore di Amos Tutuola è l'unico narratore di *The Palm-wine drinkard* che parla di sé – perciò detto autodiegetico, secondo la terminologia di Genette – e che non tenta mai di dissimulare la narrazione del proprio viaggio nella boscaglia alla ricerca del tiratore di vino di palma. Allo stesso modo, il matto in *Thalès-le-fou* narra in prima persona gli aneddoti e le piccole vicissitudini nella “fittizia” Repubblica del Jolof ; e, anche Ali Kaboye nella seconda parte di *Les Petits de la guenon* è narratore omodiegetico che descrive gli ultimi istanti di vita del vecchio Nguirane Faye⁶. Nei casi citati, la narrazione in prima persona del folle dall'inizio alla fine – se non dell'intero romanzo almeno di gran parte, vedi *Les Petits de la guenon* –, non può essere accostata al romanzo behaviourista in cui, come ricorda Genette, il segno dell'enunciazione scompare a vantaggio della storia⁷, in quanto qui la presenza soggettiva del narratore è sempre molto forte. Però il “colmo di oggettività”⁸ che caratterizza questo tipo di romanzo citato da

⁴ Bourdieu citato da Prosper Comlan DEH, *op.cit.*, p. 205.

⁵ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Enonciation*, Paris, Armand Colin, 1999.

⁶ Nel capitolo successivo si vedrà come Boubacar Boris Diop giochi con il ruolo della persona narrativa nell'analisi del discorso : il folle, da personaggio cambia il suo status non appena scompare dalla storia come personaggio, diventando narratore omodiegetico in maniera non costante (a volte non è implicato nella storia). Cfr. Capitolo 2 – Parte II.

⁷ Gérard GENETTE, tr. it., *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 266.

⁸ Ibid.

Genette, coinvolge l'enunciazione dei nostri folli non appena essi riproducono gli avvenimenti accaduti anteriormente nello stile diretto. Il romanzo *Thalès-le-fou* abbonda di questi esempi di “racconto puro” (o “diegesi” in senso platonico), o ancora, calcando Genette, di “racconto di parole”, in cui la storia è riportata in stile diretto, narrativizzata. Uno tra tanti, in guisa di dimostrazione :

« Nous nous sommes levés, moi, mes haillons et ma colère comme un seul homme et je me suis mis devant eux près de Madou. Je leur ai parlé, cependant, calmement.

- Moi Thalès, je n'aime pas qu'on s'en prenne au président démocratiquement élu de notre République démocratique. Moi Thalès, je n'aime pas les révolutions de salon et les mouvements subversifs. Moi Thalès, je n'aime pas qu'on accuse injustement un homme juste. [...] » (*Thalès-le-fou*, p. 29)

Questo è tra i casi di enunciazione che può dirsi “oggettiva” nella misura in cui mancano le caratteristiche distorsioni degli avvenimenti riportati ; ed è ciò che consente a Kerbrat-Orecchioni di sottolineare l'ambiguità dei termini “oggettivo” e “soggettivo”⁹ riferiti ai cosiddetti *deittici*, i segni rimarcatori del contesto enunciativo. Questi sono oggettivi poiché non sottostanno al vaglio dell'interpretazione : la pseudo-difesa che Thalès fa del presidente, sorretta dal solenne “Moi Thalès”, non è mediata dal discorso riportato ; dobbiamo quindi assumerlo per com'è stato davvero pronunciato nell'anteriorità temporale. Allo stesso tempo i numerosi “moi” di Thalès, sono deittici portatori di soggettività in riferimento alla definizione stessa di enunciazione secondo Kerbrat-Orecchioni¹⁰. Tale osservazione sull'enunciazione del folle narratore è per noi di primaria importanza poiché rende conto della complessità dell'atto dell'enunciazione quando questa interessa un personaggio che per definizione sarebbe inaffidabile. In un certo senso, assistiamo alla regola paradossale che detta il folle attraverso la sua enunciazione : « Puisque je suis le fou du village, je raconte des conneries à longueur de journée » (*Thalès-le-fou*, p. 16) dice trivialmente Thalès, preannunciando il proprio potere enunciativo in quanto locutore.

Se il compromesso della comunicazione letteraria consiste nel consenso del narratario che si lascia condurre dal “meneur de jeu” e se il narratore è il folle, è allora necessario

⁹ Cfr. Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, pp. 165-168.

¹⁰ *Ivi*, p. 41. Per i diversi tipi di deittici vedi pp. 45-62.

assecondare le regole del folle affinché il racconto abbia luogo. In altri termini, la soggettività insita nell'atto del racconto diviene un dato di fatto inconfutabile e oggettivo poiché si spaccia per vero¹¹ ; così la classica concezione di oggettività nel modo narrativo come « *masque du sujet d'énonciation* » e come « *effacement du sujet parlant entre en conflit avec une autre conception de l'objectivité : un énoncé objectif, c'est aussi par fois un énoncé conforme à ce que l'on estime être la réalité des choses.* » (Ibid.) Davanti a questo racconto di cui non possiamo mettere in discussione il grado di fedele riproduzione della realtà o di invenzione, la nostra posizione di allocutari è per lo più limitata : non ci resta che credere a tutto ciò che il folle dice, oppure filtrare le sue affermazioni con gli strumenti di cui disponiamo. In definitiva, e in virtù del doppio aspetto soggettivo e oggettivo dell'enunciazione, il folle può dare libero sfogo alla propria espressività eccentrica – che abbiamo chiamato di proposito la “parola errante”.

Com'è evidente, l'eccentricità emerge anzitutto negli appellativi che questi folli narratori danno di loro stessi. Così il bevitore di Tutuola non esita a presentarsi come il “Father of gods who could do everything in this world”, rammentando, spesso e volentieri, i propri poteri sovranaturali. In modo analogo il folle Thalès nel romanzo di Sémou Mama Diop si presenta sotto le vesti del filosofo Talete paragonandosi per giunta al Creatore quando dice, come in un *refrain*, « *je fais de la création littéraire comme Dieu Le Bon la Création de la Terre* » (*Thalès-le-fou*, pp. 91, 93 ; cf. p. 34). Come il bevitore, è anch'egli un essere dotato di poteri paranormali ; la vicinanza alle capacità divine sono confermate dalla sua « *longue expérience chez les humains* » e dal suo « *long séjour chez les humains* » (*Thalès-le-fou*, p. 120) – come se egli non appartenesse agli esseri umani. Infine anche Ali Kaboye in *Les Petits de la guenon* potrà sapere dove si trova l'amatissimo Badou, di nascosto dal nonno Nguirane, grazie ai suoi presunti doni di onnipresenza e di ubiquità :

« [...] moi, Ali Kaboye, je suis le seul à qui il soit donné de traverser les âges et les océans ? J'entends tout. Je vois tout. Les siècles passés et à venir somnolent sous mon crâne et à mon commandement ils se lèvent et viennent se coucher à mes pieds. » (*Les Petits de la guenon*, p. 402)

In *The Palm-wine drinkard* l'ossessione per la precisione dei numeri e delle cifre è un altro esempio di minuzia iperbolica tramite cui il bevitore intende conferire (troppa)

¹¹ « Cette réflexion sur la subjectivité langagière débouche alors sur [...] la vérité d'un énoncé. » *Ivi*, p. 170.

verosimiglianza a eventi pressoché assurdi, o per lo meno difficili da riprodursi nella realtà. Il suo guadagno, dopo una giornata passata a trasportare passeggeri da una riva all'altra del fiume – non come piroghiere bensì come piroga ! – è di £7:5:3d al giorno, £56:11:9d in totale¹² – fissando persino un tariffario per i passeggeri. L'esagerazione della parola del folle (dal lat. *ex-aggere*, fuori dell'argine ; o *exaggeràre*, ammassare a guisa d'argine), intesa come abbondanza semantica e amplificazione delle cose tramite l'uso sovrabbondante di parole, provoca, tra l'altro, un effetto di stridore quando accostato a concetti astratti, pratica per nulla rara presso il bevitore di Amos Tutuola :

« Before we entered inside the white tree, we had “sold our death” to somebody at the door for the sum of £70:18:6d and “lent our fear” to somebody at the door as well on interest of £3:10:0d per month, so we did not care about death and we did not fear again. » (*The Palm-wine drunkard*, p. 247)

L'esasperazione dei dettagli non funzionali allo svolgimento della storia, di cui abbiamo dato un esempio eclatante, caratterizza il racconto del bevitore : alcuni eventi sono oltremodo dilatati per eccesso di dettagli che si protraggono per diverse pagine ; altri eventi sono compressi in una frase e liquidati in poche righe. In tal modo, è riprodotta l'ebbrezza della logica del bevitore che non conosce misure espressive, al contrario le mette a dura prova.

Ci siamo riferiti alla parola dell'eccesso pronunciata dal folle laddove questo è locutore principale, ovvero narratore che racconta in prima persona (*The Palm-wine drinkard* ; *Les Petits de la guenon* ; *Thalès-le-fou*). Ma un riferimento al folle protagonista che compare in « Le fou rire » di Tchicaya U Tam'si può essere utile per rintracciare una sfumatura nel discorso iperbolico tenuto *dal* folle. Tchicaya U Tam'si, noto per produrre numerose confusioni di voci, dà un esempio di sovrapposizione fra il discorso del personaggio Sékhélé e quello del narratore. Tale confusione non ci permette più di attribuire con certezza le espressioni iperboliche al folle. Ora è il narratore a prendersi carico del pensiero del folle, assumendosene il rischio “interpretativo” :

« Son regard s'arrêta sur l'une (tête), qui était celle d'un homme qui avait un foie de requin et une panse de buffle borgne. Cette tête-là suait du sang et ses paupières

¹² Amos TUTUOLA, *The Palm-wine drinkard*, London, Faber and Faber, 1952, p. 222.

étaient lippues. Il lui reconnut un appétit de sanglier qui supporte mal le veuvage. Il se dit : le voilà ! Tout le monde était dans l'étonnement. "On y va !" » (« Le fou rire », p. 86)

Questo breve passo condensa diversi strati del discorso di Sékhélé che non si distingue nettamente dal racconto del narratore, mostrando fino a che punto la parola errante del folle sia difficile da circoscrivere al personaggio presentato come tale. Il contenuto del discorso non lascia dubbi sull'effetto di sovrabbondanza che viene dato di questo ispettore preso di mira dal folle. L'addome traboccante, sul quale viene posto l'accento fino all'estenuazione, incrementa l'effetto peggiorativo dell'omone trasudante di bruttura, appesantito dalla « panse de buffle borgne » e da connotati decisamente sproporzionati come le « paupières lippues ». Le similitudini qui slittano in iperboli accrescitive – « foie de requin », « panse de buffle borgne », « appétit de sanglier » – ; e l'abbondanza carnale investe del tutto quest'uomo fino ad identificarlo, per metonimia, all' « homme à la panse de buffle borgne » o all' « homme au foie de requin » (« Le fou rire », pp. 89-91). Inoltre, l'effetto di dilatazione si accresce ulteriormente nel contrasto con il ruolo dell'agente che è di spiare i commercianti al mercato, ruolo che richiama la discrezione e l'infinitamente piccolo. Il linguaggio iperbolico è evidentemente attribuibile al folle Sékhélé, come confermano le sue successive imitazioni grottesche, sebbene non sia reso esplicito dalle tipiche formule del discorso *riferito* (disse, riferì, pensò...). Tramite questo procedimento è assicurata la soggettività dell'enunciazione che ha finora caratterizzato il discorso diretto e il racconto in prima persona del bevitore, di Ali Kaboye e di Thalès ; d'altro canto è salvaguardato il potere di oggettività che è proprio di ogni discorso "non riferito".

Ancora, la soggettività enunciativa è peraltro confermata dai due punti in : « Il se dit : le voilà ! » in cui il narratore non assume su di sé il pensiero di Sékhélé, ovvero non lo "interpreta", ma attribuisce al folle l'esclamazione dando il via al degradante spettacolo e aizzando poi il pubblico. Ecco un esempio di slittamento da un piano all'altro del discorso, quindi di manipolazione della distanza tra l'enunciazione e l'enunciato, che permette al folle di deformare la realtà parlando alla prima persona o servendosi sinuosamente della voce del narratore.

All'iperbole si accostano altre forme dell'espressione che si distinguono dalle figure di senso per via della maggiore complessità espressiva non più derivante dalla parola bensì dal

pensiero¹³ : l'ironia – figura di pensiero – costituisce un esempio di « double langage »¹⁴ poiché dotato di un senso proprio e di un senso figurato, il secondo dei quali rimanda alla verità quanto il primo al suo contrario. Ovvero, come ricorda Battistini, « l'iperbole si pone anzitutto come spartiacque tra i tropi in una sola parola o “propri” e i tropi in più parole o “impropri” di Lausberg ; all'interno di questi ultimi fa da *trait d'union* tra le figure d'espressione per finzione (personificazione, allegoria, mitologismo, ecc., e le figure d'espressione per opposizione (preterizione, ironia, litote, antifrasi) [...] »¹⁵. Negli esempi che seguono si assiste a una specie di forzatura “iberbolica” dell'ironia.

Nella celebre scena citata in *The Palm-wine drinkard* in cui il bevitore con la moglie vendono la propria morte per non averne più paura, siamo oltre alle figure di senso e ai tropi racchiusi in parole. La scena mostra una combinazione di precisione iperbolica, distante dalla verosimiglianza, di concetti astratti come la morte o la paura quantificati in denaro – fino ai minimi centesimi ! –, dando così vita al paradosso semantico che cela un senso ironico. La descrizione smisuratamente precisa provoca l'effetto di « drôlerie » rafforzata dal « présupposé idéologique “para-doxal” »¹⁶ di cui è prova l'assurdo commercio della morte e la locazione della paura – altrettanto ridicola – entrambi contestatari del « soubassement idéologique » dell'enunciato che, per definizione, presuppone la condivisione almeno degli interlocutori se non dell'intera comunità linguistica. Questa “doxa” – codice condiviso – viene violata a fini burleschi e provocatori non appena lo scopo del narratore non sia più soltanto di far ridere bensì di imbarazzare il lettore. Ciò avviene quando quest'ultimo recepisce, sul piano figurato, la portata ironica della « manœuvre stylistique » o « ruse langagière » (così rispettivamente Ducrot¹⁷ e Kerbrat-Orecchioni¹⁸) che diviene sempre più esplicita nella visione d'insieme dell'opera.

Un esempio palese in questo senso lo rintracciamo in *Thalès-le-fou*. Il passo citato all'inizio del paragrafo a proposito della “tirannia dell'enunciazione” tramite cui il parlante detta le regole del rapporto tra narratore e narratario, mostra già l'intento ironico attraverso il quale Thalès loda il presidente per calpestarlo meglio. È l'integrità di quest'ultimo che viene chiaramente messa in discussione, anzitutto nell'uso ripetuto dell'avverbio

¹³ Olivier REBOUL, *La Rhétorique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 2133, 1984, p. 55.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Andrea BATTISTINI, *Retorica e critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1978, p. 86.

¹⁶ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'Énonciation*, cit., p. 209.

¹⁷ Oswald DUCROT, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistiques*, Paris, Hermann, 1972, citato da KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, p. 209, nota 2.

¹⁸ Ibid.

“démocratiquement” continuamente associato al presidente eletto della République démocratique du Jolof. Nella tanto lunga quanto fasulla apologia del presidente, Thalès ripercorre la storia delle nomine istituzionali facendo ampio uso del lessico della povertà : il figlio del presidente abbandona tutto per « venir se sacrifier pour sa patrie », con un « triste poste de conseiller spécial » (*Thalès-le-fou*, p. 30) ; lo stesso vale per la figlia e il nipote, entrambi beneficiari di « maigres avantages » (*Thalès-le-fou*, pp. 30-32). Lo sforzo necessario per carpire l’ironia è pressoché nullo ; ed è su di essa che Sémou Mama Diop basa totalmente la propria opera di contestazione politica, da cui il facile smascheramento da parte delle autorità che tutt’ora intralciano la circolazione del libro in Senegal.

Come si sa, l’ironia può essere veicolata da una parola, un’espressione, un episodio e persino dall’intera opera. Essa giunge al suo parossismo nelle opere più recenti del nostro corpus come *Thalès-le-fou*, dove il folle-narratore è, in fin dei conti, l’unico, nel suo contesto situazionale, a procedere alla creazione di qualcosa (l’opera letteraria) invece che alla sovversione o distruzione, come ci si aspetterebbe da un folle. Anche *Les Petits de la guenon* è un esempio di macroscopia dell’ironia : Ali Kaboye è l’unico in grado di dare consigli ragionevoli al presidente Daour Diagne¹⁹ il quale approva i consigli del folle Ali Kaboye : « Ne me déçois pas, Ali... J’ai foi en ta sagesse. »²⁰ In definitiva, rispetto all’intera economia del romanzo, egli è detentore *fidato* della storia del quartiere Niarela affidatagli dall’anziano Nguirane ; e la sua rettitudine è addirittura esternata nel testo :

« J’écoutais Daour Diagne me raconter de croustillantes anecdotes à propos des présidents étrangers. Certains de ces présidents étrangers – je ne peux pas te donner de nom, Badou, je l’ai promis à Daour Diagne – sont d’une incroyable stupidité. » (*Les Petits de la guenon*, pp. 343-344)

Difatti Ali Kaboye non ci farà mai alcuna confidenza sui nomi di questi sciocchi presidenti stranieri che ha promesso a Daour Diagne di non svelare. Allo stesso modo, alla fine del romanzo, abbiamo conferma dell’affidabilità di Ali Kaboye il quale non rivela nulla né sul contenuto né sull’ubicazione del *Livre des secrets* che il vecchio Nguirane gli ha chiesto di nascondere perché soltanto Badou possa un giorno leggerlo²¹. Non è casuale da parte nostra l’uso di aggettivi “ragionevole” e “fidato”, piuttosto insoliti se associati alla

¹⁹ Vedi il passo citato nel cap. 3 – Parte I. Boubacar Boris Diop, *Les Petits de la guenon*, cit., pp. 337-339.

²⁰ *Ivi*, p. 339.

figura del folle. Se ne deduca che l'intento ironico di Boubacar Boris Diop e di Sémou Mama Diop è di fare ampio uso del modello della "saggezza del folle" al fine di sottoporre il suo linguaggio alle diverse possibilità retoriche, fino a scovarne i varchi simbolici che oltrepassano l'ironia per insediarsi in forme retoriche più complesse.²²

In definitiva, è difficilmente contestabile quanto afferma Reboul, secondo il quale l'iperbole è una figura "volgare", « celle des camelots, ou de la publicité des temps héroïques »²³, da bassi fondi, che nella sua esagerazione cela il reale significato : l'impossibilità di significare con il significante, altrimenti detto, la sola possibilità di suggerire l'inesprimibile che è al di là della parola e della realtà. Il « "trop" de l'hyperbole »²⁴, continua Reboul, non ha la pretesa di esprimere la realtà, bensì l'impotenza umana di designarla, specie quando la soggettività dell'enunciazione è attraversata da – forti – sentimenti (collera, timore, felicità, ecc...) che per natura sono non quantificabili con precisione "aritmetica", ma solo con l'ausilio di formule "distorte" – di *tropi* – di cui l'iperbole è un esempio lampante. Perciò, in qualità di personaggio "al margine" per eccellenza, il folle è il più adatto ad utilizzare questa figura retorica volta a spingere "oltre i limiti" le possibilità espressive, calcando un'analogia tra il tema e l'espressione della follia.

b. La descrizione stilizzata del folle : la caricatura

Come l'iperbole designa l'impossibilità di esprimere fedelmente i tratti della realtà, anche la stilizzazione si pone in un rapporto con la realtà di rifiuto della rappresentazione naturalistica. Tale procedimento consiste, anch'esso, nella deformazione del mondo : esso tende a selezionare i tratti descrittivi dell'oggetto, depurandolo di tanti dettagli decorativi e, talvolta, mantenendo integri solamente gli aspetti più evidenti, per caricare su questi ultimi l'esagerazione e la ridondanza. Quindi, se l'iperbole "diluiva" la parola del folle per eccesso semantico e abbondanza del superfluo, la stilizzazione potrebbe essere definita come

²¹ *Ivi*, pp. 438-439.

²² Vedi Cap. 3 – Parte II.

²³ Olivier REBOUL, *La Rhétorique*, cit., p. 49.

²⁴ *Ibid.*

l'abolizione di alcuni tratti del folle per esagerarne altri, fino a produrne un ritratto "schematizzato". L'uso della stilizzazione ha essenzialmente uno scopo funzionale – dice Mondzain-Baudinet – all'economia della figura, che risulta così schematizzata a favore di una « évaluation quantitative des *stimuli* employés »²⁵. Inoltre, i tratti fissati corrispondono a quei caratteri « nécessaires et suffisants »²⁶ perché la figura riprodotta dell'immaginario possa organizzarsi in disegno.

Se è chiaro il passaggio dal "molto abbondante" (iperbole) al "molto essenziale" (stilizzazione), può apparire meno immediato il legame tra questo tipo di descrizione²⁷ e la parola errante del folle²⁸, laddove abbiamo percepito senza difficoltà il legame tra la parola iperbolica e l'erranza verbale come espressione senza freni²⁹. Crediamo però che come dal punto di vista tematico non abbiamo ripudiato l'idea di errare da fermi³⁰ – opposto al dinamismo fisico –, parimenti, sul piano dell'espressività del folle e dell'enunciato, è possibile reperire alcuni tratti distintivi del discorso sul folle amplificati nell'effetto (v. aspetto esagerato della caricatura).

L'insistenza su alcuni caratteri del folle rinforza l'immagine caricaturale dell'idiota che ha atteggiamenti stravaganti. Tra i numerosi casi incontrati nei capitoli della parte prima³¹, si ricordi la marcia martellante di Tanor in *Véhi-Ciosane*, gli ampi movimenti che sembrano assorbire interamente il personaggio, come Kéita « qui gesticulait et agitait une queue de vache attachée à son poignet droit » ("Sarzan", p. 179), alla stregua di Tanor « prodigue en gestes [...] avec des feuilles de palmier » (*Véhi-Ciosane*, p. 58) sventolate all'aria, o ancora di Ndabeni « [who] would thrust his fist into the air. » ("Fools", p. 222).

Il folle di Ousmane Sembène, Tanor, ci sembra tra i personaggi più rilevanti in questo senso : inebetito per via dei numerosi internamenti in ospedali militari, il reduce di guerra Tanor è ridotto a burattino i cui movimenti sono riprodotti meccanicamente come quelli di un fantoccio che perde la morbidezza e la flessibilità tipica del corpo umano. Tale amplificazione del gesto disumanizzato è restituita appieno nella scena finale dell'uccisione del padre, scena in cui il narratore non dà rilievo né alla rabbia di Tanor che va a difendere l'onore della madre

²⁵ Marie-José MONDZAIN-BAUDINET, voce "Stylisation" in *Encyclopaedia Universalis*, R-Z, 1996, pp. 3479-3480.

²⁶ Ibid.

²⁷ Cap. 1.1.b.

²⁸ Cap. 1.

²⁹ Cap. 1.1.a.

³⁰ Vedi Cap. 2 – Parte I.

³¹ Soprattutto capp. 1, 2 – Parte I.

e della sorella, né tantomeno alla sua compassione nei confronti del padre morente, ma solamente alla scena “schematizzata” dei colpi di pugnale sul petto del padre :

« Le node de tacousane retentit.

- Ta mère t’appelle, fils.
- Tu me renvoies.
- Non. Je dis vrai. Voilà, c’est le moment de la prière. Nous allons la faire ensemble comme avant.
- Non... je ne prie pas.

La pointe du couteau avançait ; Guibril Guedj Diob leva son bras. Tanor, rompu au corps à corps, le projeta par terre et plusieurs fois, la lame monta et descendit. » (*Véhi-Ciosane*, p. 94)

« La lame monta et descendit », più volte, ci viene lasciato intendere, con la stessa (mancanza di) enfasi con cui rintocca un orologio a cucù. E tale freddezza di stile sintetico si comprende meglio alla luce delle abilità cinematografiche di Ousmane Sembène che sembra riprodurre immagini in fotogrammi di cui rimangono impressi soltanto gli aspetti essenziali. Il caso di Ousmane Sembène ci sembra interessante anche sul piano dell’analisi del discorso. Alla fine di *Véhi-Ciosane* cadiamo su un enunciato in prima persona che attribuiamo al narratore rimasto anonimo fino allora. Il romanzo si conclude così :

« Cette histoire n’eut pas d’autre fin : c’était une page dans leur vie. Une nouvelle commence, qui dépend d’eux.

Et, si un jour, il vous arrivait d’aller dans le niaye et dans le village de Santhiu-Niaye, ne leur posez pas de questions. De moi, il [*sic*] vous diront peut-être : Il est venu une fois.

Cette unique fois me suffit.

Ndakaru – Gamu 1965. » (*Véhi-Ciosane*, p. 109)

È solo dopo l’ultimo punto che ci accorgiamo del “moi” del narratore. Lungo tutto il racconto, l’impressione è, in effetti, di un narratore assente o totalmente esterno alla storia. Ma è proprio in virtù di quella dichiarazione finale che rileggiamo le apparizioni di Tanor

come esempi di estrema mimesi del discorso nel senso in cui lo intende Genette³², ovvero di perfette imitazioni del personaggio da parte dell'autore-narratore, non solo nei suoi discorsi riportati fedelmente e nelle sue stranezze iperboliche, ma persino nelle intonazioni e nella terribile pronuncia del francese :

« *Li plus b'o de touss lis tangos que z'ai dansé*
C'é ci lui que z'ai danzé dans ton bras. » (*Véhi-Ciosane*, p. 60)

Proprio come afferma Genette rispetto al discorso mimetico nella *Recherche proustiana*, l'imitazione da parte dell'autore « è sempre una *caricatura* per accumulazione e accentuazione dei tratti specifici. »³³ Di Tanor non si può nascondere la parlantina e il “français petit nègre” appreso probabilmente nell'esercito. Più di tutto il narratore, che si impegna a tenere le distanze dal personaggio affinché la stilizzazione di Tanor gli riesca meglio, riporta i tratti a lui più visibili quindi più vistosi, da cui nasce una perfetta caricatura del folle dai movimenti iperbolici « allant, venant, s'arrêtant avec force grimaces » (*Véhi-Ciosane*, p. 95) :

« Il arrangea sa tenue, s'étira le cou et s'inclina devant une cavalière imaginaire. Il s'effaçait pour la laisser passer, le bras droit tendu, souplement plié au coude, il serrait la cavalière imaginaire et il tourna, tourna en s'accompagnant du chant.

Puis l'humeur changea, il s'arrêta pile en hurlant :
– *Comados... Z'armes !* » (p. 60)

La descrizione realistica fino all'eccesso cade nella caricatura in quanto forzata « jusqu'à l'outrance », che ne costituisce il carattere distintivo, ricorda Cèbe, e « conduit au bouffon ou au monstrueux sans tuer la ressemblance. »³⁴ Di conseguenza, quella del folle sarebbe una caricatura “al quadrato” essendo egli già, per essenza, una caricatura del “normale” o, perlomeno, del “non-folle”.

Oltre ai gesti teatrali e all'andatura rigida del passo iperbolico, molti di questi folli sono dotati di un « distinct chant that was so familiar to everyone in the township » (“Fools”,

³² Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 231.

³³ *Ivi*, pp. 231-232.

p. 221) e cantano come Tanor che insegna ai bimbi passi di tango e intona le canzoni apprese in guerra (*Véhi-Ciosane*, p. 60). Tutti i segni che ne compongono la sagoma sono calcati con un tratto spesso, grossolano come se il folle dovesse identificarsi solo con gesti ampi, con la marcia serrata, la voce tonante e l'abbigliamento color kaki insudiciato ; elementi che compongono un ritratto caricaturale del folle e che alimentano lo stereotipo del vagabondo.

Il linguaggio caricaturale impiegato *sul* folle caratterizza altre volte il linguaggio *del* folle. In *Chairman of fools* Farai dipinge una galleria di ritratti umoristici all'interno dell'ospedale psichiatrico : la ragazza delle crisi epilettiche si chiamerà Miss Fits, l'uomo ricoperto di pustole diventa Mr Pimples, per rapporto metonimico ; l'infermiere-guardia dalla stazza di un buttafuori sarà sempre "Mike Tyson's cousin". È abbastanza chiaro che Farai, osservatore del microcosmo di folli – e non più soltanto folle tra tanti –, segue il classico procedimento dell'ingigantimento dei difetti fisici che prende di mira, come Sékhélé in "Le fou rire" aveva fatto con la sua vittima. Altre volte, in *Chairman of fools* non è attraverso le caratteristiche fisiche che Farai qualifica i personaggi, ma attraverso quelle comportamentali, in particolare attraverso le ossessioni : la giovane donna che impugna il quaderno « full of drawings of all mathematical shapes – equilateral and isosceles triangles, squares, rectangles, pentagons, rhombuses, prisms, with definitions neatly written underneath » (*Chairman of fools*, p. 110) e disquisisce con Farai sulle regole di geometria, viene ribattezzata Hypotenuse ; così altri comportamenti esplicitamente ossessivi danno vita a nomignoli come Taxi Driver e Do-You-Know-Me, la ragazzina perseguitata dall'anonimato. Di questi personaggi, totalmente fagocitati dalle loro caratteristiche e ossessioni, si hanno veri e propri dipinti umoristici, dunque rappresentazioni schizzate diverse dalla parodia – più frequente in un Boris Diop – la quale, invece, consiste nella « copie et non en une représentation (elle est de l'ordre du récit ou du drame, alors que la caricature ressortit au portrait) »³⁵.

La parodia è però raggiunta da Shimmer Chinodya nell'episodio della nomina di Farai a presidente democraticamente eletto dai matti – nomina che dà il titolo al romanzo –, in cui lo scimmiettamento sociale e politico si evince dal rovesciamento degli schemi classici. Eppure le caricature affrescate da Farai sono tali soltanto sotto la lente del suo obiettivo che focalizza e orienta il modo del racconto – la prospettiva è quella del protagonista lungo tutto il romanzo – senza che egli sia mai il narratore. Ciò mostra che, nella situazione narrativa, la

³⁴ Jean-Pierre CEBE, *La caricature et la parodie*, Paris, Editions de Boccard, 1966, pp. 8-9.

³⁵ *Ivi*, p. 10.

presenza della descrizione stilizzata e caricaturale convoca sempre – per lo meno nei testi scelti – uno sguardo interno, che il narratore sia un personaggio della storia narrata o meno ; insinuando dunque che la caricatura è efficace quando l’osservatore – personaggio e narratore o solo personaggio – è coinvolto nella riproduzione dell’oggetto osservato – o almeno, che non sia del tutto esterno alla scena. Oltre a *Chairman of fools*, ciò è riscontrabile anche in *Véhi-Ciosane* dove, come abbiamo visto, il narratore per quanto distante finisce per dichiarare la propria presenza che manipola l’obiettivo su Tanor. Ancora, in “Sarzan”, un altro racconto dove il ritratto del folle appare caricaturale, il narratore è anche personaggio. La descrizione del sergente Kéita impazzito passa per il vaglio del narratore, incaricato, prima, di accompagnarlo a Dougouba dove quest’ultimo avrebbe dovuto “civilizzare” la gente del proprio villaggio ; poi, di verificare lo stato di avanzamento dei lavori a Dougouba dove, dopo un anno, trova un folle « en képi » (“Sarzan”, p. 179).

c. *La descrizione stilizzata del folle : lo stereotipo*

Come si sarà notato, è l’immagine del folle come appare nell’enunciato che è ora in causa, e non più il suo enunciato. In altre parole, il carattere iconografico del folle prende rilievo nello spazio di questo paragrafo. E non è un caso che i termini e le espressioni che utilizziamo qui – stilizzazione e caricatura ; luogo comune, stereotipo e cliché, li vedremo a breve – derivino dall’arte grafica e dai procedimenti utilizzati per i caratteri a stampa. Così la stilizzazione come forma essenziale dello schizzo e la caricatura come deformazione del ritratto, derivano dall’arte del disegno ; il cliché nell’ambito tipografico e fotografico – tecnicamente designa il negativo – e lo stereotipo come « reproduction en masse d’un modèle fixe [...] qui remplace la composition par caractères mobiles »³⁶ dal linguaggio tipografico. Tutte modalità di riproduzione dell’immagine che giustificano molte descrizioni di folli volutamente “figées” : Tanor, ad esempio, è un caso eloquente di *tipo* (lo scemo di guerra) il quale attraverso i suoi tratti predominanti – la marcia, l’uniforme, il rumore – diviene stereotipo del folle eccentrico, seguendo un procedimento che era tipico nel Medioevo

³⁶ Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, p. 11.

secondo il quale le « formes vides, *topoi koinoi*, se saturant de sens, se figent et se convertissent en un stéréotype. »³⁷

L'idea della follia come anormalità ed eccedenza è un luogo comune a tutti gli effetti, un “mot-phrase”³⁸, un *topos* capace di contenere sinteticamente un concetto schematico riutilizzabile in varie circostanze (testi, nel nostro caso). In questo senso la follia è tra i luoghi comuni più tipici e ambigui che esistano : « le lieu » – inteso come « question[s] très générale[s] » – « est un moyen d’amplification »³⁹ che permette di argomentare sulla follia ; allo stesso tempo la follia è per eccellenza lo spazio dell’esclusione dando vita all’ambiguità che Shoshana Felman mette giustamente in luce quando dice che « une folie devenue *lieu commun* signifie qu’on ne peut plus, désormais, penser la folie comme un simple lieu » e che l’ambiguità prodotta dalla compresenza dei concetti di inclusione ed esclusione ad essa attinenti « échappe justement aux sujets parlant »⁴⁰.

Difatti i “sujets parlants” delle opere citate sono narratori omodiegetici (vedi *Véhi-Ciosane*, “Sarzan”, “Fools”). Non vi è tra loro e l’oggetto osservato – il folle – il filtro dell’oggettività. Essi creano una media distanza tale da assicurare la testimonianza diretta e, al contempo, far trapelare la parzialità di uno sguardo soggettivo – forse anche influenzato dalla visione che la società di riferimento ha del folle, v. “Sarzan” –, distanza, però, troppo ampia perché si scorgano le sfumature che tipizzano il folle. È proprio questo *modo* della narrazione che ammette la stilizzazione e la caricatura ; e l’implicazione del punto di vista interno appare imprescindibile affinché la caricatura sia efficace. In tal modo è assicurato il « tour d’esprit “réaliste” »⁴¹ in grado di nutrire lo stereotipo che nasce dalla *doxa* popolare e piccolo-borghese, nel senso di Barthes.⁴²

Dunque lo stereotipo (o cliché), affine al luogo comune, prende vita proprio dall’assemblaggio di tratti tipici verosimili ma non necessariamente veri⁴³. Ed ecco rintracciato il filo conduttore che ricongiunge la figura stilizzata del folle, riprodotta come in uno schizzo (“Sarzan” ; *Véhi-Ciosane* ; “Fools”) ; la caricatura fatta del folle (*Véhi-Ciosane* ; “Sarzan”) e dal folle (*Chairman of fools*) ; il luogo comune della follia che ne deriva come

³⁷ Antoine COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 29 ; citato da Ruth AMOSSY, Anne HERSCHBERG PIERROT, *op. cit.*, p. 16.

³⁸ Olivier REBOUL, *op. cit.*, p. 22.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Shoshana FELMAN, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 13.

⁴¹ Jean-Pierre CEBE, *op. cit.*, p. 8.

⁴² Cfr. Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 51.

figura retorica (*topos*) ; ed infine il tipo « à l'état de solide »⁴⁴ ovvero lo stereotipo – *stéréos* significa “solido”, ricorda Barthes – nato dalla permanenza dei tratti comuni enfatizzati per significare la visione “riduttiva” che si fissa intorno al folle e che si alimenta a sua volta di nuovi pregiudizi (*doxa*).

Si potrebbe fare una lunga lista di ricorrenze, tanto le descrizioni dei testi scelti rimandano tutte ad uno unico *topos* di folle (errante) : il vagabondaggio all'interno della città, l'epiteto di folle, la trascuratezza, i movimenti iperbolici e la marginalità. Per questo rimandiamo alle singole descrizioni assemblate nella Prima Parte, in cui ci siamo sforzati di organizzare i diversi tipi di folli, più o meno erranti, sulla base di criteri di somiglianze e di differenze. Nel complesso, però, appare sempre più orientato, e volutamente critico, l'uso che i romanzieri fanno dello stereotipo del folle errante, addirittura presentato sotto questa veste esplicita. I due esempi più evidenti sono quelli proposti da Sony Labou Tansi ne *L'Anté-peuple* e da Boubacar Boris Diop in *Les Petits de la guenon*.

Sony Labou Tansi, che si è molto cimentato nella rappresentazione della follia soprattutto in teatro – nella pièce *La Paranthèse de sang* uno straordinario personaggio folle occupa la ribalta –, utilizza ne *L'Anté-peuple* lo schema del “fou gentil errant” come copertura alle attività intestine del “maquis”. L'opinione comune in questa parte del Congo che descrive Sony Labou Tansi è quella che pensa i folli come esseri intoccabili per via della loro temuta vicinanza al mondo dell'ignoto grazie alla quale « (ils) se promenaient dans la ville sans être emmerdés par la bâtardise des contrôleurs d'identité » (*L'Anté-peuple*, p. 175). Il modello del folle errante presenta dei connotati ben precisi : « nu ou vêtu d'un cache-sexe » (p. 174), « avec sous l'épaule un paquet de vêtement ou la traditionnelle natte du fou gentil errant » (p. 175), laddove la stuoia o gli abiti arrotolati hanno valore prettamente funzionale in quanto è al loro interno che va nascosta l'arma per contrastare il regime.

Questo modello stereotipato consente la riproduzione moltiplicata di folli-“maquisards”. Le espressioni utilizzate per avallare i luoghi comuni all'origine dello stereotipo sono chiamate, da alcuni studiosi come J.-C. Anscombe, “marqueurs médiatifs”⁴⁵.

⁴³ Cfr. Olivier REBOUL, *op.cit.*, p. 22.

⁴⁴ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁵ Jean-Claude ANSCOMBRE, *Stéréotypes, gnomicité et polyphonie : la voix de son maître* in *Les sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, dir. L. PERRIN, *Recherches linguistiques*, Université de Metz, 2006, p. 364 cit. da Danielle COLTIER, Patrick DENDALE, *Marqueurs de polyphonie : remarques sur l'histoire nous apprend que et selon l'histoire* in *Des topoï à la théorie des stéréotypes en passant par la polyphonie et l'argumentation dans la langue*, Université de Savoie, 2008, p. 130.

Questi segni rimarcatori sono detti “*endoxaux*” quando nascono dalla diffusione di credenze o di opinioni comuni – non necessariamente vere, beninteso. J.-C. Anscombe spiega che la specificità dei “*marqueurs endoxaux*” è di ammettere un’asserzione come fosse « origine de la vérité »⁴⁶, senza che vi sia alcuna giustificazione vagamente comprovabile. Di conseguenza, ne *L’Anté-peuple* espressioni come « *comme disait la légende* » (p. 174) e « *nous croyons fortement* » (p. 176) rinforzano la fissità dello stereotipo ; e ciò in virtù dell’impossibilità di identificare una voce univoca e additarla come responsabile. Dal punto di vista della situazione enunciativa, un’equazione può aiutare a comprendere meglio : la polifonia che ne emerge si rapporta al luogo comune del folle come l’atto dell’enunciazione si rapporta all’enunciato in termini di distanza. I “*marqueurs*” citati interessano precisamente la « *modalisation en discours second* »⁴⁷ ; il che ci permette di considerare il romanzo di Sony Labou Tansi tra i più *mimetici* del nostro corpus nella misura in cui il narratore scompare totalmente – per riemergere di rado e in quanto autore – dietro alle affermazioni nate dai luoghi comuni.

Un simile effetto di mimesi è riscontrabile anche in *Les petits de la guenon*. Ali Kaboye è presentato attraverso lo stereotipo del folle errante : « *ce n’est qu’un des fous errants, hélas si nombreux dans la ville* » (*Les Petits de la guenon*, p. 261). Anch’egli « *ancien militaire* » (come Tanor e Kéita) e come i *maquisards* di Sony Labou Tansi, travestiti da folli, è vicino ai *djinn* :

« À ce qu’on a dit, il (Ali Kaboye) était de garde dans la brousse et, en plein jour, il avait vu une scène interdite aux humains – des djinns en plein coït ou quelque chose dans le genre. Nous savons tous que certaines heures du jour et de la nuit appartiennent à ces êtres surnaturels. » (*Les Petits de la guenon*, p. 262)

L’espressione impersonale “*stando a quanto si dice*” che apre la citazione, tende all’« *origine de vérité* » sull’identità di Ali Kaboye senza tuttavia costituire un segno rimarcatore dello stereotipo (l’espressione riguarda l’opinione comune su Ali Kaboye, non su tutti i folli erranti di origine senegalese). Ciò che invece nel passo citato rinforza l’opinione generale consolidata nella comunità è « *nous savons tous* » ; questa espressione avalla l’idea dei folli

⁴⁶ Jean-Claude ANSCOMBRE, *Ibid.*

⁴⁷ Cfr. Jacqueline AUTHIER-REVUZ, *Repères dans le champ du discours rapporté I, L’information grammaticale*, n°55, 1992, pp. 38-42 ; ID., *Repères dans le champ du discours rapporté II, L’information grammaticale*, n°56, 1993, pp. 10-15 ; cit. da Danielle COLTIER, Patrick DENDALE, *Ibid.*

come ricettori delle energie dei *djinn* o come individui colpiti da buoni o cattivi spiriti. Tuttavia, l'uso che Boubacar Boris Diop fa dello stereotipo del folle errante è decisamente più complesso in quanto mira, via via, alla destrutturazione dello schema e alla sua parodia, grazie alla quale Ali Kaboye da personaggio osservato diviene osservatore, scrittore e autore, come vedremo nel capitolo successivo⁴⁸.

2. La parola della divagazione

Contrariamente all'iperbole e alla stilizzazione che caratterizzano qualitativamente la parola del folle, il delirio, inteso come flusso verbale e accumulo di parole insensate, così come il dilagare di un discorso ridondante e frammentario, specificano la parola del folle dal punto di vista *quantitativo*. Le accumulazioni, le ripetizioni e le ridondanze contribuiscono a produrre un discorso peculiare del folle che si distingue da quello ordinario non tanto per la sua natura bensì per la sua struttura. Prosper Comlan Deh lo aveva già rilevato servendosi di Freud, per il quale è l'inconscio a dettare una diversa struttura del discorso.⁴⁹ Ruth Menahem, dal canto suo, parla di « folie essentielles » propria di ogni essere umano, o di « folie ordinaire » che si definisce « par rapport à une fonction essentielle du langage qui est la canalisation des “passions” »⁵⁰.

Ciò comporta un'attenzione non soltanto rivolta all'uso di singole parole, ma anche e soprattutto alla struttura del discorso del folle che richiede di soffermarsi su interi periodi. In altri termini, le porzioni del discorso “divagante” si prestano meno allo studio delle figure “di senso” o “di pensiero” (vedi i tropi del paragrafo precedente) deducibili anche dalle parole, che allo studio delle figure “di costruzione” e “di argomento” che abbracciano l'enunciato nel suo insieme.

⁴⁸ Cap. 2 – Parte II.

⁴⁹ Prosper COMLAN DEH, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁰ Ruth MENAHEM, *op. cit.*, p. 8.

a. *La parola delirante e l'assurdità*

La qualificazione di discorso “delirante” non può sussistere al di fuori del confronto con il discorso “canonico”, fissato da regole convenzionali. Il delirio (dal lat. *de-lirare*, uscire dal solco, o uscire dal seminato) è assimilato all'anormalità e alla devianza solo se rapportato al normale, criterio che per i linguisti stabilisce «une langue idéale comme modèle normatif»⁵¹. Tuttavia numerosi studi in campo linguistico hanno dimostrato che sono più numerose le analogie delle differenze tra il linguaggio del soggetto schizofrenico e di quello ritenuto “normale”.⁵² Ciò dimostra che l'interesse del discorso delirante non consiste tanto nell'identificazione di un linguaggio patologico poiché «poser d'emblée une langage pathologique, c'est du même coup promouvoir le critère du normal»⁵³, rinforzando così le delimitazioni teoriche che si alimentano reciprocamente perdendo di vista il rapporto causale che lega delirio e normalità. Per noi l'interesse consiste piuttosto nell'individuazione di tratti retorici e semiotici che mettono in luce alcune peculiarità di un linguaggio anticonvenzionale dei folli. Dal nostro punto di vista queste rendono atto dell'aspetto erratico del linguaggio letterario di cui l'esagerazione, la divagazione, la stravaganza sono esempi lampanti di peregrinazione della parola.

Consapevoli quindi dell'impossibilità di diagnosticare un linguaggio prettamente patologico, all'insegna di chi prima di noi se ne è interessato⁵⁴, e dell'artificialità dell'opposizione sano-patologico in contesto linguistico, chiamiamo, per comodità, “delirante” la costruzione discorsiva che non segue le regole sintattiche o logiche, prendendo invece per “normale” o “ideale” il discorso che le rispetta pedissequamente. Il locutore è chiamato a rispettarle affinché il messaggio che il suo discorso veicola sia comprensibile ; nondimeno, allorché egli si discosta dalla maniera canonica del parlare, le regole saltano a favore di un disordine verbale rinforzato dal senso figurato della di-vagazione che sfocia nell'“illogismo”. Watzlawick e i coautori della *Pragmatica della comunicazione umana* fanno derivare quest'ultimo al « comportement privé de son contexte » nel quale scorgono « plus d'“impropriété” que dans les fautes purement syntaxiques ou sémantiques de la

⁵¹ *Ivi*, p. 148.

⁵² *Ivi*, p. 8.

⁵³ *Ivi*, p. 148.

communication. »⁵⁵ Il delirio verbale identifica dunque qualcosa di più profondo del solo sconvolgimento di regole convenzionali della comunicazione, qualcosa che sembra derivare dallo smarrimento erratico di una mappatura mentale che non trova corrispondenze nella ricostruzione logica.

Il caso di Tanor nell'apice drammatico della storia della sua famiglia in *Véhi-Ciosane* ci sembra eloquente a tale riguardo : il delirio verbale dal ritmo incalzante sfocia rapidamente in un soliloquio che è un susseguirsi di frammenti di storia passata :

« “Vui, mon cap'taine. Non, mon cap'taine. Lis Viets z'ont près de la zizière. Vos z'o'des, mon cap'taine”, puis en volof : “Pourquoi veux-tu aller dedans? Laissez-les crever. Si tu es tué, tintin. Tu ne toucheras rien. Ta famille non plus. Planque-toi. Rien vu! Compris, han.” » (*Véhi-Ciosane*, p. 94)

La tragedia presente dell'uccisione del padre, della morte della madre e della scoperta del parto illegittimo della sorella, si sovrappone alla tragedia delle guerre coloniali da lui vissute in prima linea. Il dolore della prima vicenda richiama la piaga mal cicatrizzata della seconda, che si apre come una fenditura da cui scorre un flusso di segmenti illogici se non rapportati alla guerra in Vietnam, ai compagni colpiti a morte nelle trincee e alla necessità di resistere per la sopravvivenza della famiglia⁵⁶. La logica, invero, c'è, sia pure ingarbugliata ; ma ciò che rende delirante il soliloquio è precisamente il legame del tutto personale di Tanor – e per nulla condivisibile sulle sole basi della convenzione linguistica – dell'enunciato con il contesto in cui viene prodotto quello che la scuola di Palo Alto chiamerebbe il “segmento di comportamento”⁵⁷, e che appare delirante nella sola misura dell'anticonvenzionalità.

In soccorso all'esempio del folle di Ousmane Sembène viene l'assunto centrale dell'autrice dell'*Essai de psycho-rhétorique* secondo la quale « la même folie habite le

⁵⁴ Vedi le controversie sulle specificità di un linguaggio patologico passate in rassegna da Ruth MENAHEM, *op. cit.*, pp. 123-152.

⁵⁵ Paul WATZLAWICK, Janet HELMICK BEAVIN, DON D. JACKSON, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972, p. 31.

⁵⁶ Questi tre momenti sono più chiari se la citazione viene scomposta come segue : « “Vui, mon cap'taine. Non, mon cap'taine. Lis Viets z'ont près de la zizière. Vos z'o'des, mon cap'taine” » (lo scontro con i vietnamiti) ; « “Pourquoi veux-tu aller dedans? Laissez-les crever. Si tu es tué, tintin. » (la morte dei compagni nelle trincee) ; « Tu ne toucheras rien. Ta famille non plus. Planque-toi. Rien vu! Compris, han.” » (la sopportazione degli abomini al pensiero della sussistenza familiare).

⁵⁷ Uno dei principi teorici della pragmatica della comunicazione secondo Watzlawick è proprio la definizione di patologia dettata dal contesto di produzione comunicazionale: la percezione dello stesso comportamento varia con il variare del contesto ; esso può apparire “patologico” per gli osservatori di un determinato contesto, e “normale” per gli osservatori di un altro. Cfr. Paul WATZLAWICK, *op. cit.*, p. 42.

langage et sa théorie »⁵⁸ ; il che vale a rinforzare l'idea del disturbo « comme constitutif du normal »⁵⁹. Continuano perciò a risultare utili gli strumenti di analisi del linguaggio “ideale”, della retorica e della semiotica al fine di snidare « les délires secrets »⁶⁰ che sottendono l'enunciazione del folle. A volte sono ardui da scoprire, altre volte, come nel passo che segue, è indubbia l'insensatezza di cui Tanor rende atto mentre insulta la venditrice dalla quale si sente spiato :

« *Dul* (Merde) ! Mors ta charogne de peau!... Peau de fesse !... Fesse d'âne!
L'âne est mort! Mort les pets son finis. » (*Véhi-Ciosane*, p. 60)

La concatenazione di unità di contenuto (sememi) non dettata da un filo logico, dà il via ad una struttura insensata che sembra restituire soltanto un gioco fonetico attraverso il raddoppiamento incalzante di parole brevi dai suoni monosillabici : peau, fesse, âne, mort, non necessariamente affini semanticamente, se non secondo una logica personale. La ripetizione di queste parole terminali all'inizio dell'unità successiva (chiamata anadiplosi) produce un ritmo serrato che procede per accumulazioni. Si prefigura così un'erranza verbale fatta di sovrabbondanze ritmiche nella misura in cui la parola del folle esce dai cardini del linguaggio comprensibile. Quello di Tanor impazzito potrebbe costituire uno dei casi estremi in cui la ricerca del folle coincide con l' « union perdue entre son et sens, entre cri et vocable »⁶¹, producendo l'effetto che imita lo smarrimento mentale ripercosso nel linguaggio.

Stando alla ricerca contenuta nell'interessante saggio di Ruth Menahem, essendo il linguaggio il luogo dove canalizzare le passioni, esso costituisce lo spazio propenso alla libera espressione delle piroette linguistiche. Così Thalès-le-fou identifica bene il delirio linguistico del “fou farfelu”, come si evince da numerose frasi intercalate nel suo discorso, tutto sommato sensato. Utilizzando la solita ironia esplicita che caratterizza i suoi commenti sugli uomini politici della contemporaneità, si sollazza di assonanze e giochi di parole :

« Je l'aime bien Sarko, ce nain de jardin. Il me plaît bien cet homme. Sa politique des banlieues est claire et nette : Nettoyage au Karcher, charter, pas cher, en classe « Par

⁵⁸ Ruth MENAHEM, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁹ *Ivi*, p. 148.

⁶⁰ *Ivi*, p. 100.

⁶¹ *Ibid.*

terre » à coups de rangers dans le cul pour un vol direct Paris-Bobo Dioulassou. »
(*Thalès-le-fou*, p. 141)

Questo è un tipico esempio del linguaggio scurrile del folle Thalès, incurante del decoro e delle buone maniere. Qui il gioco di suoni e parole che disturbano la fluidità della frase è dovuta alle allitterazioni (*nette, nettoyage*) e alle assonanze (*claire, Karcher ; Karcher, charter, pas cher, par terre*). Il senso delle parole, concatenate da figure di ritmo, passa chiaramente in secondo piano, perdendo di rilevanza come voluto dal folle. Ancora :

« Quand je suis allé me rassoier toujours avec mon sir solennel de colonel qui harcèle des sentinelles sans cervelle, j'ai entendu les murmures de la foule : "Et si Thalès n'était pas fou ? Les fous ne sont pas fous..." » (*Thalès-le-fou*, p. 144)

Il procedimento ludico delle ripetizioni di parole e sillabe – peraltro frequente in tutta l'opera – è anche qui costituito dalle rime in /-nel/ e /-el/ : *solennel/colonnel/sentinelles, harcèle/cervelle* più volte riprese funzionando da ritornello : « je me suis fait solennel tel un colonel qui harcèle des sentinelles sans cervelle » (p. 17 ; cfr. p. 27, p. 39). E altrove leggiamo « [...] l'air y est plus pur, la démocratie plus mûre, la vie plus sûre » (p. 125) secondo lo stesso procedimento di sollazzo ritmico che imita il farneticamento fonetico con in più il gusto della rima.

Oltre alla follia giocosa dei suoni reiterati, il passo citato ci offre, nell'ultima frase, un esempio di guizzo intertestuale. Dicendo « les fous ne sont pas fous », Thalès reinterpreta dichiaratamente la celebre frase che Birago Diop fa dire al suo folle Kéita in "Sarzan" : « Les morts ne sont pas morts ». Ma anche qui, non sembra che la sostituzione di "morts" con "fous" sia dettata da un senso logico, al contrario sembra che Thalès si compiaccia di divertirsi per accumulazione di suoni, ripetizioni, pasticci di parole e rimbalzi da un'unità all'altra, che sia all'interno del testo (*Thalès-le-fou*) o tra un testo e l'altro, come nel caso citato del rimando a "Sarzan". Inoltre, il gioco di parole che fa dell'originale « les morts ne sont pas morts » un rinnovato « les fous ne sont pas fous », smorza il tono triviale, tipico di Thalès, a favore di un effetto poetico e stimola una nuova riflessione sul personaggio di Birago Diop e sulla funzione del personaggio folle nella sua evoluzione.

Anche il racconto “Sarzan” fornisce degli esempi di delirio verbale, non più a livello fonetico bensì semantico. Non è possibile afferrare il significato della già citata frase « les morts ne sont pas morts », che il sergente Kéita pronuncia come un *refrain*, se estrapolato dal contesto. In nessuno dei casi menzionati, il senso proprio di un termine o un’espressione è veicolo del senso ultimo del discorso emesso : questi folli si espongono in qualità di inventori di nuovi “sensi figurati” che richiedono sforzo interpretativo rifiutando così il patto, inteso come sistema regolamentato da « lois du discours pour éclairer des dialogues »⁶², che lega il locutore e il locutario. Inoltre, la frase di Sarzan acquisisce senso soltanto dopo una lettura che tenga conto del sottobosco culturale : la resistenza animista sottesa ai propositi rivoluzionari dei “civilizzatori falliti” (Kéita ; El Hadj Oumar Tall, personaggio storico filo-islamista presentato nel prologo). L’altra celebre frase di Kéita impazzito « *Ecoute plus souvent les choses que les êtres* » interviene con lo stesso effetto di apparente delirio che va trattato dal ricettore con il ricorso ad un « mécanisme interprétatif comparable à celui du sous-entendu pour concilier cette transgression avec le respect présumé des normes »⁶³. In altri termini, qualunque sia il grado di trasgressione delle regole dell’opera, ogni atto di enunciazione è sottomesso alle leggi del discorso⁶⁴ ; ed è per questo legittimo affrontare tale atto con gli strumenti delle leggi che regolano l’emissione narrativa.

A proposito del potere eversivo del linguaggio di Kéita, Mouralis ricorda, a giusto titolo, che la follia del posseduto ha ben poco della « *déraison puisque les deux chants que Sarzan profère après qu’il ait été plongé dans cet état expriment la vérité profonde qui assure à la communauté villageoise sa cohésion* ».⁶⁵ La voce di Kéita « appuyé contre l’arbre-aux-palabres » tuona nel villaggio di Dougouba per accumulazione : « il parlait, il parlait, il parlait » (“Sarzan”, p. 185), « il parlait, lorsque soudain il sentit » (Ibid.) ; e da quel momento, la voce rauca di Sarzan che vaga (fisicamente) e divaga (verbalmente) si fa voce “cosmica”. Il grido di Sarzan diviene canto ; e vedremo altrove⁶⁶ in che misura il delirio verbale divenga senso alla luce dell’analisi di alcune immagini ricorrenti (l’oscurità che cela trame profonde ; il soffio che sostituisce la voce ; l’arbre-aux-palabres le cui radici sprofondano nella terra).

⁶² Dominique MAINGUENAU, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, cit., p. 323.

⁶³ *Ivi*, p. 325.

⁶⁴ Cfr. *Ivi*, p. 323.

⁶⁵ Bernard MOURALIS, *Le cri de Sarzan et le sommeil de Clarence in Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Paris, L’Harmattan, 1994, p. 341.

⁶⁶ Cap. 3 – Parte II.

Gli esempi di delirio veicolato dall'uso insolito di parole, espressioni e immagini non sono per nulla rari. Così Sékhélé in « Le fou rire » di Tchicaya U Tam'si spiazza il suo pubblico insistendo sul motivo della “risata che uccide” : « ne rira pas gratis qui a plus d'un crime sur la conscience » (“Le fou rire”, p. 90) – anche questo ripetuto come *leitmotiv* del racconto – che non ha alcun senso al di fuori della lettura metaforica del riso del folle.

Altre volte, più che il senso dell'enunciato, sono le immagini impiegate dal folle nel suo racconto ad essere deliranti, come in *The Palm-wine drinkard* ; e la tentazione di confutarle è più o meno forte a seconda del retroscena culturale del lettore che conferisce diverso peso al principio di verosimiglianza, decisamente meno pregnante nella cultura yoruba dell'autore che nel lettore occidentale, come vedremo nella parte successiva di questa tesi⁶⁷. Per via del racconto fantasioso del bevitore di Amos Tutuola e del suo potere egemonico (in quanto narratore autodiegetico), le immagini strampalate che compongono il racconto della sua avventura ci appaiono assurde, almeno a prima vista. Nel racconto del bevitore diventa possibile visitare la città dei morti (pp. 97-103) e la città rossa (pp. 75-85) ; un regno si estende all'interno di un albero (pp. 69-75) ; il bevitore e sua moglie sono inghiottiti da un uomo affamato (pp. 111-112) e poi salvati ; un uomo trasporta 600 bambini in un fardello (pp. 104-107) ; e così via per tutto il racconto, dove il meraviglioso e la “chronique”, che presuppone la veridicità dell'enunciato, si coniugano in un immaginario delirante che apre uno spazio all'assurdo.

Altrettanto paradossale appare la vicenda dei processi in cui è al folle-bevitore che si rimette il giudizio di due cause processuali. Nella totale assurdità dei fatti, il bevitore trova una logica impeccabile, a dimostrare che il delirio è stabilito dal contesto di riferimento : non appena l'assurdità del contesto diviene normalità, la riflessione sul contesto assurdo diviene logica. Basta prendere per buoni gli assunti di base, per quanto illogici. Uno dei due casi giudiziari recita che un debitore di £1 (parassita di professione che vive di espedienti) si uccide per non saldare il dovuto ; e l'esattore, non arreso alla morte del debitore, si uccide per riscuotere i £1 nel mondo dei morti. Un testimone incuriosito muore a sua volta e finisce per seguire la fine della storia del debitore e dell'esattore nell'aldilà. Il bevitore ritiene che :

« But first of all, I was about to tell the court that the man who stood by them looking at them was guilty, because he should have asked about the matter and parted them, but when I remembered that the debtor and collector were doing their work on

which both of them were living, then I could not blame the collector, because he was doing his work his work and also the debtor himself because he was struggling for what he was living on. But the whole people in the court insisted me to point out who was guilty among them all. Of course when I had thought it over for two hours, then I adjourned the judgment for a year, and the court closed for that day. » (*The Palm-wine drinkard*, pp. 290-291)

La riflessione è condotta con estrema lucidità ; e l'argomentazione cade in una sorta di *impasse* che saremmo tentati di chiamare aporia. Agli occhi del bevitore, il caso è irrisolvibile poiché il ragionamento logico (nella teoria) non trova corrispondenze nella pratica : la condizione di colpevolezza è minata alla base per via della morte dei 3 imputati, nessuno dei quali può quindi essere giudicato colpevole con certezza. Se di aporia si può parlare, questa interrompe la seduta e il folle-giudice rimanda la soluzione del processo. Così, l'episodio dei processi indica che « le ridicule est à l'argumentation ce que l'absurde est à la démonstration : il fait ressortir une incompatibilité, et l'ironie est la figure qui condense cet argument par le rire ». ⁶⁸

Dunque, l'assurdità dell'enunciato è qui diretta derivazione del delirio verbale. La parola errante segue un percorso proprio che, uscendo dalla via diritta per perdersi qua e là – secondo il senso originario di divagazione – cade nell'aporia e nell'assunto illogico. Un esempio lampante lo fornisce *Thalès-le-fou* in cui il narratore-folle giustifica la nomina di Primo Ministro, fatta dal presidente, attraverso uno strano sillogismo che sfocia nell'assurdo :

« La nature a horreur du vide, or il faut respecter la diversité biologique, donc voilà le Premier Ministre qu'il me faut. » (*Thalès-le-fou*, p. 80).

Gli avverbi "or" e "donc" dovrebbero assicurare l'impianto formale del ragionamento, ma in sostanza si tratta di un sofisma che sottende implicitamente – neanche troppo – l'analogia tra il Primo Ministro e un esemplare bestiale, « ce mammifère géant et nonchalant » (*Thalès-le-fou*, p. 81), di cui la natura non può privarsi per diversificazione delle specie animali che la compongono. Così il narratore Thalès, offre un esempio di delirio del ragionamento, o divagazione verbale, che sfocia, anche questa, nell'*impasse* argomentativa

⁶⁷ Cap. 1 – Parte III.

(l'aporia, appunto), tramite cui espone con ironia « la rigueur du raisonnement chez notre président » (Ibid.). Accanto all'ironia, è bene non trascurare l'invettiva che caratterizza l'atteggiamento di Thalès, violentemente polemico. A scandire le sue digressioni, il narratore interpella spesso e volentieri il lettore chiamato a non spazientirsi, infierendo anzi contro di lui :

«Je ne sais pas si ces jeunes inutiles aux pays pauvres comme aux pays riches ont avalé mes salades, mais vous (lecteur) vous avez intérêt à le faire parce que je n'aime pas les suspicions insidieuses de vicieux psychopathe de l'Amérique profonde, ni les familiarités grossières entre lecteur et auteur.

Je n'aime pas non plus les lecteurs qui se la jouent cartésiens, qui croient que parce qu'ils pensent ils sont. » (*Thalès-le-fou*, p. 19)

Strategia retorica troppo spesso trascurata – ci ricorda Francesco Muzzioli –, l'invettiva identifica il “testo esorbitante”⁶⁹ che « esce per la tangente [...] si agita e prorompe ». ⁷⁰ Thalès mette subito le cose in chiaro con il lettore che non vuole vedere atteggiarsi a giudice supremo e che rimette al suo posto attraverso una serie di insinuazioni. Con questo tipo di testo “fuori di sé”,

« i limiti convenzionali del dialogo vengono infranti a causa di una pulsione interna eccedente (per cui il linguaggio si ritrova “agitato” e “agito”, come se si trattasse di un comportamento vero e proprio) ; ma anche perché è tutto rivolto alla sua destinazione esterna, quasi espulso verso l'oggetto del suo rifiuto. »⁷¹

Il romanzo di Sémou Mama Diop offre numerosi esempi di questo tipo che lo elevano a “testo esorbitante” per eccellenza, poiché viola a molti livelli il patto di reciprocità tra il narratore e narratario, abbandonandosi del tutto alle forme della divagazione.

Su un altro versante, abbiamo riscontrato che buona parte dei personaggi folli che presentano uno spessore figurativo-psicologico – i folli “non dementi” e i folli profetici,

⁶⁸ Olivier REBOUL, *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, 1991, p. 171.

⁶⁹ È il titolo di un paragrafo. Francesco MUZZIOLI, *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Maltemi Editore, 2004, pp. 206-213.

⁷⁰ *Ivi*, p. 208.

⁷¹ *Ibid.*

soprattutto – sono inclini a propositi deliranti. Il referente dei loro discorsi non è individuabile in prima analisi, giacché il senso dei loro discorsi è da avvistare su un altro piano dell'interpretazione, quello simbolico. Così il “fou” dell'*Aventure ambiguë*, il “fou” delle *Méduses*, Khaliif in *Close sesame*, e l'avvocato ne *L'Histoire du fou*, parlano di cose incomprensibili al circondario o usano argomenti talmente profetici da apparire insensati, in linea con il meccanismo frequente secondo cui più si urla la realtà osservata (cfr. *Les Méduses*, *Close sesame*) e la giustizia (cfr. *L'Histoire du fou*), più i personaggi anticonvenzionali sono presi per pazzi. Così il “fou” dell'*Aventure ambiguë* fa un racconto « si extravagant qu'il était difficile de lui accorder foi » (*L'Aventure ambiguë*, p. 99). Egli si sofferma a lungo sulle « mécaniques engragées » (p. 103), enigmatici mostri meccanici decifrabili soltanto sotto la lente dell'intima confessione che il folle fa al maestro coranico. Le parole del “fou” di Cheikh Hamidou Kane rimangono misteriose di fronte a chi non ne comprende i vaniloqui ; come misterioso appare Khaliif in *Close sesame* paragonato ad una tomba vuota che nessuno osa scoperchiare e che desta sospetto per le sue parole tanto vaghe quanto enigmatiche⁷². I monologhi deliranti di Khaliif che urla al vento, assumono significato allo sguardo analitico del vecchio protagonista Deeriye che fa dell'occhio « the medium of predilection », mentre, come mostrano i passi citati, « the voice [...] is the materialization of the body of Khaliif-the-Mad ».⁷³ La profezia incompresa che caratterizza il folle Khaliif è paragonabile alla farneticazione del folle di Tchicaya U Tam'si inteso soltanto dal personaggio enigmatico delle *Méduses*, Luambu :

« Les anges vont venir. Ne laissez aucune ordure sur le chemin. Je vous dis où est le chemin. Mais vous ne savez plus où est votre cœur. Comment dans la nuit trouverez-vous votre chemin ? Qu'avez-vous à convoiter ce qui vous est déjà acquis ? Si seulement l'oubli ne vous faisait pas perdre de vue. Toi, qu'as-tu fait de ton père ? Toi, qu'as-tu fait de ton père ? Et toi, de ta mère ? Et toi aussi, de ta femme ? » (*Les Méduses*, p. 76)

E qualche decina di pagine dopo :

⁷² « Night plots conspiracies daylight never reveals » (*Close sesame*, p. 16) ; e ancora : « Contact will be made again ; from the void will come the voice, his voice : a pious Muslim dies twice : a martyr thrice. Yes : listen to his voice from the void. » (*Close sesame*, p. 242)

⁷³ Abdourahman A. WABERI, « Organic metaphor in two novels by Nuruddin Farah », *World Literature Today*, vol. 72, n° 4, 1998.

« “Il viendra le jour où la vague ne s’arrêtera pas à vos pieds. Elle passera outre. Le père pleurera, la mère pleurera, le frère pleurera...”

[...] Sa voix, à la fois inquiète et véhémence, insistait : “La sœur pleurera ! Qui consolera ceux qui seront ainsi perdus d’affliction ? Le mal d’un seul fruit dans le panier suffit la contagion de tous les fruits, lequel sera bon à manger ?... Je vous donne la parole, prenez-la, mangez, mettez-la dans votre cœur. » (*Les Méduses*, p. 102)

È sensato chiedersi qual è il reale referente delle metafore del folle, trattandosi di argomenti di un uomo la cui mente vaga ? L’onda distruttiva e il frutto marcio in questione sono portatori di quale messaggio ? Se la voce rimane per questi folli un’energia dinamica, il referente è più arduo da intercettare. Eppure l’insistenza sulle figure della madre, del padre, della moglie e della sorella sembra tutt’altro che casuale. Anche in questi esempi scelti tra tanti, sembra impossibile inseguire la parola errante poiché le affermazioni apparentemente deliranti sembrano oscurarsi sempre di più dietro enigmi sapientemente composti da folli sempre più lucidi. Sostenere che « il “fou” n’est pas si fou (car) il a un véritable don de prophétie »⁷⁴, equivale a dire che il presupposto delirante delle sue esternazioni, deve al contrario essere ripensato in quanto scaturisce da un’altra logica che la ragione non conosce.

Infine, il paradosso della lucidità del folle prende rilievo con l’avvocato in *L’Histoire du fou* di Mongo Beti. Come il “fou” di Tierno Monémbo, il “fou” delle *Méduses*, Khaliif in *Close sesame*, l’avvocato in *L’Histoire du fou*, irrefrenabile difensore del vecchio patriarca Zoaételeu e del principio di giustizia, si accosta ai folli-voyants per le peculiarità profetiche dei suoi discorsi (*L’Histoire du fou*, cit. p. 205). Il suo linguaggio incomprensibile infarcito di latinismi e di predizioni apocalittiche contribuisce a fare di questo personaggio dalla lucidità folle un soggetto delirante : più egli prende se stesso sul serio, più viene preso per un pazzo, innescando la macchina comica della derisione. Macchina sapientemente manovrata da un narratore che si manifesta timidamente quando si parla dell’avvocato, al punto che sorge il sospetto di una confusione tra i due dissipata in parte alla fine del romanzo.

⁷⁴ Nicolas MARTIN-GRANEL, *Magie-fictions animales (à propos des Méduses ou les orties de mer de Thicaya U Tam’si in Magie et écriture au Congo*, Paris, L’Harmattan, 1994, p. 29.

b. *La ridondanza e la parola prolissa*

L'erranza verbale si esprime anche attraverso la ridondanza di alcune modulazioni linguistiche e di porzioni del discorso ripetuti lungo la narrazione. Assistiamo così al discorso prolisso del folle in sua qualità di soggetto parlante. Sono soprattutto i romanzi in cui il folle è narratore, come *Thalès-le-fou* e *The Palm-wine drinkard*, a presentare numerose forme di divagazione e di maniere di dilungarsi. L'accumulo di estensioni verbali e l'inserimento di episodi non funzionali al filo che guida l'enunciazione portano necessariamente il soggetto parlante ad essere prolisso. Come in parte già visto, in *Thalès-le-fou* le divagazioni che dilatano il racconto sono fin troppo numerose. Queste determinano la durata del discorso, rallentando il suo compimento fino all'estenuazione come segno provocatorio del folle-narratore che punzecchia il lettore. In effetti, le decelerazioni della narrazione, frequenti ma brevi (generalmente di una paginetta ; pp. 14-15, p. 35, pp. 48-49, p. 68), nascono spesso da un'invettiva al lettore (« lecteur sceptique », p. 14) che non può non rammentare l'« hypocrite lecteur » baudelairiano. Puntualizzazioni al lettore, a volte, pause descrittive, altre volte, le chiusure di digressioni sono in genere esplicitamente segnate da forme come “Je disais donc”, tramite cui Thalès riprende il filo del discorso lasciato in sospenso.

La prolissità del discorso si sviluppa anche tramite altre forme di dis-organizzazione della narrazione. Non soltanto questa è continuamente interrotta dilatando la durata narrativa, sul piano dell'ordine del racconto, gli argomenti trattati e i personaggi che appariranno in episodi non ancora narrati sono anticipati :

« Je me rappelle cette discussion que j'avais eu à Paris avec ce Nègre à grosses lunettes, ce Nègre inventeur de mythe, le mythe du Nègre civilisateur. Je vous parlerai de cette discussion ultérieurement. » (*Thalès-le-fou*, p. 37)

In effetti, è nel capitolo dedicato al quarto peccato, l'orgoglio, che il narratore si dilunga sulla figura rivoluzionaria di Cheikh Anta Diop, autore di *Nations nègres et culture* e investigatore avveduto della discendenza faraonica dalla civiltà africana. Poco dopo, un altro rimando a “più tardi” (o prolessi) – « C'était un monsieur celui-là ! Je vous en parlerai si vous savez faire montre de patience cher lecteur » (p. 39) –, in misura simile alle “messe in pausa” del discorso attraverso una modalità per nulla nuova, si pensi a *Tristram Shandy* o al narratore

in *Jacques le fataliste*, per prendere alcuni esempi tra i più noti della letteratura inglese e francese in Europa.

A differenza di *Thalès-le-fou*, romanzo che abbonda in interruzioni della narrazione e in rimandi interni al testo, il romanzo di Amos Tutuola non conta anacronie ; né in retrospettiva né per anticipazione. *The Palm-wine drinkard* appare piuttosto come un concatenamento lineare di episodi che si susseguono, per cui alla linearità della trama – il racconto del viaggio alla ricerca del tiratore di vino di palma – corrisponde la semplicità della struttura. Il racconto delle peripezie lungo il viaggio è scandito in tanti episodi quante sono le tappe. Di conseguenza, anche a livello grafico è facile distinguerle in altrettante unità autonome. Il risultato finale è un racconto in frammenti episodici scanditi da vuoti di tempo elisi e liquidati con formule che lo precisano – Genette li chiama ellissi *determinate*⁷⁵ – : « when it was the fifth month since I had left that town, then I reached another town » (*The Palm-wine*, p. 200), « on the third day after I had brought the lady to her father's house, I returned to the endless forest for further investigation » (p. 212), « I spent three years with him in that town » (p. 214) ; e così via (pp. 232, 245, 249, 261, 273, 285, 293) ; o da ellissi implicite, di cui riportiamo un esempio interessante : « “We are in the bush again.” Because it was just as if a person slept in his or her room, but when he woke up, he found himself or herself inside a big bush. » (p. 251) Inoltre, le cesure nel racconto segnate da titoli che spesso coincidono con frasi riprese nel testo (vedi p. 282, 285), aiutano a scandire il viaggio in tappe. Titoli come « Return the parts of body to the owners; or hired parts of the complete gentleman's body to be returned », « The father of gods should find out whereabouts the daughter of the head of the town was » riassumono con una certa precisione gli episodi narrati ; altri danno avvertimenti al lettore che viaggia insieme al bevitore : « Do not follow unknown man's beauty ». Le cesure determinate dai titoli che fungono da didascalie, fissano una maniera di segnare il testo moderno che con Ahmadou Kourouma costituirà il trionfo definitivo del frammentario.

Frequenti quanto i vuoti temporali, però, – se non di più – sono i segni rimarcatori spaziali che scandiscono il peregrinare del bevitore. Le distanze sono misurate con una precisione inverosimile : “abbiamo percorso *n* chilometri”, “dopo *n* chilometri”, con lo scopo di evocare il ritmo rallentato del pellegrinaggio che prende settimane, mesi e anni (il viaggio dura una diecina di anni). L'impressione di ripetitività della camminata che riprende da zero

al concludersi di ogni tappa – « and I started another fresh journey » (p. 200) – è peraltro rinforzata dalla ridondanza di alcune parole che si moltiplicano all'interno di singoli periodi :

« So, one day she went to the market on a market-day, as she was doing before, or to sell her articles as usual; on that market-day, she saw a curious creature in the market, but she did not know where the man came from and never knew him before. »
(*The Palm-wine drinkard*, p. 201)

La ripetizione ossessiva di “market” e l'incoerenza del costrutto, basata su numerose forme di anacoluto, contribuiscono a ricalcare l'effetto di ridondanza del linguaggio del bevitore. Che siano parole o intere unità sintattiche, le ripetizioni fanno da ritornello per riprodurre il parlare meccanico, monotono e decisamente elementare, caratteristici del linguaggio attribuito al demente. Quest'ultimo elemento è stato largamente rilevato, specialmente dai primi critici di Tutuola, ed è divenuto pressoché l'unico argomento avanzato per screditare l'opera⁷⁶. Ci sembra tuttavia riduttivo non leggere un tale espediente come funzionale al ritmo che Tutuola vuole imprimere all'opera, basata sull'insistenza ossessiva del linguaggio iperbolico e ridondante del bevitore nella condizione errante nel mondo meraviglioso dell'immaginario tradizionale. Come non intravedere nell'artificio volutamente essenzialista un atteggiamento provocatorio e un sottile ammiccamento polemico rivolto all'immagine del nigeriano sempliciotto dal linguaggio elementare, affezionato ad una tanto astratta quanto inesistente « eternal African Bush » ? Affronteremo il sottobosco critico della retorica del folle nella terza parte.

In definitiva, la lingua sgrammaticata del bevitore è meno ascrivibile all'inglese elementare di Amos Tutuola, tramite cui illustrerebbe un semplice « journey into the eternal African Bush », che al progetto di riproduzione di un viaggio nei meandri del « racial imagination »⁷⁷ e, chissà, – lo pensa Moore – nel proprio subconscio, in cui è ammesso il flusso sconclusionato di parole. D'accordo con critici accorti che hanno studiato a fondo l'opera del nigeriano⁷⁸, guardiamo compiaciuti all'introduzione della cantilena verbale come rincaro al linguaggio del parlato il cui scopo è da rintracciare nella « rottura delle aspettative

⁷⁵ Gérard GENETTE, *op.cit.*, p. 155.

⁷⁶ Vedi Babasola JOHNSON, « The books of Amos Tutuola », *West Africa*, 10th april 1954, p. 322 ; I. Adeagbo AKINJOGBIN, *West Africa*, 5th june 1954, p. 513 ; citati da Bernth LINDFORS, « Amos Tutuola : Debts and Assets », *Cahiers d'études africaines*, n° 38, vol. 10, 1970, pp. 329-330.

⁷⁷ Gerald MOORE, *Seven African writers*, London, Oxford University Press, 1962, p. 46.

⁷⁸ Cfr. Bernth LINDFORS, *op. cit.*, p. 315.

sintattiche »⁷⁹, dunque nella rottura con il romanzo occidentale. Un passo esteso può rendere conto del tipo di prolissità, ridondante e ripetitiva, che caratterizza il linguaggio del bevitore :

« The same day that the father of my wife told me the place that my tapster was, I told my wife to pack all our belongings and she did so, then we woke up early in the morning and started to travel to an unknown place, but when we had travelled about two miles away to that town which we left, my wife said that she forgot her gold trinket inside the house which I had burnt into ashes, she said that she had forgotten to take it away before the house was burnt into ashes. She said that she would go back and take it, but I told her that it would burn into ashes together with the house. She said that it was a metal and it could not burn into ashes and she said that she was going back to take it, and I begged her not to go back, but she refused totally, so when I saw her going back to take it, then I followed her. When we reached there, she picked a stick and began to scratch the ashes with it, and there I saw that the middle of the ashes rose up suddenly and at the time there appeared a half-bodied baby, he was talking with a lower voice like a telephone. » (*The Palm-wine drinkard*, pp. 217-218)

A differenza della parola delirante che spicca per la sua esuberanza che, come dice Muzzioli, « esce per la tangente »⁸⁰, la cantilena che riproduce il linguaggio del bevitore, composto maggiormente di frasi principali, di numerose subordinate ridondanti e superflue appesantite dalle numerose ripetizioni (“burnt into ashes”, nel caso specifico) e specificazioni tra parentesi, rimandano piuttosto a quella che Achille Mbembe⁸¹ ha chiamato la parola schizofrenica : il suo racconto è una serie di frammenti di storia concatenati.

La frammentazione – lo vedremo più ampiamente nel capitolo successivo – è costitutivo dei romanzi del rinnovamento e dell’ultimo trentennio. Così, la ripetizione nel testo di intere porzioni di discorso è frequente tanto in Boubacar Boris Diop quanto ne *L’Histoire du fou* di Mongo Beti. Ma se in Boubacar Boris Diop la pratica frammentaria si carica di significati connessi all’identità del testo, rimandando all’ « éventualité d’une écriture fuyante, non finalisée, qui joue sur le vif de l’infini » e quindi a « répéter la nature

⁷⁹ Paul DE MAN, *The concept of Irony in Aesthetic Ideology*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 178 ; citato da Francesco MUZZIOLI, *op. cit.*, p. 214.

⁸⁰ Francesco MUZZIOLI, *op. cit.*, p. 208.

⁸¹ Achille MBEMBE, « Politiques de la vie et violence spéculaire dans la fiction d’Amos Tutuola », *Cahiers d’études africaines*, n° 172, 2003, p. 822.

fragmentaire de la vie »⁸², il romanzo di Mongo Beti restituisce la ripetitività di eventi narrati attraverso ritornelli e frasi ridondanti che cadenzano la narrazione. Benché non lo dia a vedere, il narratore-testimone (allodiegetico⁸³) dell'*Histoire du fou* ritiene necessario risalire alla storia coloniale della famiglia del patriarca per comprendere la portata degli eventi di pura follia reiterati nel presente neocoloniale. *L'Histoire du fou* potrebbe essere definito un romanzo “sincopato” nella misura in cui il filo coerente che lega l’inizio e la fine è spezzato dal lungo racconto della saga familiare e al termine del quale trionfa l’avvocato in delirio. In questa maniera, gli eventi pressoché identici – a volte *letteralmente* identici, come in Boubacar Boris Diop – che si ripetono nella storia, ricorrono tante volte quante sono quelle del racconto. Per Genette questo caso di frequenza narrativa è di “tipo anaforico”, dunque assimilabile alle mere accumulazioni di termini e frasi viste finora, poiché – continua Genette – « le ripetizioni del racconto si limitano a corrispondere (secondo una corrispondenza che Jakobson qualificherebbe iconica) alle ripetizioni della storia. »⁸⁴ Anche in *L'Histoire du fou*, come nei romanzi citati (si veda soprattutto *Les Méduses*, *Thalès-le-fou*) l’ordine della narrazione è spesso intralciato dalle analessi che frammentano la temporalità della narrazione e da lunghe digressioni del narratore che si sofferma su dettagli di personaggi ed eventi. Le digressioni, le forme più compiute di divagazione della parola narrata, costituiscono – ce lo ricorda la linguista Mainguenu – le infrazioni delle leggi del discorso che, in linea teorica, deve ambire alla chiarezza e alla linearità perché il compito della comunicazione riesca :

« Di-gresser, dévier de son chemin, c’est tromper le lecteur, l’empêcher d’aller là où il s’attend à aller ; c’est préférer son plaisir égoïste d’auteur à la satisfaction d’autrui. »⁸⁵

Ciò è tanto più vero quanto più i folli interferiscono con la voce del narratore, confondendocisi (*L'Histoire du fou*) o identificandocisi (*The Palm-wine drinkard* ; *Thalès-le-fou*). Inoltre, non va trascurato il sotto-genere dell'*Histoire du fou* : in quanto romanzo che si pone come cronistoria della famiglia di Zoaételeu – che punta al principio di verosimiglianza –, gli slittamenti irregolari fuori dalle norme del racconto e le sbavature del

⁸² Sélom Komlan GBANOU, « Le fragmentaire dans le roman africain contemporain », *Tangence*, n°75, 2004, p. 86.

⁸³ Vedi Angelo MARCHESE, *L’officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, coll. Saggi, 1983, p. 169.

⁸⁴ Gérard GENETTE, *op.cit.*, p. 164.

⁸⁵ Dominique MAINGUENAU, *op. cit.*, p. 327.

modello realistico tramite intrusioni di elementi incredibili, mostrano tutta la portata erratica del discorso “ribelle” alla fissità della regola discorsiva. D’altro canto, la frammentarietà di porzioni di storia e la sua reiterazione nel tempo presente rispondono alla scelta estetica di Mongo Beti di rappresentare la « fatalité néocoloniale »⁸⁶ in cui è lo stesso processo di democratizzazione a fallire, di volta in volta, per via della sua « continuit  faite de dépendance par rapport   l’ancienne métropole et aux organismes internationaux »⁸⁷ ; di fatto, nulla cambia davvero.

Con Ayi Kwei Armah il registro cambia del tutto e la prolissit  diventa una maniera di aprire un varco all’introspezione. L’erranza verbale si carica di nuovo spessore : il narratore – il Maestro – si abbandona alle confidenze, trascina il lettore in turbini disorientanti estraniandolo quindi dalla vicenda principale condotta abitualmente da un narratore eterodiegetico. Eustace Palmer ritiene che la narrazione assunta dal Maestro costituisca una debolezza di *The Beautiful ones* giacch  frantuma l’ “illusione realistica” dell’opera⁸⁸. C’  da chiedersi perch  se l’interesse dell’opera risieda davvero nell’ “illusione realistica”, o se questa non costituisca piuttosto un assetto di base a partire dal quale Armah abbia sviluppato una riflessione pi  profonda.

Un indizio a tale riguardo non   irrilevante : il lungo monologo del Maestro, che si estende per tutto il sesto capitolo, desta qualche interrogativo circa la focalizzazione del narratore che si confonde talvolta con quella del protagonista senza nome di *The Beautiful ones*⁸⁹. Inoltre, non   da sottovalutare che entrambi i personaggi siano gli unici sprovvisti di nome, come per significare la mancanza di veli esteriori ; di conseguenza, la capacit  introspettiva. Difatti il Maestro, considerato folle solo per la sua scelta di vivere isolato e spoglio di tutti gli artifici di una societ  imborghesita,   il confidente e amico intimo dell’ “uomo”. Anche sul piano della tecnica narrativa, la sua nudit  fisica simboleggia il “c ur mis   nu”, ovvero la propria interiorit  esposta all’amico protagonista e al lettore. In definitiva, non   chiaro se la narrazione intimista del Maestro sia pi  da considerarsi un monologo pronunciato al protagonista, visto il contesto in cui i due si fanno confidenze, o se si tratti

⁸⁶ Cfr. Cilas KEMEDJIO, “L’Histoire du fou de Mongo Beti : le roman du retour” in *Migrating Words and Worlds: Pan-Africanism Updated*. Trenton, NJ: Africa World, 1999, p. 270

⁸⁷ Bernard MOURALIS, « Littérature et développement : des concepts aux  uvres littéraires », *Notre Librairie*, n  157, janvier-mars 2005, p. 9.

⁸⁸ Eustace PALMER, « Ayi Kwei Armah : *The Beautiful ones are not yet born* », *An introduction to the African novel*, London, Heinemann, 1972, p. 139.

piuttosto di un soliloquio rivolto a se stesso, indice dei moti profondi e personalissimi, più vicini al monologo interiore. Dopo un lungo scambio di battute al discorso diretto sulla libertà *di forma* e la libertà *di fatto* in Ghana, il Maestro si mette supino gli occhi fissi al soffitto, in posizione che diremmo “preparatoria” : in procinto di iniziare un viaggio nei meandri dei pensieri. E l’ “uomo” silenziosamente lo segue nel suo viaggio mentale predisponendosi all’ascolto. Proprio l’ascolto ci permette di ritenere che il punto di vista dell’ “uomo” ceda spazio al punto di vista del Maestro che, ora, inizia a parlare di sé. Cambia di conseguenza anche il ritmo del discorso, a favore di un linguaggio prolioso, ricco di dettagli che ripercorrono i ricordi, nonché di riflessioni in corso di elaborazione ; tutti elementi volti a produrre un discorso noncurante delle formalità del linguaggio.

In questa lunga confessione, il Maestro ripercorre gli stati d’animo di chi è tornato vittorioso da una guerra che non è propria ; quindi « (he) diagnoses the ills of postcolonial Ghana » riecheggiando l’impegno dello psichiatra e filosofo Frantz Fanon che ha molto scritto sui disturbi psicotici conseguentemente alla corruzione⁹⁰. Il ritratto della follia è il cuore della reminiscenza del Maestro che ricorda una schiera di emarginati tra i quali spiccano Home Boy, l’ex-soldato impazzito, Kofi Billy dalla gamba di legno, chiamato l’uomo “in frantumi”, Sister Maanan, docile prostituta impazzita per amore, Tricky Mensah tornato inebetito dal suo “breve viaggio in piroga” – presumibilmente oltreoceano – e Egya Akon, un uomo inoffensivo per questo trovato assassinato. La descrizione della galleria non di *pazzi*, ma di *impazziti*, si organizza in un discorso che dilaga finalmente come un fiume in piena. La frase concisa « There was the violence, first of all » (*The Beautiful ones*, p. 64) dà il là alla potenza della parola che rompe ogni barriera e si estende per tutto il capitolo.

Prendiamo due pagine interessanti tra le prime del capitolo al fine di mostrare la densità dei processi che incorrono a precisare la verbosità come esempio di divagazione. La ridondanza detta il ritmo lento e prolungato grazie alle ripetizioni di precise modulazioni delle frasi e di alcuni termini :

« What will a man ever do when he is called to show his manhood fighting in alien lands and leaving his woman behind with the demented and the old and the children and the other women ? What will a man ever do but think his women will remain his

⁸⁹ È soprattutto l’avvistamento di Maanan, l’amica introdotta dal monologo del Maestro, da parte dell’uomo desta sospetto sulla confusione delle due persone e dei loro punti di vista.

even though he is no longer there with them? And what will a woman do for absent men who send back money not to be spent but to be kept for unknown times when they hope to return, if return they ever will? What new thing is money if it is not to be spent? » (Ibid.)

Il ritmo martellante degli interrogativi ripetuti produce meno un effetto di impatto che di angoscia prolungata dovuta anche all'accumulazione del pronome interrogativo "What" nonché delle congiunzioni "and" sia all'interno della frase (« *and* leaving his woman behind with the demented *and* the old *and* the children *and* the other women ? »), sia tra una domanda e l'altra (« What will a man [...] What will a man [...] And what will a woman [...] ? »).

Il potere della ripetizione si propaga, dunque, tanto all'interno delle frasi quanto in interi periodi. La prolissità diviene strumento per la conoscenza della perdizione mentale, come suggerisce lo sguardo nel vuoto delle centinaia di uomini che attendono pazientemente nella speranza di essere chiamati per i rari posti in impieghi di fortuna :

« [...] a hundred or so men waiting with eyes that had gotten lost in the past or in the future, always in some faraway place and time, any faraway place and time, provided it was not the horrible now and here, a hundred men waiting too quietly to fill places enough for seven. » (*The Beautiful ones*, p. 65)

Lo smarrimento è ben rilevato da espedienti retorici quali l'epifora (o epistrote) nonché dalla ripetizione di uno schema antitetico (past/future ; place/time ; now/here) e di intere espressioni che suggeriscono il lontano e l'indistinto. Il meccanismo di ripetizione di un gruppo di parole è individuabile nel passo « some faraway place and time, any faraway place and time » che rievoca la dilatazione spaziale e temporale, come in « lost in the past or in the future » dov'è il tempo a stabilire l'effetto di dilatazione del discorso del Maestro.

Nondimeno, la parola prolissa non si evince soltanto nella ridondanza intesa ad imitare la peregrinazione del pensiero ; essa è anche strumento di *perforazione del pensiero* in corso d'opera, ovverosia del pensiero materializzato nel monologo. Tornando alla frase già citata « There was the violence, first of all », la violenza della guerra, rimarcata dalla locuzione

⁹⁰ Vedi la tesi di Griffiths secondo cui Armah, che ammira particolarmente Frantz Fanon, avrebbe romanizzato un suo studio. GRIFFITHS citato da M. Keith BOOKER, *The African novel in English. An introduction*, Oxford, Heinemann, coll. Studies in African literature, 1998, p. 106.

avverbiale a fine frase e dopo la virgola, preannuncia il meccanismo di interiorizzazione della violenza stessa, che è causa della follia di Home Boy :

« When the war was over the soldiers came back to homes broken in their absence and they themselves brought murder in their absence [...]. We had gone on marches of victory and I do not think there was anyone mean enough in spirit to ask whether we knew the thing we were celebrating. Whose victory? Ours? It did not matter. We marched, and only a dishonest fool will look back on his boyhood and say he knew even then that there was no meaning in any of it. » (Ibid.)

Il punto di vista del Maestro, peraltro attore delle scene rammentate, ci permette di scorgere per la prima volta nel corpus la genesi della follia dei soldati africani quali Home Boy. Grazie alla visione interna, cambia la nostra prospettiva sui folli reduci di guerra di cui abbiamo visto finora solamente gli effetti devastanti : in Tanor (*Véhi-Ciosane*), nel “fou” de *L’Aventure Ambiguë* e in Sarzan. Il plurale che il Maestro usa riguardo alle celebrazioni della guerra vinta rammenta parzialmente il principio dell’enallage pur non costituendone un esempio. La vittoria di una fazione (esercito britannico) coinvolge l’entusiasmo dei singoli combattenti (africani), riproducendo dell’enallage l’effetto di « rend(re) les choses plus présentes, mais aussi plus confuses »⁹¹ nella misura in cui la “nostra vittoria” è in realtà la vittoria della Gran Bretagna. Pertanto questo vezzo stilistico segna subito il dubbio del narratore che si interroga sulla legittimità della partecipazione ad una guerra che non è la loro, e quindi sulla giustizia di quell’eccitazione. Difatti, è soprattutto in questi passaggi in cui la riflessione è in corso che si verifica nel testo la parola introspettiva : « Whose victory ? Ours ? It did not matter. We marched [...] », domande impersonali e risposte generiche che mimano i dubbi e le convinzioni in un susseguirsi di precisazioni che correggono il tiro del discorso. Si veda meglio nel passo che segue :

« It is so funny now, to remember that we all thought we were welcoming victory. Or perhaps there is nothing funny here at all, and it is only that victory itself happens to be the identical twin of defeat. » (Ibid.)

⁹¹ Olivier REBOUL, *Introduction à la rhétorique*, cit., p. 131.

Quella che viene chiamata nella retorica classica “epanortosi” come correzione dell’affermazione durante la sua esecuzione, è qui presente ad indicare la parola prolissa nel mentre del suo sviluppo orale. D’altro canto dire “è divertente... in realtà non lo è per niente”, traduce un ripensamento sull’affermazione appena esternata, come a dare importanza al linguaggio parlato che ben si presta alla prefigurazione della logorrea.

Così l’enallage e la correzione dicono il linguaggio parlato ; allo stesso tempo sono esempi di rottura con l’unità dell’enunciato. Peraltro, il riso burlesco che ha finora prevalso nelle nostre analisi (si veda Sékhélé in “Le fou rire” ; Thalès), diventa, nella prolissità introspettiva del Maestro, un riso isterico attraverso l’aggiustamento dell’enunciazione che ne sancisce poi l’amarezza della follia in corso. Non è senza rilevanza che tali espressioni retoriche intervengano a breve distanza le une dalle altre proprio in questo momento della narrazione : il paradosso dell’esultanza per la vittoria di una guerra combattuta per altri non può lasciare indifferenti. Home Boy e Tricky Mensah sono davvero partiti sani e tornati impazziti e il lavoro di anamnesi, lungi dal rappresentare un mero esercizio di recupero dei ricordi, è una rielaborazione critica della storia, da cui i cambiamenti di rotta – divagazione – e le correzioni del tiro che permettono così di ripensare l’origine della follia di un’intera generazione.

Simili meccanismi sono riscontrabili nei lunghi monologhi interiori di Zamani in “Fools”, il professore ex-reazionario che ripercorre la propria vita riflessa in quella del giovane studente progressista Zani. Come nell’episodio che vede protagonista l’uomo nudo di Armah, in “Fools” l’introspezione è una costante ; e ci viene annunciata sin dalla primissima riga del romanzo in cui l’ “io” spicca inequivocabilmente : « When I first saw him in the waiting room [...] ». ⁹² (“Fools”, p. 152) Benché Zamani non sia un folle “ordinario” – ovvero non della fattispecie vista finora –, la narrazione di un « *pensiero diretto libero* prolungato » ⁹³ in prima persona, offre tutte le occasioni per dilungarsi nelle analisi introspettive.

L’analisi della prolissità in “Fools” è di per sé un compito ridondante poiché la parola prolissa costituisce il tessuto stesso del racconto di Zamani. Ciò è indicato dai numerosi esempi di “discorso immediato”, espressione che Genette preferisce a “monologo interiore” ponendo così l’accento più sull’atto dell’enunciazione, in quanto « immediatamente

⁹² Corsivo mio.

⁹³ CHATMAN citato da Angelo MARCHESE, *L’officina del racconto*, cit., p. 177. Il corsivo è nel testo.

emancipato («fin dalle prime righe»⁹⁴ da qualsiasi tutela narrativa »⁹⁵, che sulla dimensione introspettiva – diremmo quasi : *precisamente localizzata* – del discorso autoreferenziale. Abbiamo visto altrove come il narratore omodiegetico Zamani si esponga nella narrazione tramite focalizzazione esterna – si veda la lunga descrizione dell’ambulante Ndabeni⁹⁶ – ; ora invece la focalizzazione adottata è quella interna, convocando così la questione della durata narrativa e della “capacità soggettiva”⁹⁷ che costituisce la filosofia di Njabulo Ndebele della “riscoperta dell’ordinario”. Citiamo un passo a titolo illustrativo.

Zamani si trova tra le mani una lettera che la fidanzata di Zani destina al suo amato. Si fa menzione di Zamani, « your teacher friend » (“Fools”, p. 253), paragonato al « man who lives alone about five houses away from us » e che, a detta del quartiere, è diventato matto dopo aver compiuto un atto osceno. Questo come Zamani, rimarca la giovane Ntozakhe, corrisponde a « the very picture of decrepitude and lost glory » ; privo di una personalità propria, è divenuto « atonement itself .» (“Fools”, p. 253) L’ossessione del castigo auto-inflicto di questo matto è paragonabile all’ossessione introspettiva che caratterizza Zamani, essendo peraltro i due già messi in parallelo per via del « drool [...] ; his red, blinking eyes ; his puffy cheeks, and rough skin [...] ; faded cloche ; and that sagging tummy you took so long to describe. » (p. 254) Le numerose riflessioni sulla capacità di pensare – un esempio di metadiscorso che affronteremo nel prossimo capitolo – scorrono lungo la narrazione ribadendo la prolissità del protagonista Zamani, prolissità che paradossalmente può essere condensata in « that brief moment » (“Fools”, p. 255) di un incontro fugace con l’autrice della lettera :

« When I finished reading the letter, I rolled over and lay on mu back. I still clutched the letter in one of my hands. I felt vacant ; but not entirely so, for I felt needed by something I could not fully understand. It was something like when you know you are thinking, but you do not know what you are thinking about. But gradually, I began to focus on some aspects of the letter. I felt I had in my hand a letter from someone who had an uncanny understanding of me. I knew her well too, for I had seen her quintessence

⁹⁴ Espressione attribuita a Joyce che commenta i *Lauriers sont coupés* di Edouard Dujardin. Gérard GENETTE, *op.cit.*, p. 221.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Cap. 2 – Parte I.

⁹⁷ Njabulo NDEBELE, *Rediscovery of the ordinary : essays on South African literature and culture*, (1st edition : 1991), University Of KwaZulu-Natal Press, 2006.

during that brief moment when she was waving at Zani as her train was taking her away. »⁹⁸ (“Fools”, pp. 254-255)

In posizione meditativa, che ricorda quella dell’uomo nudo di Armah in procinto di abbandonarsi al lungo monologo del sesto capitolo, Zamani sembra accomodarsi per meglio lasciare sfogare i pensieri alla ricerca del referente, ricerca stimolata dall’atto riflessivo. Quell’istante che cristallizza la riflessione, è per Zamani un distillato della conoscenza nella misura in cui è essenza della persona (« I had seen her quintessence *during that brief moment* »). In qualche maniera, quel breve istante è approdo della prolissità discorsiva e introspettiva, come dimostra il seguito della sua argomentazione :

« My mind went vacant again, and I closed my eyes for what seemed *a long time*. And when consciousness filtered back, the first thing I became conscious of was the letter in my hand. I felt it *so deeply*, as if its very texture had fused with my hand. I felt some kind of liberating oneness with the letter. But that feeling was not to last. It was replaced by guilty and a deep feeling of self-contempt. [...] Was my life a long time of atonement? »⁹⁹ (“Fools”, p. 255)

L’attimo che condensa la conoscenza di Ntozakhe trova richiami nel “forte sentire” (« I felt it *so deeply* ») : epifania di Zani messo a nudo nelle poche righe della lettera. La pausa narrativa mima l’immobilizzazione della storia grazie alla quale Zamani scorge la « presenza di un segreto non svelato » e la « velata promessa della rivelazione finale »¹⁰⁰ che è null’altro che la scoperta di se stesso attraverso il punto di vista di un altro (Ntozakhe).

D’altro canto, alla vita di Ntozakhe concentrata in un istante fa da contrappunto il « long time » della meditazione ad occhi chiusi, come per affermare la relatività della “durata del pensiero” che, come insegna la narratologia, può estendersi per tutta la narrazione senza che vi sia alcuna corrispondenza con la “durata della vicenda narrata”, la prima occupando nell’intreccio sprazzi di secondi, la seconda potendo durare anni. L’intensità del momento riflessivo è quindi “drammatico”¹⁰¹ giacché rappresenta un momento forte del romanzo largamente descritto, quello della scoperta della complessità interiore. Dunque, la prolissità della parola pensata procede con il meccanismo dell’atto riflessivo in corso d’opera, dove la

⁹⁸ Corsivo mio.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 151.

riscoperta del dettaglio – spiega Njabulo Ndebele nel suo saggio – corrisponde con la capacità analitica dell'uomo¹⁰² (in sintesi : “the rediscovery of the ordinary”).

Rispetto al flusso del ragionamento, la congiunzione “mais” si riallaccia all'enunciato correggendone il decorso ; segnando così un cambio di direzione. La forza liberatrice è rimpiazzata dal « deep feeling of self-contempt » dell'autoanalisi. Così, la domanda finale contiene *in nuce* tutta l'estensione del ragionamento nato dal racconto del folle chiamato “Je-vous-demande-pardon” contenuto nella lettera e che sfocia nell'interrogativo, crogiuolo del « segreto non svelato » e della « velata promessa della rivelazione finale »¹⁰³ : « Was my life a long time of atonement? »

Queste poche pagine citate restituiscono uno squarcio di “Fools” che riteniamo, tra le opere del corpus, quella che più contempla l'erranza introspettiva *sotto* la “superficie della banalità”¹⁰⁴, come figurazione della ricerca di senso nella profondità dell'io. Se in *The Beautiful ones* il soliloquio rimanda al fluire ininterrotto del racconto che cerca di spiegare la follia, il monologo interiore in “Fools” riporta la profusione di pensieri in cerca del senso di sé, ovvero del “metodo analitico” (dove “metodo” è la via per l'investigazione) affinché vi sia sviluppo della nuova coscienza sudafricana.

3. La parola muta

A prima vista, l'espressione “parola muta” può, di per se, stridere per l'accostamento tra la parola – l'espressione di un concetto – e il mutismo – l'incapacità o l'impossibilità di usare la parola –, dando vita ad un ossimoro : l'espressione che nega se stessa negandone il mezzo, ovvero la parola. Pur tuttavia, i due termini sono portatori di significati ben più complessi al punto che i concetti possono non annullarsi, a seconda delle accezioni che si conferiscono loro.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 158-159.

¹⁰² Njabulo NDEBELE, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰³ Gérard GENETTE, *cit.*, p. 151.

¹⁰⁴ Njabulo NDEBELE, *op. cit.*, p. 54.

Anzitutto, il mutismo ha una doppia accezione, di cui una più strettamente medica ed una più generica, laddove il mutismo significa, da un lato, una deficienza del linguaggio da cui la conseguente impossibilità di proferire un discorso ; poi, da un punto di vista comportamentale, il rifiuto deliberato di parlare. Ma se nella lingua italiana un solo aggettivo è ad esso correlato (“muto”), la lingua francese ne conosce due, “muet” e “mutique”, diversi per sfumature di significato : l’aggettivo “muet”, che vanta l’uso più esteso, rimanda ad un più generico *stato* dell’individuo (essere muto dalla nascita, o rimanere momentaneamente muto) ; mentre l’impiego dell’aggettivo “mutique” – termine di uso più recente, in psichiatria¹⁰⁵ – designa una caratteristica dell’individuo affetto da un disturbo (nevrosi o psicosi) che colpisce l’uso della parola per cui l’individuo finisce per non parlare *più* (per incapacità o impossibilità), il che vale a dire che non è uno stato di nascita e che indica, piuttosto, un blocco sopraggiunto. Se nel primo caso si è di fronte ad un handicap del linguaggio, nel secondo è questione di una malattia, caratterizzata dal rifiuto (volontario o involontario) dell’uso della parola.

Tali sfumature rendono conto di un ventaglio di possibilità che la “parola muta” accoglie del cui mutismo serbiamo, in quest’analisi, il senso esteso di impotenza di articolare il suono (Littré) e di rifiuto dell’espressione – come effetto di offese subite – che porta, di conseguenza, all’*arresto della comunicazione verbale*, da un lato, e *al silenzio come unico mezzo di espressione* del folle, dall’altro. Rispetto alla parola dell’esagerazione, che prefigurava l’abbondanza qualitativa del discorso del folle nell’uso del linguaggio iperbolico, e alla divagazione, come abbondanza quantitativa delle accumulazioni e dei dirottamenti del discorso, il folle si manifesta, ora, per la sua *incomunicabilità* e la sua *comunicabilità afona* : il « silent language – the language of behavior. »¹⁰⁶ Edward Hall insiste sugli schemi “inconsci” del linguaggio muto (microcultura) basati su una certa concezione del tempo e dello spazio, variabili da cultura a cultura, che influenzano il linguaggio non verbale di ogni persona. Che si tenga conto dell’assetto culturale per interpretare i segni del linguaggio comportamentale, come dice Hall, o che si consideri l’opera nel suo contesto autarchico come organismo autonomo e l’assetto del “contratto letterario”, il linguaggio muto è quello che Maingueneau chiama « langage indirect »¹⁰⁷ per il carattere eloquente della parola non

¹⁰⁵ I dizionari francesi consultati danno della voce “mutique” (dal lat. *mutus*, rendere inerte, muto) il significato usato in biologia e storia della natura : che non ha punte né spine, non aristato (Littré) ; e in psichiatria : persona affetta da mutismo, disturbo caratterizzato dall’assenza di parola (Larousse).

¹⁰⁶ Edward T. HALL, *The silent language*, New York, Anchor Books Edition, 1973 (1st edition : 1959), p. XV.

¹⁰⁷ Dominique MAINGUENAU, *op.cit.*, p. 329.

pronunciata ma suggerita da altri segni. Si tratta di un sistema di segni sensibili – lo sguardo, il gesto, la presenza stessa – che rimarca la distinzione tra “senso manifesto” e “senso nascosto” e che « exige du destinataire un travail de dérivation d’un sens caché. »¹⁰⁸

La presenza della parola muta *accanto* alla parola sovrabbondante del folle è giustificata dunque dalla dinamica erratica del suo linguaggio che vaga nel testo attraverso segni che non ci è dato comprendere a prima lettura. La parola è errante allorché viola le regole predeterminate del linguaggio, traboccando semanticamente e – riprendendo l’espressione felice di Muzzioli – “andando per la tangente”, da cui le forme di digressione e di rettifica del racconto in corso ; ma anche imponendo l’ossimorico “silence bavard”, la forma più loquace del silenzio che stimola l’attività interpretativa.

a. *La presenza del folle*

Per come ne abbiamo qui ripercorsa la definizione, il mutismo nel testo narrativo può quindi manifestarsi nell’incapacità del folle di proferire un discorso (il folle “muet”) dando vita ad una “scena muta” ; nell’improvvisa inattività del linguaggio (il folle “mutique”, di cui il folle di “Sarzan” costituirebbe un esempio particolare¹⁰⁹) ; ma anche nell’inerzia verbale del folle mediata dalla voce narrante che, appunto, ne racconta i silenzi. È a quest’ultima manifestazione che consacriamo l’analisi giacché è il narratore a focalizzare la *funzione muta* della presenza del folle, presenza che entra nel novero delle forme del linguaggio non verbali (gesto, sguardo, mimo, e così via). In definitiva, assistiamo ora al *silenzio del discorso* verbale; all’assenza dunque del discorso pronunciato e alla sola presenza come veicolo di senso.

Per quanto in alcune opere il mutismo del personaggio appaia chiaro, da un punto di vista sociologico, come reazione alla comunità chiassosa e ingombrante, questo stesso punto di vista non sembra venire in soccorso per afferrare il valore intelligibile della parola muta nel

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Il sergente Keita si vede trasformare la propria capacità discorsiva, che lo caratterizza nella prima parte del racconto, in voce delirante e canto ridondante, dunque in incapacità a costruire un discorso dal senso compiuto. Non approfondiamo qui la questione per lasciare più ampio spazio al mutismo mediato dal narratore.

testo letterario. Quando il folle dei *Crapauds-brousse* alla fine del romanzo si rifiuta di rispondere a Râhi, comprendiamo che non è passando per la parola espressa vocalmente che penetriamo nel suo ermetismo :

« Le fou ne répondit toujours pas. Il restait le même, distant et impénétrable, comme s'étant décidément juré de garder sa calebasse à paroles. Un fabuleux trésor. »
(*Les Crapauds-brousse*, p. 186)

Il silenzio del folle condensato in queste poche righe che chiudono il romanzo, è più esplicito di qualunque magniloquenza ; il mutismo ostentato cela un'essenza che appartiene al folle in tutto il romanzo e significa anche una ricerca esistenziale che egli ha condotto nel pellegrinaggio con i fuggiaschi in boscaglia. Questo passo, breve e molto denso, illustra tutto il paradosso del silenzio – qui inteso come sinonimo di mutismo – espresso in letteratura, relativamente dell'opposizione tra “silenzio” e “parola”.

Genette ha ben messo in evidenza la portata di tale paradosso riprendendo i concetti di *mimésis* e *diégesis* in Platone ed Aristotele. Il racconto, per dire il silenzio, deve pur sempre “dire”. Ovverosia : il racconto narrativo, lungi dall'essere una forma indebolita della rappresentazione letteraria – come invece lasciavano intendere Platone e Aristotele – è l'unico modo possibile di veicolare la rappresentazione mimetica, copia della copia della realtà, o, come Auerbach precisa, la « copia della copia della verità »¹¹⁰. Dunque lo stesso silenzio, che non è certamente fatto di emissione vocale – semmai della sua mancanza – non può che passare per la parola raccontata. Così Genette mostra tutta la fragilità della *mimesis* in letteratura (o *showing*, per gli anglosassoni) e tutto il valore aggiunto alla *diegesi* (o racconto), la prima della quale, a differenza della rappresentazione teatrale, è sempre illusoria poiché nessun racconto può « “mostrare” o “imitare” la storia che narra. Può solo [...] dare così una maggiore o minore *impressione di mimesis* »¹¹¹.

In aggiunta, rammentiamo che l'origine etimologica di “rappresentare” contiene già la “presenza” nella forma del predicato (dal lat. *re-ad-praesentare*, rendere di nuovo presente, tramite l'illustrazione), nesso – tra rappresentare e presentare – che avvalorava il nostro tentativo di procedere dalla “rappresentazione” al concetto fenomenologico della “presenza”

¹¹⁰ Erich AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Torino, Einaudi, 1956, p. 339.

¹¹¹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 210.

(dal lat. essere dinanzi), considerando quest'ultima come la forma "pregressa" e originale dell'immagine proiettata nel testo : la figura deve essere "presente" con un'essenza propria prima di essere "rappresentata" attraverso la sua ri-produzione. In questa prospettiva, il folle che rimane silenzioso e si impone per la forza del solo esserci, di essere in prima linea negli eventi determinanti della storia, suggerisce uno sguardo che non si limiti a vederne la figura (ri)costruita, ma che focalizzi piuttosto la sua essenza. In qualche maniera, l'evocazione della presenza, che sfugge alla "riproduzione della riproduzione di sé", ci invita a non rimanere intrappolati nella mera raffigurazione del folle ; ci sollecita invece a guardare più in profondità attraverso il lavoro di comprensione, chiamato da Coursil « valeur muette du langage », che compone l'« architecture de "valeurs pures" qui structure et gère la mémoire»¹¹².

Pertanto, sulla base di quanto detto, ciò che a noi più interessa non è di ripercorrere tutte le occorrenze del "racconto di silenzi" dei folli – i quali, come visto, transitano comunque per la diegesi –, quanto piuttosto di capire in quale maniera l'istanza narrativa rende atto della eco del silenzio e come quest'ultimo è evocato, che passi per il racconto degli atti o per il racconto di parole. Così, del passo citato dei *Crapauds-bousse* (XII cap.), il silenzio del "fou" si fa assordante per via del « toujours pas », volto a rinforzare la scelta del mutismo che dura dal quinto capitolo, da quando Râhi dice al folle : « Sois heureux d'être parmi nous. Que ferais-tu sans nous, mon pauvre ? » (p. 83) e che si protrae fino alla fine del romanzo quando di lui non si scorge nulla se non la sola presenza tra i reietti dei *Crapauds-brousse*. Ebbene, « distant et impénétrable », il "fou" di Monénembo partecipa all'evento presente, proprio in virtù di quelle parole non dette. Ancorché non messa in scena, la parola è ben presente nell'immagine della « calebasse à paroles », che fa di lui il custode di un « fabuleux trésor ». E la posizione finale di questa immagine restituisce il giusto rilievo all'unica frase che egli pronuncia all'inizio del viaggio in boscaglia con lo scopo di giustificare la propria presenza : « Je connais un certain nombre de choses que je pourrais dire... » (p. 164)

Di fatto, nulla verrà mai rivelato durante il pellegrinaggio ; ciò nonostante il folle è tutt'altro che estraneo agli avvenimenti. Lo dimostra la sua reazione alla morte del neonato della giovane madre Salè che avviene durante la fuga : « l'enfant de Salè rendit l'âme ; c'est

¹¹² Jacques COURSIL, *La fonction muette du langage. Essai de linguistique générale contemporaine*, Petit-Bourg (Martinique), Ibis Rouge Editions, Presses Universitaires Créoles – GEREC, 2000, p. 14.

au moment de l'enterrement que le fou perdit connaissance. » (p. 172). Ciò che egli diceva di conoscere è forse da ricondurre ad una forma di conoscenza che trascende l'uomo e che giustificerebbe la perdita di conoscenza in considerazione della fragilità dell'uomo? Questi due episodi, gli unici che lo riguardano, non sembrano possano essere separati, il che ci induce ad interpretare la sua figura per mezzo del linguaggio dei sensi. Da allora, per tutto il cammino, il folle non si è mai allontanato dalla giovane Salè (p. 181), altro fatto che determina la sua alta sensibilità, da intendere come nobilitazione del linguaggio dei sensi. Tramite essa Monénembo sembra voler restituire voce, dunque speranza, ai « nombreux personnages romanesques (réduits) au silence »¹¹³ conseguentemente al fallimento del sogno indipendentista che ha condotto la Guinea alla disillusione e all'autoritarismo. Si noti, inoltre, che è il narratore a soffermarsi deliberatamente sulle reazioni del folle per dare rilievo alla sua presenza nel pellegrinaggio, conferendo dunque valore alla sua muta partecipazione.

Si vede già che con la parola muta il linguaggio simbolico è sempre più reclamato in nome della sua capacità di mettere in luce la potenzialità di ciò che rimane taciuto e del linguaggio delle allusioni. Le ellissi e le allusioni, forme di omissione nella temporalità narrativa e di deviazione dell'entità di riferimento – nell'allusione il messaggio referenziale rimane taciuto – sono le predilette del linguaggio muto.

Nella scrittura di Tchicaya U Tam'si il linguaggio delle allusioni è una costante. *Les Méduses* è strutturato in modo da ingarbugliare il lettore, per via delle numerose analessi e prolessi che confondono la temporalità narrativa. Le ellissi implicite minano l'intero romanzo; e il linguaggio simbolico, filo conduttore delle *Méduses*, fa del folle e del protagonista Luambu – suo doppio ambiguo – due personaggi ingombranti per la loro presenza, a detrimento dell'azione. Ad esempio, la veglia funebre per la morte di Elenga – prima vittima di una misteriosa fatalità che colpirà anche i due amici Muendo e Luambu – la si vuole nella compostezza del silenzio. La presenza della gente rintonna nel silenzio: « Ils sont tous là » (*Les Méduses*, p. 186); poco dopo « ils sont tous venus, parmi eux il y a Luambu, il y a Muendo. Il y a le fou qui ne voit pas qu'il est là aussi, prophète de leur agonie, écopant dans ses mains les méduses d'une mer en gésine. » (Ibid.) Il folle delle *Méduses*, alla stregua del folle dei *Crapauds-brousse* che percorre in prima linea la lunga marcia nella boscaglia, non può mancare nei momenti più drammatici, forse perché è proprio lui a farsi

¹¹³ Romuald FONKOUA, « Tierno Monénembo ou "la mélancolie du voyeur" : éléments pour un discours littéraire africain », *Interculturel francophonies*, n° 9, juin-juillet 2006, p. 214.

simbolicamente carico della gente di Pointe-Noire. Restituendo tutta l'ambiguità della scrittura di Tchicaya U Tam'si, il folle « ne voit pas qu'il est là aussi » ; talché *дона* la propria essenza all'accompagnamento funebre, dove il dono è il significato secondo di "presente" nella sua forma di sostantivo : se stesso posto dinanzi, offerta di sé, nonché sacrificio di sé. E non è un caso che il "silence bavard" di questa scena trovi corrispondenza nel canto funebre degli animali, i quali partecipano alla presenza collettiva, condensata nel pronome "tous", con le musiche dei loro versi : « ils (les grenouilles, les creapauds de tous les âges) firent fi de la consigne d'une veillée sans pleurs, coassèrent un chant funèbre d'une tristesse à faire mourir deux fois et même plus le pauvre Elenga ». ¹¹⁴ (p. 187) Tchicaya, cantore del mistero, mette bene in evidenza come il silenzio possa essere loquace tramite la sola partecipazione narrativa, e la luce, simbolo di presenza, rivelare più del buio la manifestazione del mistero : « La nuit n'est pas le mystère, c'est la lumière qui est le mystère ». (p. 204)

In "Fools" la presenza silenziosa ha lo stesso ruolo di amplificazione del suono della parola. Durante la drammatica scena dello scontro con il boero, il protagonista Zamani non dà segni di cedimento ai colpi di frusta, rimanendo impassibile di fronte a lui. Egli ammette : « my silence was my salvation ; the silence of years of trying to say something without much understanding ; the silence of desperate action. This would be the first silence that would carry meaning » ("Fools", p. 275) Ed è proprio quel silenzio frastornante di fronte al dolore, rinforzato dall'immobilità del corpo, a rendere quel silenzio dotato di significato e, di conseguenza, la vittoria sul boero più grande « with the sheer force of my presence. » (p. 276)

Alle forme retoriche e narrative delle ellissi e delle allusioni che insistono sulla *manca* nella rappresentazione, si aggiungono le immagini del mistero, volte a caricare simbolicamente tanto il silenzio quanto la presenza. Le parole del "fou" nell'*Aventure Ambiguë* rimangono misteriose di fronte a chi non comprende i suoi racconti, come misterioso appare Khaliif in *Close sesame* paragonato ad una tomba, sospettata vuota, che nessuno osava scoperchiare (*Close sesame*, p. 15). Ancora Khaliif, aggirandosi alle prime ore dell'alba, « [s]aying nothing, shouting no messages, speaking not a word ; he moved, he behaved like a murderer on search of the evidence of his own deed returning to find out if his secret has been discovered. » (Ibid.) Dunque il silenzio, il passo felpato e l'allusione alle cose misteriose diventano ora le declinazioni di una stessa unità semantica. Per molti, Khaliif era « the

¹¹⁴ La parentesi tonda è nel testo.

mystery no one was ready to solve ; and such a wonderful mystery too. For mysteries are material for speculations. And Khaliif was. » (pp. 15-16). Inoltre, il “silenzio lapidario” è convocato in senso simbolico in *Close sesame* con riferimento a « whole lot of material on the symbolic and religious significance of stones. » (p. 68), armi contundenti che colpiscono i pazzi e perseguitano il patriarca Deeriye minacciato dai colpi del ragazzino Yassin – lo vedremo meglio altrove – ; considerando inoltre che, a detta di Mursal, la pietra che colpisce il corvo – animale simbolico nella cultura somala – significa le contraddizioni delle azioni umane (cfr. p. 69)¹¹⁵.

Ora, la parola muta tende, in sostanza, ad una dichiarazione di autonomia della scrittura rispetto a ciò che è rappresentabile e ben circoscrivibile. Il sottotitolo di un saggio di Jacques Rancière del 1998, *Essai sur les contradictions de la littérature* la dice lunga sul doppio statuto attribuito dal filosofo francese alla “parole muette” – titolo del suddetto saggio – : da un lato il carattere fisico della parola fissata nel testo, da un altro « la parole sourde d’une puissance sans nom qui se tient derrière toute conscience et toute signification »¹¹⁶ ; dunque la parola che oscilla periodicamente tra il bisogno di voce e la necessità di riversarsi nel corpo (del testo) perché la parola stessa sia viva nella letteratura. Ne *La parole muette* egli aveva già detto che il “regime della scrittura” è caratterizzato dalla *letterarietà* più che dalla *mimesi*, identificando la prima con la libera erranza della « lettre orpheline »¹¹⁷ in grado di segnare profondamente una comunità nel loro « partage du sensible »¹¹⁸, e la seconda come la vuota riproduzione della parola « dénouée de ce qui fait la puissance de la parole vivante. »¹¹⁹

Il limite della mimesi nella messa in scena della parola muta e la vivacità del « mutisme trop bavard »¹²⁰ trovano significativamente riscontro in una scena dell’*Aventure Ambiguë*. Alla stregua di Tanor in *Véhi-Ciosane*, il “fou” de *L’Aventure ambiguë* è artefice di discorsi « si extravagants » (*L’Aventure Ambiguë*, p. 99) che nessuno prende sul serio al di fuori del maestro coranico con il quale è legato da una comprensione profonda. La mimica del

¹¹⁵ Vedi Cap. 3.2.c – Parte II.

¹¹⁶ Jacques RANCIÈRE, *L’inconscient esthétique*, Paris, Gallilée, 2001, pp. 42-43.

¹¹⁷ ID., *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 1998, p. 83. Rancière parla di « parola orfana » in riferimento alla lettera scritta che ricalca – per mimesi – la realtà, secondo il mito platonico di Teuth ; così Rancière, recuperando la critica alla scrittura del re Thamos, identifica la lettera scritta a « une peinture muette, une peinture morte de la parole, capable seulement d’imiter, de répéter indéfiniment la même chose. » *Ivi*, p. 81. A questa, dunque, si contrappone la lettera orfana nella sua rivoluzione contro il regime dell’imitazione : inizia a vagare per conto proprio.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 82.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 81.

¹²⁰ *Ivi*, p. 84.

folle – forma più compiuta della riproduzione imitativa pari a quella teatrale – deve necessariamente passare per il “racconto di atti”, non potendo essere messa in scena se non con la manifestazione delle parole. Sebbene il folle preferisca simulare il suo racconto piuttosto che limitarsi a raccontarlo, il narratore non può fare a meno di ricorrere alle parole, rendendo dunque « le travail de la représentation [est] nul »¹²¹ e trasformando in verbale la materia non verbale. Vediamo l’esempio :

« [...] c’était la mimique qui inquiétait. En effet, à mesure qu’il racontait, le fou se mettait à revivre, comme dans un délire, les circonstances de son récit. Un jour, en expliquant comment il avait été blessé au ventre – de fait, il y portait une cicatrice –, l’homme s’était subitement recroquevillé, puis était tombé, les bras au ventre, en poussant un râle d’agonie. Une longue fièvre avait suivi. Depuis, on s’ingénia à l’éviter, cependant lui-même ne se remettait de ses crises que pour courir à la recherche d’auditeurs complaisants, devant qui il faisait revivre dramatiquement les circonstances de ses souvenirs.

Un jour il sut qu’on l’avait surnommé "le fou". Alors il se tut. [...] » (*L’Aventure Ambiguë*, p. 99)

Assodato quanto osserva Genette circa l’imprescindibilità della forma non-mimetica del racconto narrativo, vediamo ora come si coniugano le componenti della mimica e del mutismo del folle. È precisamente a causa delle sue scene drammaticamente recitate, fino a mimare i colpi presi e il dolore rivissuto, che il « fou » dell’*Aventure Ambiguë* viene preso per pazzo. Se, come sostiene Jacques Coursil, « les coups sont des faits » e « les gestes associés à ces coups ne comptent pas comme des faits, mais comme des formes »¹²², si chiarisce bene la gestualità del folle : il colpo preso al ventre durante la guerra, rileva dell’esperienza sensibile e deve servirsi della mimica, il gesto, perché il fatto possa essere raccontato, ovvero dell’imitazione della realtà. Racconto a gesti, beninteso, che ha un codice proprio, quello del corpo. Il gesto, dunque, veicola il linguaggio (del corpo) e in sua qualità di “forma” del colpo (che invece è un “fatto”) può materializzare – continua Coursil – ciò di cui si conoscono solo gli effetti o i racconti¹²³. Attraverso il rannicchiamento, la caduta e il « râle d’agonie », il “fou” mette in scena la simulazione dei colpi (oggetto del racconto), ora concatenati nel

¹²¹ Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 53.

¹²² Jacques COURSIL, *La fonction muette du langage*, cit., p. 80.

¹²³ Ibid.

discorso dei gesti¹²⁴. Per dirla come Coursil, il colpo sta all'oggetto del racconto come il gesto sta al discorso. Ecco che l'impossibilità del discorso imitativo è messo in discussione da un'altra prospettiva. Assumendo questo punto di vista secondo cui il gesto "racconta", la commiserazione tramite cui il folle impressiona i passanti con i suoi mimi "drammatici", rinforzerebbe il carattere mimetico del discorso poiché totalmente imperniato nell'imitazione dei fatti subiti. E ciò in virtù del fatto che il discorso di gesti drammatici si estende alla durata narrativa a differenza del colpo che coincide, invece, con il punto nel tempo della storia.

b. *Il discorso del silenzio*

Se il mutismo del folle si presta alla loquacità della presenza suggellando il *silenzio del discorso*, d'altra parte il silenzio può dotarsi di un potenziale eloquente capace di condensare nuclei discorsivi.

Come molti altri folli qui trattati, il "fou" dell'*Aventure Ambiguë*, non compreso dal suo circondario che finisce per evitarlo, si ammutolisce (« il se tut ») e trova riparo nel linguaggio dei gesti che è ancora imitazione teatralizzata della realtà nel senso di Platone (*mimesis*)¹²⁵. I folli dell'*Aventure Ambiguë*, di *Les Crapauds-brousse*, delle *Méduses* rinunciano alla parola usurpata dall'ambiente minato dal conformismo popolare. Tutti i folli citati (reduci di guerra e ribelli ¹²⁶), prima o poi, si rifugiano in un linguaggio gestuale – piuttosto ermetico – che traduce, sul piano dei significati, l'ardore dei romanzieri di dare una "voce profonda" agli emarginati e agli esclusi incarnati dai folli. Nel suo studio sulla follia dei "tirailleurs", Janos Riesz fa notare la letterarietà di questa figura che "imita" il soldato africano impazzito :

« Parmi tous ces "revenants", les fous ne représentent que la moindre partie des invalides, mais leur maladie est la plus "parlante", par conséquent la plus "littéraire", celle qui trahit ce qui autrement resterait caché. Les mots des tirailleurs fous – et de ceux

¹²⁴ « Ainsi, si les coups réels sont des objets de récits, les gestes, en ce qu'ils permettent la simulation des coups, s'apparentent à des discours génériques. » Ibid.

¹²⁵ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 209.

¹²⁶ Tra quelli citati, vedi in particolare il « fou » de *L'Aventure Ambiguë* ; « fou » dei *Crapauds-brousse* ; il « fou » delle *Méduses*, Khaliif in *Close sesame*.

qui les accompagnent – détruisent les mensonges des vaines promesses et déconstruisent la rhétorique des hommes politiques et autres profiteurs »¹²⁷.

In sostanza, i folli che Kane, Monénémbó e Tchicaya U Tam'si rappresentano durante la delicata fase storica di ricostruzione nazionale, abbandonano la propria voce dopo aver tanto proferito ; ora perché incompresi, ora per spronare a riflettere. Essi lasciano così spazio al vociferare dell'ambiente, rumore popolare che occupa un ruolo importante nei romanzi dei tre autori¹²⁸ e che vedremo nel prossimo capitolo. E come il folle dell'*Aventure Ambiguë* « se tut » allorché non compreso dalla gente, il “fou” dei *Crapauds-brousse* reagisce con il mutismo alla paterna di Râhi, sancendo con il silenzio l'indimenticabilità di quelle parole incisive nella mente.

Analogamente alla gestualità del folle dei *Crapauds-brousse* che aveva simbolicamente partecipato alla morte del bimbo con lo svenimento, i gesti del folle delle *Méduses* sono significativi : il lancio delle meduse alla popolazione di pescatori è più eloquente di tante elaborazioni verbali se colto il significato del verbo francese “méduser”¹²⁹. Nondimeno, il nesso non immediatamente comprensibile mostra che il linguaggio silenzioso sfida quel patto tra l'emittitore e il ricettore, e mette alla prova il lettore nella misura in cui gli impone di ricorrere « à un mécanisme interprétatif comparable à celui du sous-entendu pour concilier cette transgression avec le respect présumé des normes. »¹³⁰ Ma nelle *Méduses* è soprattutto al linguaggio simbolico che Tchicaya ricorre ; la danza del folle ne è senz'altro l'esempio più notevole. La danza nel cerchio fatto di alghe e detriti su un piede solo¹³¹ eseguita e osservata in un silenzio religioso, accompagna un altro gesto che richiede al lettore di stare all'erta sul doppio senso e il “sous-entendu” di cui parla Mainguéna. Muendo, lo spettatore di quella strana danza, « une danse qui n'a pas de sens »,

« n'avait pas remarqué les yeux... “Le détournement du regard !” Le fou se regarde au-dedans de sa tête ! Les paupières ouvertes montraient une taie jaunâtre et gluante. » (*Les Méduses*, p. 173)

¹²⁷ Janos RIESZ, *La 'folie' des Tirailleurs Sénégalais : fait historique et thème littéraire de la littérature coloniale à la littérature africaine de langue française* in *Black Accents : Writing in french from Africa, Mauritius and the Caribbean*, London, Grant & Cutler, 1997, p. 154.

¹²⁸ Dei tre testi di Tchicaya U Tam'si, ci riferiamo a *Les Méduses*.

¹²⁹ Vedi Cap. 2 – Parte I

¹³⁰ Dominique MAINGUÉNAU, *op.cit.*, p. 325.

Il movimento incredibile della roteazione degli occhi nelle orbite e, attraverso la figurazione, lo sguardo rivolto dentro di sé, impongono un'interpretazione simbolica che deve tener conto della posizione dell'episodio rispetto agli eventi che esso anticipa. Qui è questione del discorso dell'interiorità introdotto tramite la messa in scena del senso figurato, cosa che peraltro Tchicaya U Tam'si aveva già fatto con il "rire qui tue" in "Le fou rire"¹³².

Il procedimento che il romanziere congolese sembra adottare è quello che va dal senso figurato del "guardarsi dentro", fissato come punto di partenza dell'autore, alla rappresentazione del suo senso letterale, che finisce per tradursi nella scena misteriosa e inquietante del folle con gli occhi rovesciati. Il lavoro è dunque doppio : dal senso figurato, al senso letterale, e da questo al senso simbolico dello sguardo interiore. Difatti Tchicaya sviluppa qui il discorso dell'interiorità e della necessità di trionfo del dentro nella dialettica del dentro e del fuori (vuota exteriorità), come dimostra l'insistenza del folle sulla parola "cœur" che riecheggia continuamente nelle sue profezie. Questa danza preannuncia la fatalità che sovrasta i tre amici ; difatti, coincide con la morte di Elenga e anticipa di poco la triste veglia funebre che i parenti non vogliono vedere affogarsi nelle lacrime (« On pleurera dans le cœur » dice l'uno, e un altro « On veillera en silence. Ou l'on pleurera sans cris, sans déchirements. », p. 183). Con quella danza insolita, il folle mima un invito a guardarsi dentro e a rompere con l'oscurantismo del popolo corrotto nell'animo oltre che nel vivere sociale. Facendo eco alla frase ripetuta con insistenza di "piangere nel cuore o non piangere affatto", la voce narrante esibisce l'immagine figurata degli occhi nel cuore : « On se fit des yeux dans le cœur pour pleurer en silence pour un enfant, ho ! » (p. 184)

Ecco, dopo la mimica del folle dell'*Aventure Ambiguë*, un esempio elaborato simbolicamente di linguaggio gestuale in cui i mimi, « les "gestes" et les "coups" sont des manières d'être, dans le monde des signes, de certains phénomènes physiques » e, conseguentemente, altrettanti modi di darsi « les moyens de rendre intelligibles les phénomènes sensibles ». Concordiamo infine con Coursil secondo il quale, nell'ambito dei significanti, « les gestes sont des formes génériques conceptualisées »¹³³, dunque discorsi. In definitiva, con Tchicaya si entra pienamente in quella che Coursil chiama l'attività simbolica del dialogo (p. 100) tra il destinatario e il destinatario, facendo sì che il secondo tenga le fila del primo e non ceda all'ingarbugliamento.

¹³¹ Vedi cap. 2 – Parte I

¹³² Ibid.

¹³³ Jacques COURSIL, *op. cit.*, p. 89.

In misura del tutto diversa, il folle di Achebe esiste in virtù del suo essenziale mutismo. Fatta eccezione per i suoi dialoghi simulati con la strada, egli non appare come essere parlante, poiché la sua ragion d'essere è funzionale alla "morale" del racconto, o meglio, all'illustrazione del detto igbo¹³⁴. Di tutti i folli del nostro corpus, oseremmo affermare che il "madman" di Achebe è una figura pressoché "vuota", non dotata di caratteri specifici, né di una personalità propria. Egli sembra piuttosto esistere come strumento retorico, probabilmente una metafora elaborata che consisterebbe nel restituire la follia che egli prefigura al suo reale possessore, il notevole patriarca Nwibe. Oppure, saremmo ancora più tentati di chiamare il folle di "The Madman" un "personaggio-figura", espressione che prendiamo in prestito a Xavier Garnier che ne dà una definizione nel suo studio sulla "frammentazione della figura" :

« les personnages-figures sont fondamentalement muets car ils n'ont rien à exprimer, faute d'intériorité. Lorsqu'ils parlent, c'est pour renvoyer la balle à l'interlocuteur : ils sont des murs sur lesquels rebondissent les mots des autres. Derrière le mur, il n'y a rien. »¹³⁵

Si comprende che si tratta di un altro mutismo. Secondo tale prospettiva, il folle di Achebe è in realtà null'altro che una figura semiologica, un segno, il cui scopo sarebbe di « catalys[er] des forces mises en jeu par le récit »¹³⁶, sotto le mentite spoglie di personaggio. La sua presenza è, difatti, disseminata ovunque lungo il racconto, servendo come motore, « au service de l'intrigue »¹³⁷ e non come personaggio dotato di spessore. La sua presenza è evocata già nella scena delle con-mogli del patriarca in lite. Dopo vari riferimenti alla follia, una delle mogli introduce la figura dell'idiota come tropo del proverbio premonitore : « Our people say the man who decides to chase after a chicken, for him is the fall... » ("The Madman", p. 5), ribadendo così la funzione del folle che consiste nel prendere di mira il patriarca, nel creare scompiglio « gén[érant] tout une serie de distortions, déformations, altérations, qui vont fausser les schemas de représentations proposée par celle-ci

¹³⁴ Vedi Cap.1 – Parte I

¹³⁵ Xavier GARNIER, *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2001, p. 14.

¹³⁶ *Ivi*, p. 13.

¹³⁷ *Ibid.*

(l'intrigue) »¹³⁸. Dunque, la rincorsa del volatile, evocata dal detto igbo, fa chiaramente riferimento al rovesciamento dei ruoli nella misura in cui sarà il persecutore che giace a terra ad essere deriso mentre la gallina continua a fuggire. Così, la frase della donna preannuncia la fuga del folle, calcando precisamente il proverbio nel suo senso letterale :

« If a madman takes away your gown while you are having a bath, and you run after him, you will yourself be considered a madman. »¹³⁹

Il procedimento di riproduzione letterale del senso figurato, visto anche in Tchicaya, traduce la distorsione del quadro “normale”, dove è il patriarca ad essere preso per pazzo, e anche la distorsione della parola. In quanto membro dell'istituzione patriarcale, Nwibe simboleggiava la parola pronunciata ; ora, però, successivamente alla rincorsa forsennata del folle in mezzo al mercato, perde la parola, come segno, secondo alcuni, di evidente impazzimento causato dagli spiriti che popolano il mercato : « One man whispered to another that it was the worst kind of madness, deep and tongue-tied » (p. 8). Così la follia più loquace è quella che rimane silenziosa, senza parole, in quanto è la più profonda e la più difficile da estirpare poiché rileva della forza degli spiriti.

Molto più vicino al folle delle *Méduses* di Tchicaya U Tam'si, è invece il discorso del silenzio in *The Voice* di Gabriel Okara. All'opposto del folle di Achebe, Okolo è dotato di spessore interiore e il suo viaggio in piroga alla ricerca dell' “inside” mira a fare luce sul valore stesso della parola. Anche Okolo, come i folli dell'*Aventure Ambiguë* e dei *Crapauds-brousse*, dopo aver tanto parlato inizia un percorso nel silenzio, percorso nobilitato dal viaggio in piroga – reale e simbolico ! – verso la città di Sologa, nella speranza di trovare “the thing”, l'essenza del verbo che ha sede nel foro interiore. Pertanto il percorso in profondità è incoraggiato dalla parola muta che custodisce in sé l'energia vitale della “parola pronunciata” che, si sa, nelle culture africane è caricata di valore sacro.

Quantunque il viaggio iniziatico di Okolo assuma la forma di un'erranza silenziosa, è la parola simboleggiata dalla “voce” – che dà il titolo al romanzo – ad essere chiamata in causa. In questo senso va intesa la “parole orpheline” di cui parla Rancière nel saggio citato, che non è imitazione del modello derivante dal maestro (il capo del villaggio Izongo), ma

¹³⁸ Ibid. La specificazione tra parentesi tonde è nostra.

liberazione dal suo giogo. Essa si impone come forma autonoma dell' « errance de la lettre orpheline »¹⁴⁰, e proclama quindi il trionfo del « régime d'une énonciation orpheline »¹⁴¹ cui corrisponde la voce che Okolo vuole fare udire al suo popolo tramite il racconto del suo confino impostogli da Izongo.

In sintesi, riprendendo di Platone la mitica argomentazione del re Thamos sull'invenzione della scrittura di Teuth, Rancière rileva l'energia vitale della parola muta nella scrittura (*letterarietà*) che nella sua erranza è, prima, smarrita : in quanto copia del modello (*mimesi*), la parola muta « s'en va rouler au hasard, de droite et de gauche »¹⁴² e, per imitazione della parola orale, « s'en va parler, à sa manière muette, à n'importe qui, sans pouvoir distinguer ceux auxquels il convient de parler et ceux à qui cela ne convient pas »¹⁴³. In seguito, però, la “lettera orfana”, ribelle all'imitazione, genera una certa “perversione” (un sano disordine della *letterarietà*¹⁴⁴) acuita dagli spazi della parola “muette et bavarde” ; pertanto è tramite la sua forma narrativa che Gabriel Okara dichiara ciò che Rancière chiama la “democrazia del regime della scrittura” :

« le régime où l'errance de la lettre orpheline fait loi, où elle tient lieu de discours vivant, d'âme vivante de la communauté. »¹⁴⁵

Nel terzo capitolo di *The Voice*, il ritmo dell' “inside” incalza attraverso il silenzio, ritmo difficilmente separabile dal motore della piroga. E il silenzio che culla « slowly, slowly the canoe mov[ing] » (*The Voice*, p. 58) è dunque per Okolo l'essenza del linguaggio. Altrimenti detto, il viaggio è preparatorio della parola che si vuole liberata – « I want the people to hear my voice » (p. 116) – il cui senso profondo emana alla fine del romanzo :

« Spoken words are living things like cocoa-beans packed with life. [...] So Okolo turned in his inside and saw that his spoken words will not die. » (p. 110)

¹³⁹ Albert GÉRARD (ed.), *European-language writing in Sub-Saharan Africa*, vol. 2, John Benjamins Publishing Company, 1986, p. 114.

¹⁴⁰ Jacques RANCIÈRE, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, cit., 1998, p. 84.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 82.

¹⁴² *Ivi*, p. 81.

¹⁴³ *Ivi*, pp. 81-82.

¹⁴⁴ Cfr. *Ivi*, p. 85.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 84.

Le parole sono cose vive ; e il silenzio non è qui il suo opposto ma suo complice, come si evince nella scena finale di *The Voice*, il picco drammatico che vede nuovamente protagonista il rumore del silenzio. Al momento dell'esecuzione di Okolo, ordinata dal capo del villaggio, i tre emarginati – il folle Okolo, la strega Tuere e lo storpio Ukule – resistono nella compostezza del solo esserci per difendere la voce, quindi l'anima del villaggio di Amatu. Ora più che mai il silenzio martellante ritma il testo per fare udire il frastuono della sua insistenza :

« Tuere still Okolo's hand gripping entered her hut and Okolo followed like one who knows not what to do with himself. Inside, Ukule, the cripple, sat by the fire *waiting silent*. Okolo and Tuere *silent stood*. They *stood with silence*, only breathing they where hearing. They stood thus awhile then Okolo said, letting fall a deep breath ». ¹⁴⁶ (*The Voice*, p. 126)

Come in “Fools”, nei *Crapauds-brousse*, nelle *Méduses* e nell'*Aventure Ambiguë*, anche in *The Voice* la presenza (“waiting”, “stood”) e il silenzio (“silent stood”, “stood with silence”) sono strumenti di resistenza e forma non verbale che sfida le possibilità del linguaggio verbale. Quanto più il silenzio è condiviso nella coscienza della sua espressività, tanto più la voce e la nobiltà della parola sono loquaci ed eloquenti. Il silenzio del “fou” ne *L'Aventure ambiguë* è ben compreso dal maestro coranico ; la danza silenziosa del “fou” delle *Méduses* è scrutata da Luambu ; ora, lo storpio condivide il sobrio silenzio di Okolo, a malapena tradito dal « deep breath », come per ribadire simbolicamente la profondità del significato di quel silenzio, che ricopre il ruolo di “rivolta della parola”¹⁴⁷. « Your spoken words will not die » (p. 127) chiude lo storpio, incaricato di “raccontare”, a voce alta, quanto accaduto a Okolo ; confermando quanto dice J. Bardolph secondo cui « les silences de l'écriture sont parfois aussi significatifs que les thèmes rebattus. »¹⁴⁸

¹⁴⁶ Corsivo mio.

¹⁴⁷ Vedi Denise COUSSY, *Le roman nigérian anglophone*, Paris, Silex, 1988, p. 174.

¹⁴⁸ Jacqueline BARDOLPH, « Identité et frontières d'un domaine de recherche : l'exemple de la littérature d'Afrique anglophone », *Cahiers d'Etudes Africaines*, vol. 35, n°140, 1995, p. 735.

CAPITOLO SECONDO. *La stra-vaganza dell'opera : procedimenti narrativi*

Dopo aver esaminato il linguaggio “esorbitante”¹ – aggettivo che prendiamo in prestito dalla felice espressione di Francesco Muzzioli – tipico della parola del folle – parola errante perché smaniosa di infrangere la regolarità dello stesso linguaggio – ci troviamo ora di fronte al “testo stravagante” : allo scavalco delle barriere intese ad assicurare l’efficienza del patto di comunicazione (*ex-orbita*, fuori dal cerchio, quindi fuori dal sistema), segue l’andamento trasgressivo del testo che contesta e oltrepassa il modello del romanzo classico, dalla struttura e dalla trama lineari ; e, così facendo, mette alla prova il lettore assoggettato al legame di reciprocità tra il narratore e il narratario. La contestazione della classicità caratterizza il romanzo africano dagli anni ’80 – sebbene ve ne sia già traccia nel ventennio precedente – dove è in ballo una nuova identità narrativa disobbediente « au principe d’ordre, à la forme classique de son rapport linguistique »², come ampiamente riscontrato nel capitolo precedente.

La voce narrante, sempre meno fedele ai canoni del romanzo classico di stampo realistico francese (Zola, Balzac), orienta la nuova maniera di narrare, indistinguibile, frammentaria e rumoreggiante, sulla quale il folle esercita più o meno direttamente una certa influenza. D’altro canto, fare giochi di destrezza con espedienti narrativi – la scomparsa del narratore onnisciente, l’incastro del racconto nel racconto, l’ibridazione di generi, la

¹ Francesco MUZZIOLI, *Le strategie del testo. Introduzione all’analisi retorica della letteratura*, Roma, Maltemi Editore, 2004, p. 206 : “il testo esorbitate”.

metalessi – significa innescare un processo di autonomia del romanzo, anche rispetto alla pratica letteraria francese, e il conferimento di un nuovo ruolo al folle, sempre più implicato nella manipolazione della macchina narrativa fino a diventarne l'artefice.

1. Voce narrante, frammenti di voce e vociferare

Georges Ngal, nel suo importante studio sul romanzo africano, insiste sulla peculiarità delle nuove scritture, desiderose di affermare un'identità narrativa propria – di genere, di struttura, di linguaggio, di cultura letteraria – attraverso l'impiego di nuove « techniques de communication entre le narrateur et le narrataire »³. Del nostro corpus, Sony Labou Tansi, Mongo Beti e Boubacar Boris Diop in misura più o meno provocatoria, Tchicaya U Tam'si e Nuruddin Farah più sottilmente, ma anche Armah e Ndebele – oltre che i noti casi di Ahmadou Kourouma e Henri Lopes – contribuiscono a plasmare il nuovo volto del romanzo africano inteso a destrutturare le solide basi spazio-temporali su cui si ergeva il romanzo classico degli anni '30-'50, ereditato dal XIX secolo francese. Alla fine del primo ventennio dopo le indipendenze nazionali, gli scrittori rompono gli schemi disarticolando la linearità della trama sempre più contorta e complessa, a favore di un percorso labirintico alla J. L. Borges ; agiscono sul ridimensionamento del personaggio non più classicamente "eroico" e ormai svincolato dalla creazione del narratore, sempre meno imparziale e pressoché inafferrabile.

Molti di tali procedimenti narrativi richiamano, inoltre, alla memoria dei conoscitori delle letterature europee, una serie di tecniche ampiamente sfruttate all'inizio del XX secolo. Sebbene alcune ricorrenze note alla letteratura francese siano innegabili, è bene far notare che il percorso di autonomia del testo africano ha ben poco a che vedere con quello del romanzo antimimetico dei primi anni del Novecento, dell'*entre-deux-guerre* francese e del secondo conflitto, tutti momenti storici dell'Europa occidentale che sono all'origine del rifiuto dell'imitazione della realtà. Ciò detto, è singolare che, nella prospettiva del romanzo africano

² Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 80.

rinnovato, la contestazione del modello “classico” avverrebbe per uso degli stessi strumenti (le tecniche portate alle estreme conseguenze nel XX secolo francese, ma già in voga in Europa nel XVIII secolo) di cui si respinge il patronato culturale e letterario. In tal modo, il romanzo africano si discosta, per un verso, dal “realismo” che ha dominato la scena letteraria – soprattutto francofona – nei decenni precedenti ; per altro verso, si distingue dal romanzo francese del XX secolo sviluppando un discorso critico proprio che attinge alla contemporaneità sociale e culturale.

La confutazione del cosiddetto romanzo classico africano emerge in prima istanza sulla voce narrante. Questa non è più orchestratrice della sceneggiata costruita sull’eroe conteso tra due culture ; né la voce è univoca e autorevole, né il personaggio focalizzato è uno ed unico. Goldenstein, ripreso da Georges Ngalye nel suddetto studio, lo rileva chiaramente : « l’évolution d’un destin individuel n’intéresse plus le romancier ». ⁴ Avviene invece che la voce narrante mimi la frammentazione della società sempre più composita e diversificata ; e, al centro della narrazione non vi è più *una* storia e neppure una concatenazione di storie a susseguirsi. Non sarebbe inopportuno parlare di un *labirinto di storie*, nel quale i personaggi più disparati si moltiplicano, si sdoppiano ; li perdiamo di vista e li incrociamo di nuovo distanti dalla loro prima comparsa, subendo come lettori un chiaro effetto di disorientamento. Lo stesso dicasi della vicenda, sempre meno focalizzata sull’evoluzione dell’eroe e ormai specchio di uno scenario del tutto disordinato ma anche mimo della “schizofrenia” politico-sociale, parola d’ordine tanto degli scrittori quanto, ormai, anche degli studiosi africanisti. Generalizzando in maniera forse un po’ eccessiva, diremmo che i procedimenti narrativi che ora incontriamo nella produzione letteraria dell’ultimo ventennio, sono da leggere all’insegna del disorientamento specifico alla situazione socioculturale che le nuove realtà africane conoscono durante le indipendenze.

Parliamo di “voce narrante” e non di “narratore”, giacché riteniamo la prima espressione più opportunamente indicatrice di un’istanza narrativa non assimilabile ad un individuo : opere come *Les Méduses* e *Ces fruits si doux de l’arbre à pain* di Tchicaya U Tam’si, *Le Temps de Tamango* in prima linea ma anche *Le Cavalier et son ombre* e *Les petits de la guenon* di Boubacar Boris Diop, senza dimenticare *L’Histoire du fou* di Mongo Beti – per citare i casi più evidenti –, non mirano di certo a guidarci sulla scia di un narratore affidabile. Quando l’io narrante non si ritrae per lasciare ad altri il compito del racconto, la

³ Ibid.

⁴ J. P. GOLDENSTEIN citato da Georges NGALY, *op. cit.*, p. 75.

voce narrante è così confusa da non sapere bene a chi attribuirla, o perché più di una, o perché ambigua e fantasmatica. Se alle volte essa si nasconde dietro un ipotetico narratore onnisciente – vedi *Les Crapauds-brousse* –, in buona parte dei casi, la focalizzazione del narratore cambia repentinamente al punto di ingarbugliare il filo conduttore della narrazione, spesso e volentieri impossibile da districare. Ne risulta un sovrabbondante ed impersonale “on” degno dei più indiscreti pettegolezzi ; altre volte, invece, l’unità enunciativa si rompe a favore di una pluralità di voci più o meno discordanti che creano la “rumeur”.

a. *L’evanescenza del narratore : gli “stili liberi”*

L’Anté-peuple, *Les Crapauds-brousse*, *Les Méduses* costituiscono esempi obbligati alle strategie della voce che determinano l’intera struttura dei romanzi. E se, rispettivamente, Sony Labou Tansi, Monénembo e Tchicaya U Tam’si sono noti per aver introdotto innovazioni di forma enunciativa, d’altra parte risulta più complicato rendere conto dell’ampiezza delle loro strategie attenendoci unicamente alle opere da noi prescelte, poiché, com’è noto, *L’Anté-peuple* è tra le opere di Sony Labou Tansi meno rappresentative del suo stile eclettico, così come *Les Crapauds-brousse* rende meno chiaro l’incombere del “rumore informativo” – il chiacchiericcio –, inteso come motore del modo narrativo, rispetto a *Les écailles du ciel* o *Un rêve utile* dello stesso scrittore guineano. Di contro, *Les Méduses* di Tchicaya U Tam’si è un caso peculiare della nuova forma del narrare.

Ciò che ci interessa mettere in luce in questo paragrafo, non è più tanto l’espressione utilizzata dal narratore per identificare la parola folle, che sia adottata dal folle o per dire il folle. Ora intendiamo guardare più da vicino il procedimento di messa in scena del racconto che transita per la voce di chi dirige il racconto. E se la voce narrante perde presa sulla storia, abbandonando le redini ormai sfuggevoli del racconto, nuovi detonatori romanzeschi prendono il sopravvento informando la storia, arricchendola di aneddoti e superando così il limite della parzialità soggettiva che limita la portata collettiva del discorso e combatte la censura. Non a caso, elementi di spionaggio, vicende di personaggi opachi dall’ignoto destino e il complottismo, favoriscono trame ricamate di cospirazioni e di storie di corruzione. In un tale clima dove l’ambiguo e l’incerto regnano sovrani, il narratore non può mostrarsi

trionfante come perfetto macchinatore, viene da sé. Anzi, il più delle volte concepito come “neutro”, invisibile poiché “al di qua” della narrazione – diremmo, in linguaggio cinematografico, dietro la telecamera –, il narratore sembra cambiare il suo status a favore non dell’invisibilità *tout court*, ma di una nuova forma di diafanità il cui scopo è meno di non farsi vedere che di lasciare il proprio posto vacante ai motori della polifonia e della “rumeur”, entrambe le entità discendenti dalla “pluralità vocale”.

Prendiamo il primissimo paragrafo dei *Crapauds-brousse* che citiamo per intero al fine di mostrare l’acume con cui Monénembo elabora una voce narrante che diremmo “diafana” :

« Qu’importe ! Si en un clin d’œil un orage couvre la ville, ployant les arbres sous son souffle, les arrachant bien souvent, emportant des toits, sapant des murs. Qu’importe ! Si des pluies diluviennes inondent les maisons, recouvrent les rues ; ces rues où se dandinent les bonnes *mammies* revenant du marché, portant sur la tête des fardeaux de mules ; si le vent s’engouffre dans les pagnes des *mammies* et découvre leur cuisses bouffies, parsemées de zébrures excitantes.

Qu’importe si ce sont les brûlures poignantes du soleil qui donnent leur part de douleur à cette ville de tous les maux !

Lui, est à l’abri.

Les murs – qui sait qui les a fait si épais, et pourquoi ? – malgré leur propreté douteuse, leur surface rugueuse et rebutante, lui communiquent une sensation solide de sécurité. Reste que la franche transparence des vitres – celles-ci ne lui cachent rien des scènes du dehors – affaiblit, heurte cette sensation qu’il a...

Dehors en effet, la misère règne, reine impitoyable. Elle s’étale, elle est un vivier marécageux où baigne une foule grouilleuse de petits gens proposant deux articles sur un étalage, ramenant quelques poissons du port de pêche, allant et venant à molle allure, floc-flac, dans la gadoue, ou tout simplement dormant sur le trottoir, sous un manguier, offrant la bave gluante de leurs gueules à des nouées de mouches grasses.

Aujourd’hui, la voit-il cette misère ? Aujourd’hui qu’il compulse un dossier, rédige un rapport...

Dire qu’il peut parier trois montagnes d’or fin contre un pou : tous ses rapports rejoindront les autres, la grosse pile de papiers froissés qui bourre son armoire et empêche la porte de fermer. Mais des scrupules superflus, une gêne mal placée, sa

perpétuelle crainte de l'impossible... Sinon, il se serait épargné cet inutile gribouillage.

Voilà des années que le Ministre commande des rapports qu'il ne réclame jamais !

Les premiers jours, Diouldé s'était acharné au travail, [...] »⁵

Gli stili sono diversi e sovrapposti. La punteggiatura – ma il più delle volte la sua assenza – viene in soccorso per riconoscere lo stile indiretto libero attraverso il quale il narratore, sin da subito, lascia spazio ai pensieri del protagonista, distaccato e infastidito dalla miseria delle *bidonvilles* nel tentativo di « *se forger une personnalité* »⁶. Invero, i pensieri di Diouldé e le sue esclamazioni non sono così facili da distinguere, proprio perché riportate da un narratore esterno alla vicenda, ma con focalizzazione interna. Difatti è necessario rileggere più volte le prime pagine per capire che in realtà la voce del narratore e quella di Diouldé non sono affatto separate, per lo meno in apertura del romanzo. Così la domanda in forma esplicita « Les murs – qui sait qui les a fait si épais, et pourquoi ? – [...] lui communiquent une sensation solide de sécurité », può essere tanto attribuita a Diouldé nel discorso diretto libero senza verbo introduttivo, quanto al narratore che, poco prima, dichiarando « Lui, est à l'abri », sembra affermare per la prima volta con l'uso del pronome “lui”, il proprio status di narratore eterodiegetico che racconta alla terza persona. A riprova di ciò, se rammentiamo la definizione del discorso diretto libero come di una struttura sintattica in cui il “discorso citato” e il “discorso citante” sono totalmente intricati l'uno nell'altro – nella misura in cui il primo è immischiato nel secondo – al punto di non distinguere più la voce del narratore e quella del personaggio, i due « Qu'importe ! » introduttivi ci suggeriscono di leggere la precarietà del mondo esterno sotto la lente di Diouldé, smanioso di un nuovo status sociale cui ambisce. O ancora, nel capitolo in cui è introdotto il folle, l'esclamazione « Gare à celui qui l'approche, qui lui parle. Il a pris l'incandescence du soleil »⁷ è più da leggere come un'espressione esclamativa riportata, che come un avvertimento del narratore che non sta logicamente rivolgendosi al lettore, troppo distante all'irritabilità del folle. L'« énoncé mimé », come Danon-Boileau chiama una forma estrema di discorso diretto libero⁸ al tempo presente, senza verbi introduttivi né virgolette, mira dunque a riprodurre la dimensione linguistica orale che costituisce per Monénembo « la rhétorique nécessaire à la production

⁵ Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979, pp. 11-12. Il corsivo è nel testo.

⁶ *Ivi*, p. 12. Il corsivo è del testo.

⁷ *Ivi*, p. 80.

⁸ Laurent DANON-BOILEAU, *Produire le fictif : linguistique et écriture romanesque*, Paris, Klincksieck, 1982. Vedi anche Laurence ROSIER, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Louvain-la-neuve, De Boeck-Duculot, 1999, p. 270.

d'un discours argumenté »⁹ riluttante alla mediazione del narratore garante dell'onniscienza, sempre meno adatta ai romanzi della cospirazione e della visione relativa come quelli che qui studiamo. In effetti, il punto di vista è quello del protagonista Diouldé, nella prima metà del romanzo ; e quello della vedova Rahî nella seconda metà, a dimostrazione della dissolvenza di un narratore dalla forte presenza e di una riconfigurazione enunciativa che imita la precarietà e la mutevolezza.

Anche ne *L'Anté-peuple* Sony Labou Tansi minimizza l'onniscienza della voce narrante puntando sulle prospettive dei personaggi : il romanzo si apre con il mediocre professore dell'istituto femminile Nitu Dadou, e più di tre quarti del romanzo si sviluppano a partire dal suo punto di vista (la vicenda con la studentessa Yavelde, l'accusa di molestie e il suicidio di questa, la prigionia di Dadou e la fuga dal carcere) ; mentre nell'ultima parte de *L'Anté-peuple* – dal cap. XIII in poi – si adotta il punto di vista della giovane Yealdara che va alla sua ricerca – « Yealdara était arrivée au village des pêcheurs par un petit matin. »¹⁰, così è inaugurata la sua prospettiva. È attraverso lo stile indiretto e lo stile indiretto libero che il narratore ci fa accedere ai pensieri del personaggio di Yealdara, sola alla ricerca di Dadou e ben determinata a trovarlo cogliendo ogni indizio sospetto : « Elle avait jeté les yeux sur trois ou quatre fous [...] »¹¹ ; e poco dopo :

« Yealdara marchait. Il avait plu toute la nuit. Il pleuvina encore jusqu'à dix heures. Elle marchait devant elle. On ne pouvait pas faire cent mètres dans cette putain de ville sans rencontrer un fou [...] »¹²

L'effetto esclamativo dell'uso di “putain” ci fa supporre che il narratore stia riportando l'espressione irritata di Yealdara che si stupisce di trovare tanti matti. Però, lo stile indiretto libero, inteso come pratica di penetrazione nel personaggio, suggerisce un ulteriore elemento, man mano che si procede alla lettura : la prospettiva del personaggio rende più determinante lo scavo che Yealdara opera « pendant trois jours et trois nuits, [...] fouilla[nt] rues et marchés »¹³ per accedere alle informazioni che la porterebbero a Dadou, scavalcando ogni forma di conoscenza ufficiale e giungendo così alle organizzazioni di resistenza contro il

⁹ Romuald FONKOUA, « Tierno Monémbo ou “la mélancolie du voyeur” : éléments pour un discours littéraire africain », *Interculturel francophonies*, n° 9, juin-juillet 2006, p. 220.

¹⁰ Sony LABOU TANSI, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983, p. 141.

¹¹ *Ivi*, p. 173.

¹² *Ivi*, p. 174.

¹³ *Ibid.*

governo : « En quelque trois jours, Yealdara put rassembler le maximum d'informations sur le maquis. »¹⁴ L'acquisizione del suo punto di vista costituisce una strategia tramite la quale il narratore si tira indietro per rendere possibile – e più libera – l'indagine di un'altra forma di conoscenza, articolata sull'informazione clandestina che si sviluppa nel sottobosco della società, dove pullulano streghe, leggende, misteri e, come ne *L'Anté-peuple*, folli erranti.

Ora, l'intreccio costruito sulla bipartizione del romanzo in cui il cambiamento di punto di vista fa da spartiacque, richiama la stessa modalità tanto nei *Crapauds-brousse* quanto ne *L'Anté-peuple*. La figura del folle è determinante per capire la portata dei giochi speculari sulla prospettiva : Yealdara scorge e scopre tramite il passaparola¹⁵ l'espedito del travestimento del folle errante in tutta la fattezze del cliché (folle nudo o semi-nudo, stuoia sotto braccio) come forma di resistenza e rivolta politica. Se di Dadou si era visto finora germinare la follia dall'interno, ora ne vediamo la silhouette dall'esterno attraverso lo sguardo di Yealdara.

Quanto detto sul narratore, “nascosto” dietro gli stili diretto e indiretto liberi, sembra confermato dalla teoria di Ann Banfield secondo la quale, poiché « la première personne est exclue des paroles et des pensées représentées¹⁶ »¹⁷, le espressioni del locutore soggettivo (costituito da deittici, pronomi personali, da determinati tempi verbali e espressioni) « ne peuvent pas être attribués en même temps à un narrateur implicite ou “effacé”. »¹⁸ E ne conclude : « Ce style [indirect libre] n'est donc pas la présentation de la conscience par quelqu'un qui nous en ferait le récit, mais il en est la représentation directe, sans la médiation d'aucun point de vue. »¹⁹ Nella prospettiva di Ann Banfield, la presenza dello stile indiretto libero indica dunque la totale assenza del narratore, in contrasto con la visione abituale, teorizzata nel 1929 da Bachtin in *Marxismo e la filosofia del linguaggio*, dove viene formulato che nello stile indiretto libero la voce del personaggio e quella del narratore si mescolano o, per lo meno, si confondono.

In realtà, il caso preciso dei *Crapauds-brousse* nel quale il narratore è certamente una figura evanescente poiché anonima, mostra come un narratore assente possa, in momenti

¹⁴ *Ivi*, p. 175.

¹⁵ *Ivi*, p. 176 : « [Le vieux M'pene Malela] la [Yealdara] présente à un autre vieux qui à son tour la conduit chez une vieille [...] ».

¹⁶ L'espressione « parole e pensieri rappresentati » sta, nella terminologia di Banfield, per “discorso indiretto libero”. Sylvie PATRON, *op. cit.*, p. 203.

¹⁷ Sylvie PATRON, *op. cit.*, p. 216.

¹⁸ *Ibid.*

determinati della storia, intervenire seppure in maniera discreta. Ciò, a nostro parere, avviene durante l'episodio drammatico della sepoltura del neonato nella boscaglia, cui segue lo svenimento del folle. Fatto non funzionale alla fuga, menzionato in non più di due righe, la reazione del folle prende spessore alla luce dell'arbitrio dell'autore che sceglie di segnalargli attraverso l'anonimo narratore ; il che equivale a riaffermarne la presenza nell'istanza enunciativa quando si tratta di parlare del folle.

Con lo stesso metodo di riappropriazione del ruolo narrante, nell'episodio dedicato alle dicerie sul folle, il narratore dei *Crapauds-brousse* riporta alla lettera la vivacità orale dei « plus bavards »²⁰. In tal modo il narratore si sottrae alla responsabilità di ciò che viene detto sul folle, ma immediatamente dopo si espone soggettivamente : « C'est vrai : le fou connaissait les Ecritures. »²¹ E quando si tratta di commentare la schiettezza del folle – « Lui, au moins, ne s'effrayait pas devant la vérité ! »²² – si legge tra le righe l'approvazione del narratore – forse persino dell'autore – e una critica implicita alla collettività. Che sia vero o meno quanto sostiene Chatman secondo il quale il commento è tipico del narratore onnisciente²³, il narratore dei *Crapauds-brousse* sembra rimanere fedele al proprio ruolo di orchestratore onnisciente quando si tratta di tutelare gli emarginati : al racconto della fuga in boscaglia organizzata dal gruppo di fuggiaschi egli utilizza un impersonale quanto plurale “on” : « Au début, on prenait les choses un peu à la légère [...]. Mais maintenant, on venait de passer un gros cap, on était initié, en plein là-dedans. »²⁴ In particolare, egli sembra avere un occhio di riguardo per il folle nei confronti del quale tutela la veridicità dei fatti facendoci notare le sue reazioni – lo svenimento già menzionato – a scanso di distrazioni da parte nostra. In sostanza, il narratore sembra recuperare il proprio ruolo in circostanze precise e con lo scopo di dar voce – e volto – ai personaggi vittime dei clichés dello stolto e del reietto, che vanno demoliti in quanto tali. È stato già messo in luce il rifiuto nelle opere di Monénembo di una « écriture par délégation »²⁵, di un narratore dunque abbastanza egocentrico per prendersi carico dei “je” altrui ai quali preferisce cedere la parola – vedi *Cinéma, L'Aîné des orphelins, Un rêve utile, Un attiéké pour Elgass*²⁶ – ; eccezion fatta per i casi in cui, come in *Les*

¹⁹ Ibid.

²⁰ Tierno MONÉNEMBO, *op. cit.*, p. 84.

²¹ Ibid.

²² *Ivi*, p. 87.

²³ Cfr. Sylvie PATRON, *op. cit.*, p. 75.

²⁴ Tierno MONÉNEMBO, *op. cit.*, p. 183.

²⁵ Romuald FONKOUA, *op.cit.*, p. 227.

²⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 226-227.

Crapauds-brousse, la sua seppur timida presenza è funzionale alla voce repressa degli emarginati.

La gestione della voce in Monémbo va quindi in direzione di una ricerca di autonomia di parola e di scrittura, tramite gli espedienti narrativi del discorso indiretto libero – per permettere al personaggio di esporsi direttamente –, ma anche del discorso diretto libero che, quasi sempre al presente e nelle formule del linguaggio enfatico, riproduce il linguaggio orale parlato, del « relexified Peul »²⁷, nonché della “rumeur”. Potrebbe venirci qui in sostegno lo studio di Xavier Garnier²⁸ il quale rimarca nei romanzi di Monémbo la continuità tra il *bidonville* periferico e la boscaglia – caricando il primo di una forza vitale proveniente dalla folla –, continuità che si riproduce sul piano della riconfigurazione enunciativa tra la voce indistinta e la narrazione : la voce insinuante si intrufola sibillina nel tessuto narrativo e trova lo spazio ceduto dal narratore onnisciente.

L’abbandono dell’onniscienza diventa con Thicaya U Tam’si e Boubacar Boris Diop orchestrazione polifonica se non caotico crogiolo di voci. Con loro non siamo mai davvero in presenza di un unico narratore : essi favoriscono la voce plurale, la moltiplicazione dei punti di vista, la contestazione delle affermazioni di altri, la rettifica di imprecisioni a carico di alcuni personaggi e a discapito di altri. Inoltre, tale confusione del sistema in cui ricostruire la verità è un lavoro titanico e senza dubbio labirintico nei confronti del quale il lettore è spesso chiamato a fare la sua parte, di cui *Le Temps de Tamango* di Boris Diop è tra gli esempi più significativi.

D’altro canto, *Les Méduses* è noto essere il romanzo africano che, per eccellenza, ha introdotto la maniera della narrazione plurale²⁹ ; e lo fa sfruttando ampiamente il discorso diretto libero per fare esplodere l’energia della “rumeur” nonché dell’informazione manipolata e mendace. Anche qui, è l’adozione dei diversi punti di vista che disorienta il lettore abituato al narratore onnisciente. André Sola, il capufficio di Luambu che si auto-elegge investigatore sul mistero dei tre amici, costituisce un polo dal quale partono più ipotesi, polo destinato ad ampliarsi con l’intervento di altri soggetti – i colleghi, i familiari,

²⁷ Susan GASSTER, « The novels of Tierno Monémbo. A World in Disintegration », *Callaloo*, vol. 15, n° 4, 1992, 1111. La rilettura qui in questione interessa l’interferenza del *peul* con la lingua francese.

²⁸ Xavier GARNIER, « Poétique de la rumeur : l’exemple de Tierno Monémbo », *Cahiers d’études africaines*, 140, XXXV-4, 1995, p. 889.

²⁹ Cfr. *Ivi*, p. 893, n. 5.

l'indovino – che contribuiscono a intorbidare la faccenda. Tale clima oscuro è propenso al dilagare dei torrenti sotterranei di voci impersonali e d'indistinta “rumeur”.

Sempre di Tchicaya U Tam'si, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* mostra ancora la moltiplicazione dei punti di vista, sorretta oltretutto dal raddoppiamento della dimensione spazio-temporale nella forma di vicende mitiche intercalate nella vicenda reale del magistrato Raymond Poaty. Questo racconto « pluriel »³⁰ presenta una ramificazione di voci : il narratore anonimo e onnisciente cede il ruolo del racconto a volte ai personaggi – ad esempio al figlio del giudice, Sébastien, che apre il romanzo –, altre volte alla misteriosa Mouissou, *conteuse* delle vicende di Ngondi e Mavoungou. Ma se la *conteuse* appartiene senza dubbi alla dimensione mitica, parallela alla vicenda del giudice Poaty e della sua famiglia, il narratore della vicenda principale è invece ambiguo : la confusione della sua voce con quella dei personaggi è tale che, alla fine del romanzo, nella parte intitolata “Le fou et la mort” si passa dal pronome “il”, che apre il racconto – « Jusqu'ici le vent est sage. A peine frétille-t-il dans les feuillages, fait-il le chat au dos rond, ondule-t-il dans l'herbe dont le pelage est félin [...] Il est sobre, lui. »³¹ –, al pronome “je” che apre il capitolo conclusivo – « Jusqu'ici, j'ai habité une grande ville »³² – nel quale riconosciamo chiaramente la figura di Gaston, il figlio del giudice martirizzato. Non soltanto non ci devono sfuggire le due analoghe aperture « Jusqu'ici », che a nostro parere servono da ponte tra la voce del narratore onnisciente e quella di Gaston, inoltre la moltiplicazione di voci ormai dichiaratamente sovrapposte rimbombano nella testa del personaggio (*Ces fruits si doux*, p. 305) e echeggiano in un amalgama vocale in cui non c'è più distinzione tra i pronomi “mon” e “son”, ribadendo così il caos identitario del soggetto :

« Tout s'engouffrait dans mes oreilles, le juge, le procureur, les jurés, les avocats, l'assistance. Sa mère, son épouse n'étaient pas dans le prétoire. Ses enfants se riaient peut-être de l'aspect désarticulé de leur père qu'ils ne voyaient pas dans l'exact état de crucifié [...] »³³

³⁰ Arlette CHEMAIN-DEGRANGE, *Écriture symbolique des Fruits si doux de l'arbre à pain, œuvre ultime in Imaginaire et littérature II: Recherches francophones*, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de Recherche littéraires pluridisciplinaires, 1998, p. 326.

³¹ Tchicaya U TAM'SI, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, 1987, p. 255. Corsivo mio.

³² *Ivi*, p. 297. Corsivo mio.

³³ *Ivi*, p. 319.

La “madre” e la “sposa” sono le due Mathilde che hanno seguito Gaston nel suo calvario. Così si prefigura il nuovo modo di narrare di Tchicaya U Tam’si dove “il” e “je” corrono sullo stesso binario ; il monologo interiore e lo stile indiretto libero si intrecciano per dare l’opportunità ai “senza voce”, quali sono i folli, e ai martiri come Gaston di esprimersi senza mediazione. Così manipolando la voce narrante Tchicaya mette alla prova le possibilità del romanzo polifonico che Arlette Chemain-Degrange riconduce al “realismo critico” adottato dagli scrittori africani degli anni ’70 come strumento per fronteggiare i nuovi sistemi socio-politici³⁴.

b. *L’evanescenza del narratore : dalla polifonia alla testimonianza “rumorale”*

Un caso alquanto diverso di voce plurale è costituito dal romanzo di Mongo Beti. *L’Histoire du fou*, che come abbiamo visto si apre con un “racconto puro” – quello del folle errante per la città – che non lascia trapelare la presenza del narratore³⁵, è in realtà la storia riportata da un narratore intradiegetico – interno alla vicenda narrata e omodiegetico rispetto alla storia –, altrimenti detto nella terminologia utilizzata da Stanzel – già contestata da Genette – “narratore in prima persona personalizzato”³⁶ il quale è *incorporato*³⁷ nella storia stessa e condivide con i personaggi lo stesso “realm of existence”³⁸. Più precisamente, il narratore in questione è un testimone, ma non si comporta sempre come un testimone diretto ; dettaglio, questo, che apre le porte ad una nuova maniera di accedere ai fatti narrati. Egli, con le formule calcate sui « m’a-t-on dit »³⁹, « C’est de moins ainsi qu’on m’a raconté l’affaire »⁴⁰, « On m’a dit que c’est ainsi que tout a commencé »⁴¹, se ne guarda dal fare

³⁴ Arlette CHEMAIN-DEGRANGE, *op. cit.*, p. 331.

³⁵ Chatman lo chiama « narratore manifesto » rispetto alla totale estraneità con l’evento narrato di cui produce una “descrizione pura”, evento designato da Genette come « racconto a focalizzazione esterna ». Cfr. Sylvie PATRON, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. Lettres, 2009, p. 73.

³⁶ Cfr. Sylvie PATRON, *op. cit.*, p. 93.

³⁷ Ibid., nota 5. Sylvie PATRON ricorda che l’espressione inglese « embodied narrator » è la traduzione prescelta del tedesco « Ich mit Leib », letteralmente “io con corpo”. A differenza di questo tipo di narratore alla prima persona personalizzato, il narratore alla terza persona “autoriale” può esternare l’ “io” malgrado la totale estraneità ai fatti narrati.

³⁸ Ibid.

³⁹ Mongo BETI, *L’Histoire du fou*, Paris, Julliard, 1994, p. 100.

⁴⁰ *Ivi*, p. 23.

⁴¹ *Ivi*, p. 25.

propri i fatti di cui non ha conoscenza diretta⁴² ; e ciò che conosce da una fonte secondaria non esita a rilevarlo, mettendo in atto quello che Cilas Kemedjio definisce di Beti una « chronique [...] au second, voire au troisième degré »⁴³. Così, egli rifugge dall'accusa di non affidabilità del cosiddetto – da Chatman – “narratore-personaggio”, dotato necessariamente, per il critico americano, di un profilo psicologico o di caratteri propri peculiari perché possa essere detto tale. In verità affermare che un narratore sia dotato di profilo psicologico proprio è di per sé un fatto inconsistente e in parte soggettivo, numerosi studiosi non esitano e ribadirlo⁴⁴. Parimenti, per Genette il “je” del coinvolgimento nella storia è grammaticalmente fuorviante in quanto « il narratore può ad ogni momento, intervenire *come tale* nel racconto, (perciò) qualunque narrazione è, per definizione, virtualmente fatta in prima persona »⁴⁵.

In effetti, la voce narrante in *L'Histoire du fou* è lungi dal costituire una “persona” ben determinata ed integra. Se, come già ricordato⁴⁶, le pagine dell'incipit (pp. 9-11) sul folle errante costituiscono un racconto puro, le prime pagine del racconto su Zoaételeu (p. 12 ss.) lasciano intravedere una figura narrante per nulla simile al narratore “onnisciente” dell'incipit, confermando quanto dice Genette a proposito delle diverse gradazioni di presenza dell'istanza narrativa⁴⁷. Il narratore si rivela un diretto conoscitore dei personaggi di cui narra la storia, oltre ad essere testimone “neutro” al quale sono riferiti i fatti accaduti. In ciò rammenta in parte il narratore del romanzo di Ousmane Sembène, *Vehi-Ciosane*, il quale, soltanto alla fine del romanzo scopriamo essere tutt'altro che estraneo alla storia di Khar. Il narratore – confondibile con il romanziere – la incontra, con nostra sorpresa, sulla via per Dakar. Il narratore dell'*Histoire du fou* invece non tarda a rendere chiara l'istanza enunciativa : egli, sulle orme dell'autore, ammette di essersi lasciato ingannare dalla visione occidentale della decadenza africana farcita di esotismo :

« Quand je fis sa [de Zoaételeu] connaissance en 198..., j'étais plus que personne
sensible au ridicule des villageois africains, semblable en cela aux voyageurs abreuvés

⁴² Un'altra lettura del romanzo di Mongo Beti autorizza a pensare che queste formule derivino direttamente dalla modalità enunciativa dell'epopea “fang”, genere tradizionale di alcune aree del Camerun detto “mvet”. Vedi André DJIFFACK, *Mongo Beti : la quête de la liberté*, Paris, L'Harmattan, coll. Espaces littéraires, 2000, p. 242 : « Le romancier retient de la charpente du mvet des éléments précis : les croyances du peuple fang, le personnage du patriarche, les scènes et les tableaux qui se reproduisent indéfiniment, le "monde imaginaire", etc. ».

⁴³ Cilas KEMEDJIO, *L'Histoire du fou de Mongo Beti : le roman du retour* in *Migrating words and worlds : Panafricanism Updated*, Trenton, Africa World, 1999, p. 263.

⁴⁴ Sylvie PATRON, *op. cit.*, p. 92 : « L'affirmation que le narrateur est doté d'une personnalité tangible perd beaucoup de son évidence ».

⁴⁵ Gérard GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, p. 292.

⁴⁶ Cap. 3 – Parte I

des images et des récits que fabriquent et diffusent les professionnels occidentaux de l'exotisme, et, bien entendu, je remarquai surtout son accoutrement qui me parut une singerie saugrenue : [...] »⁴⁸

L'istanza narrativa già dubbia, continua a fuorviare rispetto all'identità della persona del narratore ; e man mano che prende corpo lo sviluppo, la sua voce si orchestra con quella dell'avvocato che interviene per difendere il vecchio Zoaételeu, incarcerato nuovamente dal governo in carica. Con un linguaggio e un approccio che è quello dell'avvocato difensore dei condannati a morte qual è il patriarca, il narratore ci confida di aver potuto visitare il luogo delle esecuzioni ; ancora, come un confidente legale, afferma : « On m'a raconté qu'ils étaient conduits par fournées de sept malheureux jusqu'à l'aire du supplice »⁴⁹.

Il risultato è sostanzialmente di una voce narrante ingannevole per le sfumature delle sue comparse e per la sua discrezione, talvolta la sua ritrosia, che non è certo di timidezza bensì di incentivo alla libera circolazione dell'informazione di strada e della stampa clandestina (*L'Histoire du fou*, p. 94-97), entrambe emblemi dell'informazione ufficiosa :

« Tant de cynisme et d'hypocrisie malveillante avaient ébranlé la passivité de l'opinion dans les villes. La foule avait eu la révélation soudaine de ce que les intellectuels exilés, auparavant taxés d'extrémisme, répétaient depuis toujours : ses dirigeants étaient autant de marionnettes dont les ficelles étaient tirées par l'étranger. »⁵⁰

Il passo lo dimostra : la voce narrante dotata di un polifonico "io" – che rimanda talvolta all'anonima figura del testimone, altre volte adotta il linguaggio dell'avvocato – incarna anche l' "io" eterodiegetico, estraneo alla vicenda di Zoaételeu ma conoscitore indiscusso del Camerun contemporaneo e della storia del suo declino post-indipendente. In altri termini, è tutt'altro da escludere che sotto la persona del narratore vi sia la tentazione autobiografica di parlare a ragion veduta sulle miserie della politica camerunese. Non dimentichiamo peraltro che *L'Histoire du fou* è il romanzo inaugurale della trilogia del ritorno in Camerun di uno di quegli « intellectuels exilés » menzionati ; ed è questo elemento ad

⁴⁷Contrariamente all'assenza che non ha gradazioni ma è assoluta. *Ivi*, p. 293.

⁴⁸Mongo BETI, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹*Ivi*, p. 69.

⁵⁰*Ivi*, p. 95.

ammettere una lettura in chiave autobiografica del passo “metalettico” sulla visione erroneamente esotica della miseria africana :

« J’adhérais, *moi aussi*, inconsciemment, dois-je l’avouer ? à cette vision du drame des sociétés africaines. Il est vrai que le thème de l’acculturation, qui venait d’être mis à la mode à Saint-Germain-des-Prés et dans ses parages, avait déjà suscité chez les illuminés de la dogmatique une multitude de thèses divergentes, contradictoires, croisées, parallèles ou complémentaires, dont la prolifération laissait le consommateur ordinaire de nouveautés que j’étais à la fois insatisfait et pourtant imprégné de leur fantasmagorie. »⁵¹

E l’importanza di questo passo è data dall’immagine che immediatamente prima il narratore traccia del protagonista Zoaételeu con in capo « ce chapeau de brousse qui allait l’accompagner dans sa légende, [...] un pagne ordinaire », che lo faceva apparire come una « caricature de paysan africain perdu entre deux civilisations prétendument mal conciliées ou peut-être même inconciliables. »⁵² Riprendendo una lettera di Mongo Beti,⁵³ Cilas Kemedjio ricorda l’influenza sartriana e la visione africanistica che in quegli anni imperversava presso i circoli intellettuali a Parigi. E, sul piano della diegesi, viene così confermata l’intrusione di Mongo Beti nella narrazione del cronista che ritrae la propria posizione sul « drame des sociétés africaines », rimettendola con l’occasione in questione ; mentre, altre volte, preferisce eclissarsi dietro un più generico narratore-testimone il quale però, di fatto, non può impedirsi di partecipare al dolore provocato dall’indipendenza, « source de *nos* malheurs »⁵⁴, e di indignarsi sulla comprovata rapida ascesa di « *notre* malheur collectif »⁵⁵.

In realtà, è necessario conoscere il retroscena storico dell’autore per stabilire una corrispondenza tra la voce del narratore omodiegetico che incontra Zoaételeu nel 198... e il suo autore. I rimandi alla figura e al pensiero di Mongo Beti e la sua empatia per l’avvocato difensore non devono costringere l’istanza enunciativa nell’interpretazione univoca e riduttiva del narratore autobiografico. Come suggerito da Kemedjio, la dimensione autobiografica prende spessore alla sola lettura del ritorno in patria che costituisce verosimilmente per Mongo Beti un pretesto per rileggere i fatti, scevro dal dogmatismo occidentalista, e per proporre nuove ipotesi metodologiche di cui l’istanza enunciativa dà prova.

⁵¹ *Ivi*, p. 16. Corsivo mio.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Cilas KEMEDJIO, *op. cit.*, p. 267.

⁵⁴ Mongo BETI, *op. cit.*, p. 13. Corsivo mio.

In sintesi, il romanzo del ritorno qual è per Mongo Beti *L'Histoire du fou* alimenta, certo, un parallelo tra la persona del narratore e la persona dell'autore, ma più di tutto Mongo Beti è attratto dal ruolo dell'investigatore che deve tenere conto tanto delle osservazioni proprie e degli incontri personali con il patriarca al fine di « rédiger cette chronique »⁵⁶, quanto del fermento che muove il sottobosco del Camerun « livré – ammette poco dopo – à ce que, avec le recul, je ne peux appeler autrement qu'une anarchie policière. »⁵⁷

Singolare esempio di narrazione trasgressiva e instabile, *L'Histoire du fou* coltiva, rispetto al romanzo dell'epoca precedente, « una idea più complessa della “personalità” »⁵⁸, come Genette caratterizza, del proprio ambito, i narratori dei romanzi contemporanei. Il narratore è quindi, anzitutto e in prima linea, cronista dei “moti vocali” che lentamente prendono corpo nel Camerun 30 anni dopo l'indipendenza (l'età del folle, si noti bene). È in tale contesto di effervescenza informativa che va maggiormente notata l'impercettibilità della persona narrante nel momento cruciale della storia in cui la stampa clandestina fa circolare nuove voci, nuove versioni della storia di Zoaételeu diverse da quella enunciata dal quotidiano di Stato (*Nation-Tribune*). È qui che il narratore-investigatore si fa più invisibile, che incarna la più nobile “onniscienza” del narratore “nascosto” – per dirla come Chatman – in grado di astenersi dalla manipolazione del materiale informativo per far scatenare il motore narrativo delle ormai numerose testate giornalistiche (*L'Univers, Debout l'Afrique, Liberté, Liberté..., L'Indépendant, L'Avenir, Le Provocateur, Jeunesse Joyeuse*) propense alla caricatura e alla provocazione. Queste diffondono il caso Zoaételeu e commentano le stravaganti sortite del suo avvocato difensore dalla « rhétorique hasardeuse »⁵⁹. Il narratore è ora perfetto osservatore degli eventi e cronista delle nuove voci della stampa ormai in grado di influenzare gli eventi – « Voilà comment tout a commencé, au moins selon la plupart de ceux qui assistèrent à ces événements. »⁶⁰ – ; in tal modo, egli si pone in secondo piano rispetto all'informazione clandestina che incombe come effettiva figura narrante dai propositi non sempre attendibili.

Più in generale, è opportuno notare che nel contesto delle scritture dette “engagées” degli osservatori delle società stremate dalla corruzione e dalla fantapolitica post-

⁵⁵ *Ivi*, p. 15. Corsivo mio.

⁵⁶ *Ivi*, p. 186.

⁵⁷ *Ivi*, p. 187.

⁵⁸ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 294.

⁵⁹ Mongo BETI, *op. cit.*, p. 95.

indipendente, la voce narrante, presso gli scrittori “politicizzati” come Mongo Beti, Sony Labou Tansi, Tierno Monémbo, Njabulo Ndebele, Armah, cela delle strategie politiche. L’evanescenza del garante dell’enunciazione, lo sviluppo dell’enunciazione polifonica, la moltiplicazione dei punti di vista e l’ascesa della voce “rumorale”, clandestina e anti-istituzionale quanto la figura del folle, costituiscono l’antidoto alla presunta verità diffusa dall’istituzione. Così, in luogo della versione ufficiale, si sviluppano numerose versioni, più o meno attendibili ; e i narratori che si sostituiscono al narratore possono risultare persino irresponsabili dal punto di vista dell’enunciazione. Come non pensare, a questo proposito, a certi personaggi di Boubacar Boris Diop ? N’Dongo inventa storie e ne modifica le trame ; Khadidja ritocca fiabe dai finali drammatici per allietare l’anonimo ascoltatore che immagina bambino. La mancanza di affidabilità, Chatman lo sosteneva fermamente, è tipica dei personaggi-narratori dotati di uno spessore psicologico sul piano della diegesi. E sì che i personaggi di Boubacar Boris Diop, lo vedremo nel prossimo paragrafo, sono a loro volta narratori, ricercatori e inventori di nuove versioni della storia.

c. *La eco della “rumeur”*

L’indebolimento della voce narrante unica dà vita ad un ventaglio di possibilità che vanno però tutte in direzione dell’indistinto, dell’insinuazione e della relatività. Cambiando angolazione, l’impersonalità del narratore rende il tessuto narrativo più “poroso”, ovvero estrae linfa da fonti altre da quella del narratore onnisciente, divenendo così nei testi di Monémbo, Tchicaya U Tam’si, Sony Labou Tansi, Mongo Beti, ma anche Boubacar Boris Diop, una necessità narrativa : il chiacchiericcio s’impone come entità principale dell’enunciazione a discapito di un narratore ormai subordinato all’enunciato. Come spiega Xavier Garnier con estrema precisione, « cet éclatement du narrateur est un effet direct de l’émergence de la rumeur dans le roman (qui) s’empare du texte et dissout ce point de centralisation qu’est le narrateur. »⁶¹

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Xavier GARNIER, *op. cit.*, p. 893.

Nella nostra prospettiva, due sono le caratteristiche della « rumeur » che chiamano in causa la figura del folle : l’analogia con la stereotipia e il suo potere di fabulazione in grado di creare delle figure atemporali circondate di mistero. Con lo stereotipo il rumoreggiare condivide il carattere “non originato”, come Dufays chiama la spontaneità della formulazione enunciativa :

« [...] de même qu’un stéréotype est le résultat d’une évolution (le stéréotypage) qui amalgame les relations entre les éléments au départ autonomes (les stéréotypèmes) [...], la rumeur se construit peu à peu, en schématisant et en agglutinant progressivement les éléments qui la constituent. »⁶²

Come accade con lo stereotipo, che tende a semplificare le caratteristiche specifiche a favore di una schematizzazione – l’abbiamo visto nel capitolo precedente –, il rumoreggiare detiene il potere riduttivo della verità capace di creare una realtà “semplificata”. L’autore citato chiarisce ulteriormente che « le départ entre rumeur et vérité n’est pas plus simple à établir que celui qui distingue le stéréotype de la représentation complexe ».⁶³ Pertanto, è proprio grazie alla vicinanza tra la diceria e lo stereotipo che gli autori si sottraggono volentieri alla guida della narrazione e lasciano libero corso agli *a priori* ideologici con lo scopo di provocare il lettore ormai costretto a guardarsi dalle facili generalizzazioni. I procedimenti di sovversione che interessano tutto il presente capitolo, riguardano quindi i sentimenti stereotipati, nei quali l’immagine del folle occupa una posizione di primo piano⁶⁴.

Di diretta derivazione della stereotipia, la seconda caratteristica che riconduce la “rumeur” al folle è la « logique du bouc émissaire »⁶⁵, che chiama in causa tanto la dimensione irrazionale quanto quella ideologica su cui si fonda l’idea del folle dotato di sovranaturalità. È tramite il chiacchiericcio che si rinnova quindi l’enunciazione stessa ; e, dal punto di vista narrativo, è esso che dà vita a figure leggendarie come diretta conseguenza – continua Garnier – del narratore ormai eclissato :

⁶² Jean-Louis DUFAYS, «Rumeur et stéréotypie : l’étrange séduction de l’inoriginé », *Protée*, vol. 32, n°2, 2004, p. 27.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Cfr. Ambroise TEKO-AGBO, « Tierno Monémbo ou l’exil, l’impertinence et l’écriture », *Notre Librairie*, n° 88-89, 1987, p. 95.

⁶⁵ Xavier GARNIER, « Usages littéraires de la rumeur en Afrique », *Notre Librairie*, n°144, 2001, p. 13.

« À une unification du texte en amont, issue du contexte d'énonciation, peut être substituée une unification en aval, produite par la juxtaposition des énoncés eux-mêmes. Le texte romanesque n'est plus le reflet d'une réalité mais produit des figures qui, pour être fictives, n'en sont pas moins réelles si on en juge par l'impact qu'elles peuvent avoir. Le roman pourra donc servir à forger des légendes. »⁶⁶

Ecco perché tra le figure mitiche non possono mancare le figure forgiate sugli stereotipi : i folli sono una peculiare emanazione della “rumeur” popolare che inventa, *crea* “casi rari” : il *revenant* Luambu in *Les Méduses* è, non a caso, una creazione popolare per giustificare il mistero intorno al coma di quest'ultimo e alla morte dei due amici ; ed è quindi logico che è con il folle che fa l'accoppiata. Il folle dei *Crapauds-brousse* è un altro mistero della natura la cui origine viene ricondotta talora all'aristocrazia, talaltra al maraboutismo. Così si sviluppano le dicerie intorno al folle :

« Il y a bien une raison à ce qu'il soit ainsi. C'était un roi. Il a perdu son royaume pour quelque raison. Il en est devenu fou. – Non, répliquait un autre avec plus de hardiesse, c'était bien un roi. Mais ce sont ses demi-frères qui l'ont *travaillé* pour arracher le royaume. – Moi j'ai appris, et je le tiens d'une personne qui mérite la confiance de Dieu lui-même, moi, j'ai donc appris que cet homme était un marabout fort instruit. Mais, hééeeh malédiction, il fut pris en train de coucher avec la femme de son *karamoko*⁶⁷. Ce dernier mit trois semaines de prières pour que Dieu le maudisse. Voilà le résultat. – Marabout ? Je ne contredis pas. C'est un vrai plaisir de l'entendre le soir chanter les louanges de Dieu. Marabout ! Cet homme était marabout. Il connaît bien les Ecritures. »⁶⁸

Una duplice osservazione scaturisce questo passo. Persuadere dell'autenticità del racconto è un altro elemento che fa della voce “rumorale” una voce narrante nella misura in cui « la rumeur relève du *récit* »⁶⁹, a differenza dello stereotipo che nasce invece da un'idea semplificata ; e quando il racconto è frutto di una testimonianza indiretta si innesca il gioco a catena, pari al telefono senza fili, volto a indebolire provocatoriamente il basamento di veridicità. Xavier Garnier asserisce, a buon diritto, che la “rumeur” mira più a dimostrare la

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ L'autore fornisce la traduzione dal peul : « Maître de Coran, marabout. »

⁶⁸ Tierno MONÉNEMBO, *op. cit.*, p. 84.

credibilità della testimonianza che non la realtà dei fatti. Una lieve correzione proviene da Sémujanga secondo il quale è l'arsenale culturale, costituito di « légendes cosmogoniques (et) mythes de fondation, en passant par les paroles des politiciens »⁷⁰, all'origine del mormorio popolare il quale, dice, « ne relève pas de la fiction, comme on pourrait le croire, elle relève des récits considérés comme vrais ».⁷¹ Tuttavia è innegabile che i « récits considérés comme vrais » diventano racconti narrativi non appena passano per la « mise en récit » poiché corredati di dettagli di ogni tipo che fanno del personaggio una figura eroica, da cui il potere di fabulazione della “rumeur” che, in fin dei conti, « nie [...] le fait historique ».⁷²

La rivincita dell'illusione del vero sul reale sancisce quindi l'emergere di figure misteriose portatrici di sovrannaturalità come il folle profetico dei *Crapauds-brousse* e delle *Méduses*. Il passo citato dei *Crapauds-brousse* sull'intreccio di voci del popolo mentre costruiscono un personaggio con tanto di retroscena mitico – « ce sont ses demi-frères qui l'ont travaillé pour arracher le royaume » –, non sembrano tessere una trama ai modi di un racconto nel racconto? Ecco che i giochi di incastri, così frequenti nei romanzi contemporanei, si sviluppano volentieri a partire dalle voci “rumorali”, di cui Boubacar Boris Diop è maestro indiscusso come vedremo a breve. Le indiscrezioni finiscono per plasmare i personaggi e li elevano a rango mitico poiché dotati ora di un'aura misteriosa, finché « l'individu perd tout caractère humain »⁷³. In tal modo i personaggi diventano “figure”, nel senso proposto da Xavier Garnier⁷⁴, tanto più leggendarie quanto più sono veicolate dalle dicerie avallate da nuove versioni che ne aggiungono ulteriori dettagli. Per questo, il folle trionfa tramite la sua presenza anche quando assente dalla vicenda e personaggio marginale nell'economia del romanzo. La figura del marginalizzato come personaggio secondario coinvolge tutti i personaggi giacché « il représente une force agissante qui combine les traits de chacun des personnages principaux des acteurs du drame »⁷⁵ da cui le accoppiate di personaggi insoliti con i folli, come il “fou” e Luambu in *Les Méduses* e Khaliif con Deeriye in *Close sesame*.

⁶⁹ Jean-Louis DUFAYS, « Rumeur et stéréotypie : l'étrange séducton de l'inoriginé », *Protée*, vol. 32, n° 2, 2004, p. 28.

⁷⁰ Josias SEMUJANGA, « La rumeur : parole fragile et croyance partagée », *Protée*, vol. 32, n° 3, 2004, p. 40.

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

⁷³ Xavier GARNIER, *La Magie dans le roman africain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 115.

⁷⁴ La figura si distingue dal personaggio, per Xavier Garnier, nella misura in cui il primo è un principio energetico e detonatore di rivelazione della realtà soggiacente, a differenza del personaggio che necessita l'edificazione di una rappresentazione. Vedi Xavier GARNIER, *L'éclat de la figure*, Bruxelles, PIE – Peter Lang, 2002, pp. 14-15.

Xavier Garnier lo specifica più in generale, nell'ultimo trentennio dilaga il « romanesque des milieux »⁷⁶ in cui pullulano mendicanti e marginali in un « ensemble confus de bruits, de paroles, de musique, mêlé à des couleurs, à des odeurs, etc. ».⁷⁷ Essi partecipano alla “rumeur” in quanto aprono, amplificano, integrano lo spazio del silenzio dove tutte le categorie e le opposizioni si annullano ; ecco dove risiede per il citato studioso francese la ragione profonda della prossimità tra gli emarginati quali i folli e il “bruit” del chiacchiericcio⁷⁸. Al linguaggio del silenzio che ha occupato l'ultimo paragrafo del capitolo precedente, fa quindi da contrappeso il linguaggio della “rumeur” con la quale ha molto a che vedere in termini di potenza dell'indistinto. E lo stile diretto libero che imita l'oralità è significativo nel passaggio dalla parola non detta ma evocata alla parola detta tramite la mediazione di una voce indistinta, quella della polifonia popolare, della « voix plurielle de la rumeur »⁷⁹. L'evocazione ha ancora la meglio sulla rappresentazione, da cui la continuità tra il silenzio e il rumore del chiacchiericcio. Anche nelle *Méduses* si verifica ciò che Xavier Garnier afferma a proposito della scrittura di Monénembo di cui *Les Crapauds-brousse* sviluppa l'aspetto caotico del chiacchiericcio di sottofondo, ovvero la capacità di fabulazione del vociferare, che costruisce leggende e le diffonde per vere⁸⁰ :

« “Deux hommes sont morts dans la dernière semaine de juin 1944.” “Ils étais trois à mourir...” Mais le troisième ne mourut pas, par miracle peut-être. Qui peut savoir ?

Bien sûr que ces trois hommes se connaissaient... Quand je dis que le troisième ne mourut pas, je veux dire, cette semaine-là ! Comment, pourquoi ? Le savoir maintenant ne vous apprendrait rien de tout le curieux de l'affaire...

Deux hommes se mettent à mourir comme ça, dans la même semaine, tous les deux verts de santé, ça ne pouvait qu'avoir l'air d'une mauvaise affaire, on est comme on est ; on se méfie des causes apparentes. Trop vrai pour être vrai. Ils se connaissaient, une solide amitié, les liait. Et voilà qu'ils se mettent à mourir l'un après l'autre, dans la même semaine, à un jour d'intervalle. Jeudi, vendredi, samedi. Samedi, ou dans la nuit du samedi au dimanche, le troisième échappe à la mort curieusement. Mais où ?...

⁷⁵ Jean-Pierre GOLDENSTEIN, *Lire le roman*, Bruxelles, de Boeck –Duculot, 1999, p. 155.

⁷⁶ Xavier GARNIER, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁷ *Ivi*, p. 59.

⁷⁸ *Ivi*, p. 60.

⁷⁹ ID., « Poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo », *cit.*, p. 893.

⁸⁰ Cfr. *Ivi*, p. 891.

Les deux premiers, c'est sur leur lieu de travail que la mort s'empare d'eux. Mais où, où crois-tu que l'on trouve le troisième quasi mort ? Au cimetière ! Oh ! Entre les tombes des deux autres.

C'est quand on sut qu'ils se connaissaient que l'on se trouva tout à coup dans le mystère. Remarquez que l'on s'accommodait plutôt de l'assertion selon laquelle c'est entre les tombes des deux autres qu'on avait trouvé le troisième gisant par terre, habillé d'une chemisette et d'un short de drill blanc, espadrilles blanches, bas blancs. Il y avait là une explication toute trouvée, vite trouvée, on le verra ! Mais on se disait qu'avec le nom et le surnom qu'il avait, il n'y avait plus à chercher d'explication à ces morts inexplicables, en fin de semaine, l'un après l'autre ! Quelle coïncidence, dirait-on ? Quelle évidence niait-on ? »⁸¹

In realtà, la lettura del romanzo chiarirà ben poco di « tout le curieux de l'affaire », talmente i fatti sono circondati di mistero veicolato dalle chiacchiere. Il lungo passo rende conto della caotica eco del « bruit » – dal “vous” si passa al “tu”, alternando il generico “on” – che informa il lettore creando il caso misterioso dei tre amici, di cui Luambu « avec le nom et le surmon qu'il avait » rappresenta per la gente l'elemento sospetto.

Altre storie intrise di mistero e di leggende corredano i romanzi di Boubacar Boris Diop dove, come in *Monénembo*, « la rumeur crée des figures intemporelles qui sont autant de pôles de résistance. »⁸² Le figure eroiche e leggendarie che circolano sono di fatto alimentate dalla fantasia popolare, come – tra i casi più eclatanti – Dieng Mbaalo, il « secrétaire permanent de la commission nationale des Héros »⁸³ e la statua dell'eroe nazionale in *Le cavalier et son ombre*. L'evento della nomina dell'eroe nazionale è enfatizzato dalla “rumeur” che, come ne *L'Histoire du fou*, è veicolata dalla stampa favorendone la circolazione :

« Au début de la quatrième année, un journal commença à distiller des allusions perfides sur l'interminable colloque des experts en héroïsme national. Puis il y eut deux ou trois articles au vitriol sur le thème : les vivants ou les morts, il faut choisir. L'opinion publique se saisit de l'affaire. De folles rumeurs partirent des grandes-places, voyagèrent en bus et en cars rapides, s'insinuèrent dans les ruelles des quartiers populaires comme

⁸¹ Tchicaya U TAM'SI, *Les Méduses*, Paris, Albin Michel, 1982, pp. 13-14.

⁸² Xavier GARNIER., *op. cit.*, p. 891.

Nimzatt, Colobane et Benn Talli, prirent le train pour les villes de l'intérieur, [...] susciterent l'indignation des masses paysannes [...], finirent tout de même par parvenir aux oreilles du Président. »⁸⁴

In Boubacar Boris Diop il potere della “rumeur” è così dilagante da cadere quasi nel ridicolo. E perché il caso diventi leggendario, è necessario che lo stereotipo, nel caso specifico del cavaliere eroico – sovvertito dal romanziere –, sia sostenuto dalla testimonianza oculare di un nottambulo in grado di confermare le gesta del cavaliere (ormai animato) verificate nei pressi del Grand Marché, in una strada isolata e in piena notte : elementi tipici per la diffusione delle voci della “rumeur”. E, anche in Boris Diop, il potere vorticoso della rumeur plasma le figure leggendarie : dopo aver dichiarato che « les combattants [il Cavaliere e un altro presunto cavaliere] étaient deux êtres absolument identiques »⁸⁵, il testimone continua a riferire quanto sostiene di aver sentito, partecipando al tipico meccanismo del passaparola in cui l'informazione si deforma sebbene vi sia ancora assonanza con la versione originaria. Così l'eroico Cavaliere in fuga con il mediocre funzionario Dieng Mbaalo diviene « Dieng Mbaalo le Cavalier »⁸⁶. Parallelamente la dichiarazione del nottambulo diventa « l'histoire rapportée [...] d'une totale extravagance »⁸⁷ – dice la voce narrante – confermando da un lato la relatività della testimonianza, dalla dubbia autenticità, di un « père de famille qui traînait dans les rues, ivre mort »⁸⁸, dall'altro l'assurdo ingresso di Dieng Mbaalo nella leggenda per opera di un narratore eccentrico e fantasioso : la *conteuse* Khadidja, più vicina alla follia creativa che alla sobrietà della verosomiglianza.

E non è un caso che i personaggi stereotipati per eccellenza, i folli, appaiano proprio in questi racconti “rumorali” corroborati di elementi misteriosi :

« Il [testimone] vit les fous qui hantent les abords du Grand Marché pendant la journée converger en silence vers le corps de l'homme étendu par terre. Eux-meme, ces fous, n'auraient su dire ce qui les poussait vers ce lieu ; ils sentaient seulement que là était leur place, au moins pendant un court instant, auprès de cet homme en train de mourir. Faisant cercle autour de lui, ils le regardèrent sans mot dire flotter au-dessus de

⁸³ Boubacar Boris DIOP, *Le Cavalier et son ombre*, Abidjan, NEI, 1999, pp. 118-119.

⁸⁴ *Ivi*, p. 122.

⁸⁵ *Ivi*, p. 144.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ivi*, p. 146.

⁸⁸ *Ibid.*

son sang. Leurs visages étaient tristes et recueillis. L'homme était habillé comme eux, c'est-à-dire comme un fou. Il portait la tenue des chefs de guerre du temps passé et ils virent à son amertume qu'il avait été victime, lui aussi, d'une fausse manœuvre du temps. [...] Les fous reprirent le chemin de leurs pauvres abris, du même pas silencieux qu'ils étaient venus. »⁸⁹

Come non notare qui l'immagine del soldato coloniale tanto eroico – vestito come « i chefs de guerre du temps passé » – quanto impazzito (vedi Kéita in “Sarzan”, Tanor in *Vehi-Ciosane*) parodiato in eroe nazionale sotto tutela dell'« ancienne puissance coloniale »⁹⁰ ?

La voce “rumorale” riportata dalla *conteuse* è quindi una deviazione stilistica che rimarca il « glissement de l'écrit vers l'oral »⁹¹ e il potere dell'insinuazione e delle implicazioni⁹², come vedremo nel prossimo paragrafo. La “rumeur” necessita di un organo che veicoli la verità prestabilita ; e quel corpo portatore è costituito dal personaggio ritenuto folle (N'Dondo in *Le Temps de Tamango*, Khadidja in *Le Cavalier et son ombre*, Ali Kaboye in *Les petits de la guenon*) che in Boris Diop è sempre dotato di « appréciation normative de l'excentricité et non de la folie réelle »⁹³.

In definitiva, quando il folle non è narratore in prima persona come nei casi studiati nel capitolo precedente, egli finisce per insinuarsi nel tessuto narrativo per altre vie, alimentando il chiacchiericcio che diventa sempre più incalzante. Il principio generale che ci permette di collegare la narrazione della “rumeur” a quella della voce narrante, di cui il folle è causa e conseguenza, è lo slittamento dall'enunciazione soggettiva all'enunciazione “collettiva e generica”⁹⁴, di cui il morfema è chiaro segno marcatore di una « insaisissabilité et [l']irresponsabilité du porteur »⁹⁵. I romanzi dell'area francofona che qui trattiamo (*Les Crapauds-brousse*, *L'Histoire du fou*, i romanzi di Boubacar Boris Diop, romanzi di Tchicaya, *L'Anté-peuple*) sono rappresentativi di un periodo, quello a cavallo tra gli anni '80 e '90, nel quale la rottura con il romanzo classico costituiva un'urgenza per ridefinire alcune

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ *Ivi*, p. 119.

⁹¹ Justin BISANSWA, « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop », *Protée*, vol. 32, n°3, 2004, p. 86.

⁹² *Ivi*, p. 84.

⁹³ Jean SOB, *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Ivry/Seine, Editions A3, 2007, p. 86.

⁹⁴ Isaac BAZIE, « Texte littéraire et rumeur : fonctions scripturaires d'une forme d'énonciation collective », *Protée*, vol. 32, n° 3, 2004, p. 70.

⁹⁵ J. LACOUTURE, « Bruit et information », *La Rumeur. Le genre humain*, n°5, Paris, Fayard, 1982, p. 21 ; citato da Isaac BAZIE, *op. cit.*, p. 66.

entità narrative, tra cui la trama e il personaggio⁹⁶ e la voce narrante che si dissolve, di volta in volta, a favore di un composto informe di narrazione fino a confondersi con la “rumeur” nella sua doppia accezione di “mormorio proveniente dal popolo” e – elemento di rilievo nello studio sociologico della produzione letteraria africana – di deformazione, quindi di sovversione dell’informazione⁹⁷.

La “rumeur” è dunque sinuosa per il carattere inafferrabile e incontrollabile della sua propagazione e malgrado ciò informa grazie alla sua forza persuasiva. Ma la “rumeur” è anche voce popolare frammentaria poiché si serve della « transmission sélective de l’information supposée secrète » ; e « disperses les corps sociaux en les fragmentant, en l’empêchant de formuler une réponse collective à partir des informations circulées. »⁹⁸ Questo è vero non soltanto per *L’Histoire du fou*, ma per buona parte dei romanzi della rumeur citati. La caratteristica principale di questa voce che viene dal popolo è la sua forza devastatrice ; con questi termini Sony Labou Tansi sancisce il “roman-trottoir”⁹⁹ ne *Les Yeux du volcan*, sorta di nuovo “engagement” degli scrittori africani che saranno realmente tali « que par la bouche du peuple. »¹⁰⁰ Con Sony Labou Tansi, che riproduce nella scrittura il chiacchiericcio definito come « paroles (qui) tourne en folie »¹⁰¹, si stabilisce un nuovo nesso tra la parola del popolo e la manifestazione della follia. Ne deriva un primo accavallamento tra il romanziere che parla « par la bouche du peuple » e colui che, incarnando la figura del portavoce del popolo, alimenta la circolazione della voce popolare che non necessita di qualcuno che “la porti”. La figura del folle per Sony Labou Tansi, non può quindi sottrarsi alla parola collettiva che il romanziere ripropone in maniera evidente nella pièce teatrale *La Paranthèse de sang* tramite un altro saggio “fou” ; ma anche ne *L’Anté-peuple*, dove, in misura diversa, Dadou sotto il travestimento di folle agisce contro il potere in nome del popolo.

« Les frontières du domaine des récits appelés "rumeurs" ne sont pas encore tout à fait tracées »¹⁰² : Josias Semujanga fa così il punto sugli studi relativi alla diceria la quale,

⁹⁶ Georges NGAL, *Création et rupture*, cit., p. 75.

⁹⁷ Vedi Xavier GARNIER, « Poétique de la rumeur : l’exemple de Tierno Monémbo », cit., p. 890.

⁹⁸ Cilas KEMEDJIO, *op. cit.*, p. 273.

⁹⁹ Sony LABOU TANSI, *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988, p. 14, citato da Xavier GARNIER, *op. cit.*, pp. 893-894.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Josias SEMUJANGA, « La rumeur : une parole en acte ? », *Protée*, vol. 32, n° 3, 2004, p. 5. Semujanga si stupisce del disinteressamento dello strutturalismo nei confronti della « rumeur » come se questo non fosse degno di attenzione in quanto produzione narrativa come oggetto a sé stante scevro dal giudizio moralistico che pende su di essa.

« saturée de moralisme »¹⁰³, alimenta il discorso ufficioso, il discorso anomalo e ambiguo – versione deformante e mostruosa del discorso legittimo –, di conseguenza discorso minore ; ragion per cui non gode di credito da parte degli accademici diffidenti di una forma del sapere basata sul falso. Si badi bene, ufficioso, anomalo, ambiguo, mostruoso, illegittimo e minore, tutti aggettivi che abbiamo innumerevoli volte incontrato per qualificare il folle, che ne rappresenta la materializzazione sociale e modifica il codice letterario. Il folle veicola il lato oscuro, mostruoso e illegittimo dell'uomo retto ; e, come la voce di corridoio, incombe fragorosamente sulla società, facendo concorrenza sleale “al canone”. La “rumeur”, come il folle, non ha origini, nasce in un non-luogo « dont on ne connaît pas la source »¹⁰⁴; da ultimo, come Sékhélé in “Le fou rire” non ha ombelico, e come il “fou” nei *Crapauds-brousse* « personne n'était capable de dire quand et comment [cet homme] était venu »¹⁰⁵ ; vale a dire che sfugge ad ogni genealogia e ormai è fuori dal controllo del narratore.

2. La parola al folle : verso la frontiera dell'opera

La contestazione del romanzo classico avviene anche per destrutturazione (e ristrutturazione) del testo al fine di creare un labirinto narrativo in cui appaiono tante corsie quante sono le aperture del romanzo a nuovi strati narrativi. Come la voce narrante si sdoppia o si moltiplica fino a sparire dietro il flusso del vociferare, la narrazione si stratifica su più livelli ; se il testo “rumorale” era “poroso” – come abbiamo definito con una figura ardita il testo che accoglie la penetrazione di più voci – la complessa architettura dei romanzi dell'ultimo trentennio è “tentacolare” : essa rievoca l'ingarbugliamento dei passaggi sotterranei e delle strade chiuse che si traducono con l'atteggiamento provocatorio dei narratori che impongono una rilettura del romanzo non come un percorso lineare, ma come l'effetto caotico delle diverse realtà africane altrettanto problematiche. Alle *impasses* del romanzo corrispondono spesso delle conclusioni aporetiche nella misura in cui ci si trova non

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 4.

¹⁰⁵ Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse*, cit., p. 79.

di rado di fronte a conclusioni contraddittorie che generano stridori e antinomie, nonché a enigmi irrisolti. Ciò detto, il testo assume il senso pieno di dimensione *spaziale* paragonabile a quella di una costruzione architettonica in cui personaggi e narratori, che sempre più di frequente si scambiano i ruoli, non esitano a violare, con una certa irriverenza, la frontiera della diegesi. Tra i principali personaggi irriverenti, i folli si fanno promotori della nuova conduzione narrativa, specie nelle opere degli ultimi decenni.

Tra gli autori più originali in questo senso citiamo, in prima linea, Boubacar Boris Diop il cui scopo è di liberare il romanzo africano dalla piatta lettura tematica e genericamente sociologica a cui studiosi e critici letterari lo hanno per lungo tempo costretto¹⁰⁶. L'intento "parodico", come Jean Sob definisce nella sua monografia il procedimento di anticonvenzionalità che caratterizza l'intera opera del romanziere senegalese, si traduce tanto sul piano della voce narrante, come già accennato, e sulla figura stessa del narratore, quanto sulla natura del testo : testo ibrido, nel genere e nelle forme.

In Boubacar Boris Diop, ma anche ne *L'Histoire du fou* di Mongo Beti, interi frammenti di testo sono ripetuti nell'opera : se nel secondo la ripetizione delle incarcerazioni del patriarca Zoaételeu va di pari passo con la ripetizione dei colpi di Stato in Camerun per mostrare la ripetitività un po' buffonesca della storia cadenzata nel tempo, in Boris Diop la ripetizione si ripercuote nell'opera con la perdita di riferimenti nello spazio testuale. In entrambi i casi l'effetto che risulta dalla ripetizione interna e dal ritorno intertestuale è il trionfo dell'anonimato e l'arbitrarietà della costruzione narrativa che mira non soltanto alla contestazione del racconto lineare e coerente laddove l'ordine sociale è pressoché assente nelle varie "Afriche post-indipendenti", ma soprattutto a stimolare nel lettore uno sforzo interpretativo sui nuovi codici letterari.

Boris Diop e il tardo Mongo Beti, così diversi nello stile e nelle strategie ma così vicini, in fondo, nell'intento, concepiscono il romanzo come una tavola di congetture e inchieste dove l'autore si confonde con il narratore, il narratore è sostenuto e contestato da altre voci narranti e la relatività dei punti di vista vuole soprattutto mettere in luce i luoghi comuni per destrutturarli meglio attraverso la parodia. In tale prospettiva, il parallelismo con le pur simili forme di contestazione antimimetica che hanno segnato il XX secolo francese (dal gioco araldico di Gide, al "je" impersonale dello scrittore proustiano, alle destrutturazioni dei "nouveaux romanciers"), corre il rischio di inadeguatezza precisamente in virtù delle

diverse ragioni sociali e culturali che ne motivano l'esistenza nel romanzo africano. Non è certo la « critique de la famille, les ambiguïtés du sentiment amoureux, les bienfaits d'une homosexualité pratiquée avec un adolescent »¹⁰⁷ – problematiche care all'osservatore della Francia bigotta a cavallo tra il XIX e il XX secolo – a coinvolgere un Chinodya, interessato alla condizione dell'uomo contemporaneo conteso tra le nuove realtà sociali in Zimbabwe e le antiche credenze *shona*; né un Boris Diop impegnato nella riflessione sul ruolo dell'arte e dell'artista nella realtà senegalese dove la figura dell'intellettuale muta repentinamente. In quest'ultimo, il rifiuto della rappresentazione lineare, in un momento di sconvolgimento politico ed economico che interessa gran parte dell'Africa, accanto al rifiuto ideologico di una dominazione culturale della Françafrique, spiegano una certa reticenza a instaurare legami con la recente tradizione francese. Le ragioni sociali e culturali sono peraltro all'origine dello sfasamento cronologico che vedono il romanzo africano sperimentare con quasi un secolo di distanza dalla letteratura francese le possibilità del romanzo già discusse alla fine del XIX secolo – si pensi al *Journal* di Gide precedente all'inaugurale *Paludes* del 1895.

È forse però più interessante rilevare un'altra analogia con il patrimonio francese; i modi del romanzo africano di questi anni sembrano condividere lo spirito polemico e anti-intellettualistico di un Diderot. L'accostamento dell'attitudine di questi contestatori degli anni '80-'90 con quella in auge in un certo momento della storia letteraria francese, sembra essere possibile proprio rispetto allo spirito critico, di questi provocatori, inteso a destrutturare le categorie forgiate sugli assolutismi delle epoche che li precedono (incarnati in Luigi XIV per la Francia classicista, nel colonialismo francese per l'Africa "letterariamente classica"), epoche dalle quali gli illuministi e i pensatori africani degli anni '80-'90 intendono prendere le distanze. Lo smascheramento dei falsi miti, le riflessioni sull'artista, la messa in scena della valutazione *in itinere* tramite il confronto dialogico, che vediamo tanto in Mongo Beti quanto in Boris Diop, non possono non rammentarci le pratiche esposte in *Le Neveu de Rameau* o *Jacques le fataliste*. Peraltro Bernard Mouralis non manca di ricordarci la netta scelta di Mongo Beti per l'*esprit philosophique* a riprova di una più probabile vicinanza di alcuni autori africani con lo spirito critico dei grandi filosofi illuministi, più che con i loro contemporanei occidentali. Le simpatie dello scrittore africano di questo periodo, il quale opta per la parodia e l'ironia a discapito di toni gravi, per la figura del *philosophe*, sono motivate – lo ricorda giustamente Bernard Mouralis – da una stessa « désaffection à l'égard des querelles

¹⁰⁶ Cfr. Boubacar Boris DIOP, « Où va la littérature africaine ? », *Notre Librairie*, n°132, 1999, p. 10.

¹⁰⁷ Henri GODARD, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006, p. 96.

métaphysiques »¹⁰⁸ e da una nuova riflessione antropologica sulla relatività della civilizzazione¹⁰⁹. Tuttavia, a differenza di Mongo Beti che apprezzava l'incisività del linguaggio adoperato dai realisti e lo spirito totalizzante del romanzo ciclo che analizzava la società, gli autori che qui trattiamo manipolano quei presupposti di chiarezza per privilegiare l'esigenza della relatività.

La complessa costruzione del romanzo nell'ultimo trentennio risente quindi della dichiarazione di morte del narratore che rifugge la responsabilità della narrazione a favore di visioni relative. Nuruddin Farah in *Close Sesame*, dopo aver prescelto un narratore extradiegetico rimasto fedele al proprio ruolo per tutto l'arco della narrazione, finisce per tenere in sospeso il mistero sulla fine del patriarca Deeriye, visto per l'ultima volta al fianco del folle Khaliif. Le versioni sulla sua orrenda fine sono numerose e contrastanti ; le voci contribuiscono a diversificarle e gli elementi magici e spirituali permangono disseminando indizi al fine di incoraggiarci a cercare altrove la chiave del romanzo, nei riferimenti simbolici e nei racconti metaforici di Deeriye. Dopo l'incontro con il Generale, l'epilogo di *Close Sesame* :

« No one could account for Deeriye's movements for three solid days. And it took the best part of the fourth day to piece together stories stranded with gaps nobody could fill. Was he the old man all in white (as though adorned in Archangel Azraail's shroud) who was seen, three nights previously, walking away in haste from a house in which a bell rang and the bell's ringing set into motion a series of explosions [...] ? Had he been seen in the company of Khaliif – where they the two old men who were overhead engaged in a discourse so without grammar it was incomprehensible to the sane? Did Deeriye go into a retreat, spending a couple of days in prayer, seeking divine guidance? [...] Into what dark hole of mystery did he disappear between being seen with Khaliif and turning up, arrayed in army uniform, marching in rhythm with the old soldiers – and, standing at attention before the General who was awarding medals to heroes of the land, pulling out, by mistake, prayer-beads instead of a revolver to shoot the General dead? (Another version told how the prayer-beads, like a boa-constrictor, entwined themselves around the muzzle of the revolver and Deeriye could not disentangle it in time. [...]

¹⁰⁸ Bernard MOURALIS, *À la recherche d'un genre nouveau* in *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Issy-les-Moulineaux, Editions saint Paul/Les Classiques Africains, 1981, p. 24.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 25. Mouralis dedica un'opera al mito del buon selvaggio : Bernard MOURALIS, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage : de l'Antiquité à Rousseau*, Paris, Bordas et Fils, 1989.

When they searched his body, they found the following : a tattered copy of the Koranic chapter *Ya-sin*, notes on the Sayyid's "Death of Corfield", a pamphlet on the underground activities of the ANC, Nadiifa's photograph, Deeriye's own ID card, a couple of inhalers to forestall an attack, and a standard revolver. »¹¹⁰

Ci vollero giorni per rimettere insieme i pezzi della storia e riempirne le lacune con delle ipotesi quanto mai sorprendenti : il ruolo del narratore consiste sempre di più nel trasmettere la difficoltà della ricostruzione storica che esige un'enorme sforzo da parte del lettore al quale si chiede di ascoltare il folle, possibile detentore di chiavi interpretative. Ciò è tanto vero in Nuruddin Farah quanto in Boubacar Boris Diop, con il quale si assiste ad una più complessa macchinazione narrativa. I suoi « romanciers-vicaires », come Jean Sob chiama i narratori « par procuration »¹¹¹ – di cui il primo romanzo *Le Temps de Tamango* è senz'altro l'esempio più audace – non narrano "a proprio nome" ma si limitano a riorganizzare il materiale di archivio assemblato al fine di ricostruire, come in *Le Temps de Tamango* a distanza di un secolo, la storia del movimento del M.A.R.S. durante la rivolta studentesca e operaia avvenuta in Senegal nel 1968. Vi sono dunque narratori-narrati e narratori narranti, i secondi dei quali commentano il lavoro svolto dai primi sull'identificazione dei personaggi. In tal modo mettono in scena, nelle sezioni delle "Notes" alle tre parti del romanzo, il procedimento di metalessi che origina diversi gradi di diegesi. Il narratore extradiegetico commenta come segue il lavoro di ricerca del "Narrateur" il quale commenta a sua volta le posizioni di due studiosi che hanno tentato di far luce sul personaggio di N'Dongo Thiam, membro del M.A.R.S. e protagonista sopra le righe :

« Les notes du Narrateur que voici ont été rassemblées au mois de juillet de l'an 2063. Elles sont donc assez récentes. C'est avec un recul historique considérable et par conséquent avec quelque chance d'objectivité que les événements sont relatés. »¹¹²

« Voici que le narrateur écrit : "Les événements rapportés ici ont pour cadre une République d'Afrique noire au lendemain de ce qu'on appelait les Indépendances. Comme le temps passe vite ! Tout cela a été presque oublié, du moins dans le détail ; je n'ai pas pu retrouver aux Archives certains documents pourtant décisifs. Malgré mon souci de rigueur, il m'a fallu parfois me fier à la mémoire de quelques vieilles personnes.

¹¹⁰ Nuruddin FARAH, *Close sesame*, Saint-Paul, Minnesota, Graywolf Press, 1992, pp. 259-261.

¹¹¹ Jean SOB, *op.cit.*, p. 114.

¹¹² Boubacar Boris DIOP, *Le Temps de Tamango*, Paris, Le Rocher, 2006, p. 49.

Sur d'autres points, par contre, l'affrontement entre de nombreuses thèses assez partisans n'a pas manqué de me plonger dans une certaine perplexité ; tel a été, par exemple le cas du général François Navarro : son rôle exact, la nature de ses activités ou les circonstances de sa mort ont suscité de vives polémiques entre deux de nos plus célèbres historiens, les professeurs Amadou Diabel Sène et Mohamed Sonko. [...] »¹¹³

Di questi “historiens” vengono riportate per intero le tesi nello stile diretto per un illusorio senso di fedeltà. La complicazione della macchina narrativa è quindi doppia : i narratori-narrati diventano oggetto di commento, dunque personaggi ; e, a loro volta, i narratori-narranti hanno il doppio status di narratori e lettori-commentatori. I ruoli di tutti sono seriamente messi in discussione e la relazione tra il narratore e il narratario vagamente reimpostata. Inoltre, il topos del manoscritto trovato e dei documenti mancanti è dunque il miglior espediente per delegare la responsabilità della narrazione ad altri soggetti anonimi ; in tal modo, si innesca il procedimento dei commenti e interpretazioni a catena che rappresenta, stando a Papa Gueye, una pratica nuova nel romanzo senegalese.¹¹⁴

Come conseguenza alla messa in questione dell'affidabilità della narrazione e della credibilità del narratore, si palesa di nuovo la negazione del romanzo come *mimesis* : non soltanto il romanzo è riflesso deformato e deformante della realtà ormai soggetta ad interpretazione ; ogni procedimento di interferenza enunciativa, di incastro degli enunciati e di trasgressione del piano della diegesi è inoltre una « égratign[ure du] contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le contrat fictionnel de la fiction. »¹¹⁵ È particolarmente evidente nei romanzi di Boubacar Boris Diop : il realismo socio-storico è rimpiazzato dal « réalisme textuel »¹¹⁶ ; ed è la messa in scena della creatività letteraria a convocare il campo del realismo. In modo analogo, la destituzione del narratore incoraggia la tecnica del racconto nel racconto grazie alla quale egli delega la funzione narrativa a una nuova istanza del romanzo “mise en abyme”, come vedremo.

Non deve sorprendere che sia una figura così inaffidabile come il folle a prendere le redini della narrazione. Ecco perché nel romanzo contemporaneo pullulano dei, a dir poco

¹¹³ *Ivi*, pp. 51-52.

¹¹⁴ Papa GUEYE, « L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire : récit contestataire et contestation du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop » in *Nouvelles Ecritures francophones, vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2001, p. 244.

¹¹⁵ Gérard GENETTE, *Métalepse*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 2004, p. 23.

¹¹⁶ Jean SOB, *op. cit.*, p. 102.

bizzarri se non folli, romanzieri-narratori come N'Dongo nel *Temps de Tamango*, il folle errante Ali Kaboye in *Les Petits de la guenon* di Boris Diop, Farai Chari in *Chairman of fools* e il professor Zamani in “Fools”, ma anche dei folli-narratori (o narratori semi-folli) come Khadidja in *Le Cavalier et son ombre*, il folle-filosofo Thalès in *Thalès-le-fou*, Deeriye e il folle Khaliif in *Close sesame* e ancora il maestro nudo in *The beautiful ones* e l'ambiguo narratore in *L'Histoire du fou*. Tutti questi personaggi-narratori hanno in comune il gusto del racconto e la velleità del ricercatore e dell'esploratore in cerca di verità, quando non sono matti “per partito preso” (Ali Kaboye, Thalès).

In quanto creatori d'arte l'impresa di scrittura si caratterizza dalla « nature créatrice (qui) autorise la polysémie et le jeu »¹¹⁷ e che legittima la follia come parte integrante del linguaggio normale¹¹⁸. Per Prosper Comlan Deh « la thématique de la folie n'impose pas forcément un certain type d'écriture, ou une certaine grammaire du récit à priori cataloguée et déjà là »: il critico si mostra reticente di fronte alla corrispondenza tra follia e forma letteraria. Ma se riteniamo condivisibile che « le baroque et l'agrammaticalité ne sont point des indices suffisants de folie »¹¹⁹, è altrettanto vero che, come sostiene Ruth Menahem, la normalità del linguaggio non esclude una riflessione sull'estetica sovvertita in cui la tematica della follia è uno strumento di contestazione.

In quest'ottica, non interessa più tanto guardare all'estro del linguaggio del folle che abbiamo chiamato “errante”¹²⁰, quanto al grado di manipolazione che egli opera sulla scrittura e al grado di interferenza con la figura del romanziere, se non persino con l'autore. Tentiamo di darne una sommaria illustrazione attraverso due modalità – l'incastro narrativo e il discorso metatestuale – che rievocano la *stra-vaganza* dell'opera giacché prorompono dai confini della diegesi.

¹¹⁷ Prosper Comlan DEH, *La folie à l'œuvre dans la littérature africaine*, thèse de doctorat Lille III, 1991, p. 61.

¹¹⁸ Cfr. Ruth MENAHEM, *Langage et folie. Essai de Psycho-Rhétorique*, Belles Lettres, coll. Confluents Psychanalytiques, 1986, p. 151, citato da Comlan DEH, *Ibid.*

¹¹⁹ DEH, *op. cit.*, p. 228.

¹²⁰ Vedi cap. 1 – Parte II.

In Africa la pratica dell'intertestualità non può dirsi nuova dal momento che il romanzo africano conosce da tempo l'introduzione di fiabe, miti, parabole, epopee ; la pratica del racconto nel racconto, però, suscita il nostro interesse non appena sfugge alla maniera tradizionalista di riproporre la letteratura orale in forma scritta. Ciò a cui assistiamo nell'ultimo trentennio con la pratica della "mise en récit" è la rilettura della modernità che si riflette nel testo. Non sono rari quindi i casi di specularità narrativa in cui un racconto secondario è incastonato nel racconto principale ; e i significati possono essere molteplici cosicché non riteniamo utile uniformarle ad un'unica lettura interpretativa.

Avevamo anticipato che il "récit dans le récit" può essere un segno di deresponsabilizzazione del narratore che cede la parola ad altri narratori. È anche il caso in *Le Cavalier et son ombre* dove il narratore principale omodiegetico, Lat-Sukabé, tenta di fare chiarezza sul misterioso appello che la sua ex-compagna Khadidja gli rivolge perché la raggiunga in fretta. Khadidja, divenuta *conteuse* di professione impiegata presso un'anonima entità invisibile – un bambino viziato ? un uomo arrogante ? un'ombra ? –, sprofonda in una forma di follia in cui realtà e fantasia sono parte dello stesso mondo. In attesa di poterla raggiungere, e nella speranza di trovare altri indizi nella memoria nella vita passata con lei, Lat-Sukabé ripercorre l'evoluzione della personalità di Khadidja e, di conseguenza, ripropone le storie che essa inventava per compiacere il suo interlocutore. Il narratore lo fa riportando le classiche formule introduttive dell' "art du conte" che Khadidja voleva padroneggiare, da cui sgorgano decine e decine di pagine corrispondenti al *conte* "en abyme" nel racconto principale. Sembrerebbe che Lat-Sukabé lasci la parola a Khadidja con lo scopo di attenersi il più possibile alla verità di Khadidja ; salta così la propria mediazione enunciativa sostituita invece dalla citazione della fonte primaria, ma in fondo lui stesso dubita sull'autenticità delle sue storie giacché Khadidja dà segni di follia : « Cette impossibilité de saisir l'identité véritable de son univers contribua beaucoup à dérégler, je crois, l'esprit de Khadidja. »¹²¹. La questione dell'attendibilità del racconto di un folle si ripropone come cardine dal momento che è il personaggio "svitato" ad essere creatore di una nuova realtà per quanto fittizia.

¹²¹ *Ivi*, p. 51.

L'ingarbugliamento formale mira chiaramente alla « subversion de l'ancrage et de la précision spatiotemporels classiques qui privilégiaient, dans le roman africain, la ville, la métropole et le temps de l'enfance, de l'apprentissage et de la maturité du héros. »¹²² Al *perfetto riflesso* della realtà, gli autori sembrano preferire una struttura che *rifletta pressappoco*, e con un codice diverso, il progetto narrativo. Il racconto speculare adempie questo ruolo ; e la funzione eraldica della “mise en abyme” secondo la quale il racconto secondario contenuto nel primo ripete la dinamica situazionale – sintetizzandola o accrescendola – del racconto principale, innesca il passaggio dal « roman à visée réaliste »¹²³ a quello « à visée textuelle »¹²⁴. In riferimento al Nouveau Roman, con il quale non si possono non riconoscere certe somiglianze funzionali del romanzo africano contemporaneo, Ricardou definisce la “mise en abyme” un “sabotaggio”, una « révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient. »¹²⁵ Dällenbach, nel suo studio meticoloso sulla specularità narrativa, indica le diverse gradazioni di “fedeltà” e “ripetibilità” del racconto *emboîté* nel racconto *emboîtant* e distingue la riflessività dell'enunciato, quella dell'enunciazione e quella del codice¹²⁶, di cui diamo qui alcuni esempi.

A conti fatti, i racconti ad incastro (rif. citazioni di storie), la “mise en abyme” e le diverse forme di autoriflessività narrativa che vedremo nel prossimo punto, indicano la tensione che si viene a creare sulla soglia del testo, sulla “frontiera dell'opera” cui facciamo riferimento nel titolo di questo paragrafo. Frontiera che ha due versanti: sull'uno il « seuil de représentation », sull'altro « la transgression délibérée du seuil d'*enchâssement* »¹²⁷, la quale dà vita alle forme di metalessi narrative. Una citazione di Philippe Hamon, che prendiamo in prestito a Jean Sob, sintetizza bene il complesso sistema formato da questi “spazi di frontiera” :

« Il s'agit d'un ensemble de lieux stratégiques qui constituent les frontières externes (début-fin) et internes (frontières entre focalisations différentes, entre narration et description, entre style direct et style indirect, entre récit enchâssant et récit enchâssé, entre chapitres, strophes, vers, etc.) du texte, lieux où tend à se développer et à se

¹²² Papa GUEYE, *op. cit.*, p. 246.

¹²³ Jean-Pierre GOLDENSTEIN, *Lire le roman*, cit., p. 25.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Jean RICARDOU, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. 1. Problèmes généraux*, Union Générale d'Éditions, 1972, p. 264.

¹²⁶ Lucien DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 61.

¹²⁷ Gérard GENETTE, *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004, p. 14.

localiser un discours métalinguistique, implicite ou explicite, du texte sur lui-même et/ou sur les codes en général. »¹²⁸

Tra gli esempi di “racconto nel racconto” meno elaborati, menzioniamo quello che funziona al modo di una citazione *esplicativa*. In *The beautiful ones are not yet born* di Ayi Kwei Armah è il saggio maestro, l'uomo nudo, a prendersi carico di due racconti fondanti per la sua riflessione sulla follia dilagata nel Ghana postcoloniale di Kwane Nkrumah. Come già visto nella sezione sulla prolissità del capitolo precedente¹²⁹, l'uomo nudo si abbandona al lungo monologo (capitolo VI), diventando narratore della propria storia anti-coloniale e di quella di una generazione delusa dalle aspettative dell'impossibile ricostruzione. Il narratore extradiegetico di *The beautiful ones* cede il proprio ruolo enunciativo alla prima persona del nostalgico maestro, il quale ripercorre le storie di vecchi amici resi inermi o pazzi dal delirio postcoloniale : Sister Maanan, Home Boy, Kofi Billy, Tricky Mensah, Egya Akon, tanti “uomini qualunque” rappresentativi dell'alienazione sociale che fa di loro, rispettivamente, prostitute, reduci di guerra, operai martirizzati, clandestini, vittime di gratuita violenza¹³⁰.

Questo racconto calato nella narrazione principale è in realtà la cronaca di una situazione esistenziale che attanaglia una generazione rimasta nell'oscurantismo del dominio coloniale, ed è questo che l'uomo nudo recrimina alla propria gente passiva e che fa di lui un emarginato, un folle « driven ill with the breaking of eternal boundaries »¹³¹. Ora, per fare luce sulla presunta follia dell'uomo marginalizzato nello stato di schiavitù di coscienza, come i ghanesi della generazione sessantottina, il maestro introduce nel proprio racconto un altro racconto : il mito platonico della caverna, che serve da *exemplum* e da schema metaforico. Il maestro-filosofo incarna il prigioniero della caverna il quale osa infrangere la barriera posta dalle catene dopo secoli di oscurità. L'uomo temerario scopre così il mondo e le meraviglie che la luce serba alla sua vista. Ma nel momento in cui

« the wanderer returns into the cave and into its eternal darkness, and in there he shares what he has, the ideas and the words and the images of the light and the colours of the world outside, knowing surely that those he had left behind

¹²⁸ Philippe HAMON, « Texte littéraire et métalangage », *Littérature*, n° 31, 1977, p. 266 ; citato da Jean SOB, *op. cit.*, p. 116.

¹²⁹ Cap. 1.2.b. – Parte II.

¹³⁰ Vedi Capitolo 1.2.b – Parte II.

¹³¹ Ayi Kwei ARMAH, *The beautiful ones are not yet born*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1968, p. 94.

would certainly want the snapping of the ancient chains and the incredible first seeing of the light and the colours of the world beyond the eternal cave », ¹³²

viene preso per un « madman lost in the mazes of a mind pushed too far out and away from the everlasting way of darkness and reassuring chains. » ¹³³ L'abitudine all'oscurità e le catene rassicuranti della caverna fanno del “wanderer” un trasgressore insensato agli occhi degli altri schiavi. Similmente, sul piano dell'analisi strutturale, l'introduzione del racconto allegorico rompe la maniera lineare di procedere nella narrazione dei fatti. E ciò in virtù dell'analogia tra il maestro-filosofo e il “wanderer” di origine platonica, entrambi illuminati incompresi, che violano l'ostacolo del conformismo, autocondannandosi alla marginalizzazione. Ecco che il mito interviene nella narrazione – qui mediata dal narratore extradiegetico – per fare chiarezza sul senso globale di *The beautiful ones* tramite una « expansion sémantique » ¹³⁴ o per opera di una “mise en abyme” dell'enunciato che funziona come una « citation de contenu ou un résumé intertextuels » ¹³⁵. In questa maniera, il maestro illustra lo stato del Ghana su scala ridotta, focalizzandosi sul proprio stato di marginalizzazione.

Così la follia, che è propria della prigionia collettiva, e l'infrazione del singolo che confina il trasgressore come fosse un folle, costituiscono una sorta di « auto-intérprétation » ¹³⁶ del romanzo : un condensato di *The beautiful ones* inteso a spiegare il parallelo con “the man”, il protagonista, ampiamente beffeggiato per aver preferito la modestia e la purezza di spirito alla frivola abbondanza. Questo tipo di specularità narrativa, non soltanto « cite la matière d'un récit, (et) [elle] constitue un énoncé qui réfère à un autre énoncé – et donc à un trait du code métalinguistique » ¹³⁷, essa costituisce inoltre un “paradigma” di riflessione, come chiarisce bene Dällenbach, che si sviluppa per analogia ; e rappresenta una chiarificazione « généralisante » ¹³⁸ nella misura in cui è grazie a lei che il senso dell'opera si coglie appieno. Facciamo notare che non è affatto raro questo tipo di *enchâssement* tra i nostri romanzi, il che ci permetterà almeno di avanzare l'ipotesi della natura *espansiva* di questa pratica presso i nostri autori.

¹³² *Ivi*, pp. 93-94.

¹³³ *Ivi*, p. 94.

¹³⁴ DÄLLENBACH Lucien, *op.cit.*, p. 81.

¹³⁵ *Ivi*, p. 76.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ivi*, p. 81.

Anche in *Close Sesame* la vicenda principale, narrata con il punto di vista di Deeriye, è regolarmente interrotta dal racconto di fiabe che il patriarca narra ai nipoti Samawade, Cantar e Sheherazade. La grande familiarità di Nuruddin Farah con la tradizione orale somala è all'origine del ricorso così frequente alla fiaba. *Close Sesame* ruota intorno alla nozione di follia nella Somalia tanto contemporanea quanto coloniale e leggendaria ; il che ci induce a pensare che l'introduzione così generosa dell'oralità nel romanzo mira ad uno scopo che non ha nulla di tradizionalistico e nostalgico, ma piuttosto illustrativo del presente attraverso la storia passata. I nomi dei nipoti – Cantar e Sheherazade in particolare – rimandano al *conte* o *folktale* della tradizione araba così presente nel romanzo. Ma, maggiormente, l'omonimia della nipote con la protagonista narratrice delle *Mille e una notte* chiama in causa l'impianto strutturale che fa di quest'opera arabo-persiana il primo e più illustre esempio che sfrutta la tecnica del racconto nel racconto.

Tale riferimento, tutt'altro che involontario, invita piuttosto a prestare particolare attenzione ai racconti aneddotici sul sultano Wiil-Waal, dittatore in una regione somala (Jigjigga) entrato nella leggenda, secondo solo al Sayyid¹³⁹, di cui Deeriye adora la poesia. Le fiabe su Wiil-Waal, che Farah doveva conoscere sin da bambino, sono patrimonio comune dei giovani somali ; e Deeriye le utilizza per istruire i suoi nipoti sulla Somalia moderna e sui principi generali di una corretta politica : la moglie del re è riuscita a placare l'arroganza di Wiil-Waal dimostrandogli che non era, come egli credeva, la persona più brillante del regno. Deeriye trova quindi nella tradizione orale delle risposte alle grandi questioni sulla follia che occupano molti dibattiti tra Deeriye e il figlio Mursal, implicato in un'altra forma di follia : la cospirazione contro il Generale. La follia dei singoli (Khaliif) e la follia di massa (i quattro cospiratori), la follia e l'eroismo dei despoti (Wiil-Waal) e dei ribelli (Sayyid, Deeriye, Mursal) convocano tante posizioni dall'equilibrio precario, ognuna delle quali è sospesa sulla soglia che separa il “segno più” dal “segno meno”.

Come il mito della caverna di Platone era in *The beautiful ones* un modello di lettura del romanzo, anche i racconti leggendari sul despota Wiil-Waal (*Close Sesame*, pp. 59-61, 150-154) o sul vecchio cieco (*Close Sesame*, pp. 215-218) costituiscono il paradigma interpretativo dei dibattiti tra padre e figlio e delle lezioni di integrità del nonno ai nipoti. Le fiabe si intrecciano con la politica, la leggenda con la storia contemporanea, ma il paradigma rimane invariato, che è quello della follia, reale o presunta :

¹³⁹ Fiona SPARROW, « Telling the story yet again : Oral tradition in Nuruddin Farah's fiction », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 24, n° 164, 1989, p. 165, 169.

« Which is the history of great men ; which is your own history, dear Father, when the massacre occurred and everybody defined your defiance of Italian colonial power as madness ; or when the British described the Sayyid as mad. But if and when one succeeds, if Mahad were to achieve what he set out to do : then he would become a hero. I am addressing myself to that brand of madness ». ¹⁴⁰

In effetti, tanto la figura leggendaria di Wiil-Waal quanto quella storica e altrettanto eroica del Sayyid erano « once considered insane though only, Deeriye maintains, by those themselves too mad to recognize the truth. » ¹⁴¹ E la figura del folle Khaliif fa luce sulla frontiera tra sanità e follia, ma anche e soprattutto tra follia e eroismo :

« Mukhtaar had crossed the frontier Khaliif had crossed before him, a frontier Deeriye hadn't yet gone beyond, or the Sayyid or Will-Waal, for the matter. » ¹⁴²

Il folle Khaliif ha dunque già oltrepassato la frontiera della follia entrando nel novero dei folli profetici ; e in quanto oratore varca la soglia della diegesi per diventare lui stesso narratore di un altro racconto *enchâssé*, quello del dittatore africano che si reca in visita al manicomio : l'unico paziente che non plaude la sua presenza è in realtà un sano di mente, spiega il direttore del manicomio al dittatore ; e il direttore entra, per ordine del dittatore, nel novero dei pazzi per aver detto la verità. Il racconto di Khaliif esplicita il paradigma della follia in cui i ruoli sono invertiti e di cui i pazzi da legare sono gli emblemi. Ecco che alla fine del suo racconto, Khaliif chiede al suo pubblico :

« Now who is the mad ? Down with those who kill, who humiliate and torture !
Down with those who make use of unjustified methods of rule. » ¹⁴³

Il folle in *Close sesame* ci lascia con una domanda quasi retorica per la sua ovvietà, ma ai nostri occhi potrebbe non risultare tale se la risposta non fosse chiaramente illustrata dal suo racconto.

¹⁴⁰ Nuruddin FARAH, *op. cit.*, p. 142.

¹⁴¹ Fiona SPARROW, *op. cit.*, p. 170.

¹⁴² Nuruddin FARAH, *op. cit.*, pp. 132-133.

A questo punto della nostra analisi va notato che, sempre più di consueto, i personaggi da noi conosciuti come folli e inaffidabili – e i personaggi “tutori morali” dei folli, quindi in parte folli anch’essi – sono, proprio loro, gli artefici dei giochi di incastro : Khaliif, Deeriye in *Close sesame*, l’uomo nudo in *The Beautiful ones*, N’Dongo in *Le Temps de Tamango*, Khadidja in *Le Cavalier et son ombre*, come abbiamo visto, ma anche Ali Kaboye in *Les Petits de la guenon* come vedremo a breve (quando non sono gli orchestratori dell’opera come il bevitore in *The Palm-wine drinkard*, il professor Zamani in “Fools” e il folle Thalès in *Thalès-le-fou*). Da un punto di vista globale, i folli iniziano ad avere presa sulla struttura dell’opera di cui detengono la chiave di lettura ; altre volte ne tracciano solo il percorso per continuare a custodire “il mistero” quasi sempre inaccessibile a noi lettori. Infatti, se il “fou” dei *Crapauds-brousse* serbava il « fabuleux trésor »¹⁴⁴ con il suo silenzio tombale, e il “fou” delle *Méduses* con la sua misteriosa danza, ora i folli contemporanei lo fanno narrando racconti intercalati, come Khaliif e l’uomo nudo, o intercalando a loro volta racconti e rivolgendosi direttamente al narratario senza però svelare nulla di chiaro al lettore.

In *Les Petits de la guenon* troviamo un esempio di questo tipo. Ricordiamo che Ali Kaboye, che nella prima parte del romanzo era personaggio di cui Nguirane Faye raccontava gli aneddoti, prende nella seconda parte del romanzo le redini della narrazione affidategli dal vecchio prima di morire. Spetta a lui ora il compito di mantenere vivo il legame con l’assente nipote Badou al quale il nonno ha destinato i propri *Carnets* che ne strutturano il racconto e nei quali è contenuta la memoria storica di Niarela e della famiglia antenata e presente. Alla stregua dei numerosi narratori-storici-ricercatori è lui, si badi bene, l’orchestratore di *Les Petits de la guenon* : è Ali Kaboye ad aver riorganizzato i “Carnets” di Nguirane Faye nell’ordine in cui noi li leggiamo. Lo capiamo ripercorrendo l’indice del romanzo diviso in due parti : I. Nguirane Faye (composto da nove “Carnets” di cui la numerazione ne suggerirebbe alcuni mancanti) ; II. Moi, Ali Kaboye. È il pronome “moi” che deve richiamare la nostra attenzione nella misura in cui è l’io narrante del folle a proclamare se stesso il vero artefice del romanzo avendoci, egli stesso, rimesso mano prima della nostra lettura.

Ora, tra gli esempi più arditi di incastro narrativo, citiamo due “mise en abyme” che compaiono in *Le Cavalier et son ombre* e *Les Petits de la guenon* di Boris Diop e che ricordano, ai lettori occidentali, il funzionamento dei procedimenti teorizzati da Gide. Nel

¹⁴³ *Ivi*, p. 21.

¹⁴⁴ Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse*, cit., p. 186.

primo, il *conte* principale che Khadidja inventa per l'anonimo ascoltatore, e di cui essa stessa è oggetto, s'intitola "Le Cavalier et son ombre", come il titolo dell'opera di Boris Diop, che riprende, sebbene non alla lettera, alcuni personaggi del racconto-quadro. Ora, la particolarità del procedimento metatestuale in quest'opera consiste nel fatto che il frammento inserito nel racconto principale è di una portata tale, sia rispetto alla lunghezza che alla sostanza, da fagocitarlo, come per contestarlo e prenderne il posto. Sembrerebbe che è il racconto di Khadidja a battezzare l'opera, e non viceversa : è nelle sue invenzioni che è celato il senso dell'opera dal momento che è la realtà da lei ricreata nel racconto "enchâssé" – quella del bambino Tunde che salverà il popolo nero e della principessa Siraa, alter ego di Khadidja – a costituire la ragione del viaggio del protagonista-narratore Lat-Sukabé verso Khadidja presentato nel racconto "enchâssant". Per Jean Sob¹⁴⁵ questo procedimento di Boris Diop risponde alla logica della parodia strutturale, ovvero del rovesciamento degli schemi – il racconto "enchâssé" diventa "enchâssant" – ; in ogni caso, in quanto "mise en abyme" dell'enunciato, è il microcosmo messo in profondità che si « surimpose[nt], sémantiquement, au macrocosme qui le contient, le déborde[nt] et, d'une certaine manière, fini[ssen]t par l'englober à son tour »¹⁴⁶, conveniamo su questo con Dällenbach e con la lettura di Jean Sob.

Nelle *Petits de la guenon* il ricorso alla "mise en abyme" è l'occasione per il narratore principale Nguirane Faye, che si dichiara scrittore debuttante, di riflettere su se stesso ; e l'espedito d'incastro ha la funzione di chiarire il racconto principale. Nel IV "Carnet" egli inventa *La fausse histoire de Ninki-Nanka* che, come dice lo stesso titolo, non ha l'ambizione di essere presa per vera :

« Tu tiens entre les mains un Carnet à part, le seul que j'aie écrit d'un seul trait de plume. Je l'ai appelé *La fausse histoire de Ninki-Nanka*, pour m'amuser un peu. Mais c'est surtout parce que rien de ce qui s'y trouve n'a eu lieu pour de vrai ». ¹⁴⁷

La "mise en abyme" antifrastica cela, in realtà, una serie di corrispondenze con la storia-quadro. La storia *enchâssée* del vecchio Atou Seck rimanda a quella *enchâssante* di Nguirane Faye. Atou Seck diventa lo schiavo di due scimmie aggressive, come Nguirane Faye è alla mercé dei due nipotini Mbissine e Mbissane, che assumono le sembianze di due scimmiette fastidiose. Come in *Le Cavalier et son ombre*, anche qui è il racconto messo in

¹⁴⁵ Jean SOB, *op. cit.*, p. 122.

¹⁴⁶ Lucien DÄLLENBACH, *op. cit.*, p. 81.

profondità a chiarire il senso del romanzo tramite la metafora dell'imitazione scimmiesca. Le eco tra i personaggi e gli eventi descritti ne *La fausse histoire de Ninki-Nanka* e quelli del racconto principale sono messi in rilievo dal folle Ali Kaboye, a dimostrare ancora una volta il ruolo centrale del folle nel raggiungimento del senso dell'opera. Gettando un ponte tra il mito riscritto di Ninkinanka¹⁴⁸ e la realtà di Nguirane Faye, il folle chiarisce così la ripetizione della storia del vecchio ormai nel delirio senile :

« Il a commencé à dérailler pour de bon. Les noms de Ninki et de Nanka revenaient sans cesse dans sa bouche [...]. J'ai d'abord pensé qu'il continuait à mener ainsi, avec l'inférel entêtement des vieillards, sa guerre contre les deux petits singes de *La fausse histoire de Ninki-Nanka*. Il n'en était rien. Il leur disait plutôt son amour et tu dois bien savoir ceci, Badou Tall : Nguirane a beaucoup souffert sur le tard de n'avoir pas su ouvrir son cœur à Mbissine et Mbissane. »¹⁴⁹

Grazie alle letture che Ali Kaboye fa della storia inventata dal vecchio Nguirane, abbiamo un'interpretazione del racconto principale su « ce qui en est *absent* »¹⁵⁰ e sugli insegnamenti che Nguirane Faye rivolge al nipote Badou, dunque anche al lettore. Ricordiamo di sfuggita che lo stesso procedimento di racconto nel racconto inteso a fare luce sul racconto principale è sfruttato anche in *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* di Thicaya U Tam'si, dove il racconto frammentato della *conteuse* Mouissou ripete, a livello mitico e leggendario, la storia dell'incesto tra fratelli che interessa due dei figli di Raymond Poaty.

b. *Metalessi e meta discorso*

L'anti-rappresentazione che accomuna queste opere, ambiziose di evocare la complessità della realtà, sfocia sovente nell'auto-rappresentazione del romanzo e del romanziere e, di conseguenza nella messa in scena del racconto "che si fa". La memoria di Gide e Beckett che inscenano le letture di frammenti di romanzi nei circoli letterari è

¹⁴⁷ Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, cit., p. 143.

¹⁴⁸ Vedi Lylian KESTELOOT, Bassirou DIENG, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997, p. 129.

¹⁴⁹ Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, cit., pp. 433-434.

convocata, anche nello spirito satirico della letteratura che si prende eccessivamente sul serio. Diversamente, però, il romanzo africano di questi anni ne complica l'articolazione mettendo in scena il complesso dibattito della scrittura e dell'oralità tessute in una nuova forma letteraria. Così nel 1975 Georges Ngal nel suo *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* espone la sperimentazione di questo umanista africano che vuole creare « un roman sur le modèle du conte » nel quale però, non avverrebbe soltanto una « fécondation du roman par l'oralité »¹⁵¹, ma una summa teoretica¹⁵² del romanzo a venire in cui « l'opposition entre diacronie et synchronie s'estompe »¹⁵³ a favore di una « illusion de l'abolition »¹⁵⁴ e di una « littérature gestuelle »¹⁵⁵.

Ma è in Boris Diop che la questione emerge al vaglio dei folli-artisti. Lo abbiamo già visto, oltre che narratore, N'Dongo è scrittore ambizioso ma incompiuto e sceneggiatore di una *pièce* teatrale, *Thiaroye*¹⁵⁶ la quale, sia detto per inciso, è un esempio a metà tra l'intertesto e il paratesto giacché è, al tempo stesso, un'autocitazione teatrale di Boubacar Boris Diop – reale autore della *pièce* annessa all'edizione originale di *Le Temps de Tamango* del 1981 – e un riferimento esterno al testo, intorno a *Le Temps de Tamango*. N'Dongo aveva scritto *Les Tripes de satan* e voluto realizzare un romanzo « dont il n'avait jamais pu écrire la première ligne »¹⁵⁷; è anche autore di *Promenade à Prétoria* di cui sono rimasti soltanto dei frammenti poiché « il n'a jamais pu aller au bout d'une œuvre. »¹⁵⁸ Il dilemma dello scrittore incompiuto è poi inasprito dal linciaggio del capo dei *griots* per mano di N'Dongo. Il riferimento è chiaro: lo scrittore moderno si vuole imporre sulla scena letteraria annientando il simbolo del patrimonio orale ma rimanendo lui stesso, come N'Dongo, incagliato nella difficile realizzazione dell'opera.

Di contro, in *Le Cavalier et son ombre*, l'artista moderno è invece personificato da Khadidja che, lo ripetiamo, per essere assunta come *conteuse* si cimenta in rigorose ricerche

¹⁵⁰ Jean RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 183.

¹⁵¹ Georges NGAL, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, L'Harmattan, 2003 (I ed. 1975), p. 13.

¹⁵² Nel dittico (*Giambatista Viko* e *L'errance*, rispettivamente del 1975 e 1979) Georges Ngal espone i rischi e le implicazioni di un progetto ardito come quello di Giambatista Viko e del suo discepolo Niaisieux. Viko ambisce ad una nuova struttura letteraria che contenga tutte le istanze narrative, senza però essere assoggettato a nessuno di questi, dove tutte le forme di arte (orale, gestuale, teatrale, scritta, ecc.) e tutti gli attori della cosa letteraria si congiungono in un'unica opera. Tuttavia, il rischio tangibile di esautorare il sapere degli antichi li condanna ad una re-iniziazione nei conventi culturali in vari luoghi dell'Africa.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 15.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 16.

¹⁵⁶ Boubacar Boris DIOP, *Le Temps de Tamango*, cit., p. 76: « Mahécor s'est mis en tête de tirer un grand film d'une pièce de N'Dongo sur le massacre des tirailleurs de Thiaroye en décembre 44. »

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 160.

d'archivio per imparare « l'art du conte » e in prove di recitazione per migliorare le sue “performances”. Di fatto il romanzo *Le Cavalier et son ombre* è composto da racconti di Khadidja messi in scena tramite i tradizionali procedimenti di formule – « Leebòòn », che sta per “c”era una volta” – e immagini come quella del racconto che alla fine del suo sviluppo si getta in mare. Con lei siamo in presenza di una vera e propria auto-riflessività teatralizzata, che Genette chiama « effet de novélisation »¹⁵⁹, in cui nulla è lasciato al caso :

« Il ne fallait surtout rien omettre. De la question de savoir si la conteuse avait été réellement témoin d'événements aussi lointains (« Ba mu amee yaa ko fekke ? ») au constat que l'histoire était enfin allée se jeter dans la mer (« foffu la leeb doxee tàbbi gèèj »), nous savourions les délices d'une sorte de danse amoureuse. Nous veillions avec beaucoup de soin à respecter toutes les règles, si subtiles, de l'art du conte. »¹⁶⁰

Lo slittamento dei registri porta in realtà ad una vera e propria invasione del romanzo da parte del racconto per via della quale il *conte* fagocita l'opera narrativa¹⁶¹. Ma è quando si trova di fronte un interlocutore assente – l'ombra – che emerge il problema del ruolo dell'artista costretto ad incarnare il narratore e il pubblico a rischio di impazzire :

« Elle fut prise de peur en s'apercevant qu'elle était condamnée à être à la fois la conteuse et le public. Elle commença à délirer un peu, contrefaisant sa propre voix pour répondre aux questions qu'elle posait à elle-même, se traitant de menteuse et jurant sur tous ses ancêtres que jamais l'enfant, qu'elle n'hésitait pas à tutoyer affectueusement, n'entendrait une aussi belle histoire. Elle n'obtint jamais le moindre écho et cela finit par la mettre dans une rage folle contre la personne qui se trouvait de l'autre côté de la porte. »¹⁶²

La metafora teatrale problematizzata si presta anche al folle di *Close Sesame* in cui Khaliif è oratore senza pubblico. E come Khaliif, Mursal recita la sua parte di follia davanti ad un pubblico rappresentato soltanto dai suoi cari : « *He [Mursal] is beyond blame. He is a madman with no audience to perform to, a Khaliif hiding from his potential audience :*

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 178.

¹⁵⁹ Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 47.

¹⁶⁰ Boubacar Boris DIOP., *Le Cavalier et son ombre*, cit., pp. 59-60.

¹⁶¹ Cfr. Papa GUEYE, *op. cit.*, p. 251.

¹⁶² *Ivi*, p. 161.

us ! »¹⁶³ Inoltre, l'analogia elaborata dal narratore sulla Somalia come palcoscenico, conduce ancora una volta a riconoscere nel folle l'attore di una scena insensata :

« Somalia has become a stage where the Grandest Actor performs in front of an applauding audience that should be booing him. Anyone who wishes to share the spot light either goes mad or in the end is imprisoned. Otherwise, everyone is made to join the crowd and applaud with it ». ¹⁶⁴

Su un altro versante, la riflessione dell'intellettuale sul proprio lavoro letterario è di particolare pregnanza in "Fools" di Njabulo Ndebele dove è la riflessione stessa a diventare metadiscorso. Nella prima parte di questa tesi abbiamo avuto occasione di leggere "Fools" alla luce della teoria che Njabulo Ndebele sviluppa nel saggio *Rediscovery of the ordinary*, nel quale propone l'approccio analitico dell'interiorità per il raggiungimento della coscienza critica in grado di rendere la rivolta politica efficace da un lato, e di superare la "spettacolarizzazione" della letteratura di bassa qualità a favore di una letteratura più densa di contenuti dall'altro. Come abbiamo visto, per Njabulo Ndebele soltanto una letteratura di qualità può risvegliare « the censured conscience of the oppressed »¹⁶⁵ e, per converso, soltanto una sana istigazione alla rivolta può indurre alla vita creativa. La "riscoperta dell'ordinario" deve quindi passare per l'esplorazione della propria coscienza che nel testo narrativo di "Fools" si traduce con la riflessione del professor Zamani sulla riflessione, metalessi per eccellenza dell'intellettuale qual è Zamani, sulle orme di Njabulo Ndebele. La messa in scena della riflessione in corso di elaborazione come metodo analitico è ben sintetizzata nell'esclamazione del narratore autodiegetico che contempla i due tassi gemelli sulla collina, simboli per lui dell'unione necessaria tra gli uomini : « The obviousness of analysis ! »¹⁶⁶ Nonostante il senso di impotenza intellettuale davanti all'ovvietà è il tentativo di analisi a formare la coscienza critica. La difficile riflessione di Zamani finisce dunque per "riflettersi" a sua volta in una sorta di messa in profondità testuale ; e la nostra difficoltà nella determinazione di parti incastonate nel testo¹⁶⁷ è paragonabile a quella del narratore Zamani

¹⁶³ Nuruddin FARAH, *op. cit.*, p. 234.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Njabulo S. NDEBELE, « The Rediscovery of the Ordinary : Some New Writings in South Africa », *Oxford*, vol. 12, n° 2, 1986.

¹⁶⁶ Njabulo NDEBELE, « Fools » in *Fools and other stories*, London, Readers International, 1993, p. 262.

¹⁶⁷ Che pure non sono rare : oltre alle missive e bigliettini scritti "mis en récit", una lettera in particolare, quella scritta dall'amata di Zani ("Fools", pp. 250-254), presenta la propria riflessione sul professore dopo aver riportato il racconto del folle di quartiere. Il racconto nel racconto ha una funzione illustrativa, a primo impatto,

che si sforza di *pensare*, sospeso nel labile confine tra sogno e realtà, dove il primo è in rapporto metalettico con la seconda, per via della loro intrinseca sovrapposizione. E il passaggio da un piano all'altro, dal « récit de rêve » al « récit de vie »¹⁶⁸ e viceversa, sollecita “il pensiero del pensiero” alla stessa maniera in cui il racconto di un sogno è già metadiegetico rispetto alla realtà della persona che ha sognato e racconta :

« I slowly awoke from a long uncertainty about whether I had been awake or asleep. Since I had told myself it was the day for thinking, I had willed myself to think ; but my mind had been unable to focus on any specific thing. I had willed without any direction. And I had become aware that I did not really know how to think ; how to induce the mind to work ; that it was really possible to be dedicated without any real aims to be conscious of ; [...] Thinking about thinking ; I *had* been thinking. I had smiled and then closed my eyes and tried to think about something concrete. Nothing came but colours : red, white, blue, green, and black flashing across the screen of my closed eyes. For such a long time. Was I thinking or not? Was I asleep or awake? It was the light knock on the door that brought me to full consciousness. »¹⁶⁹

« Thinking about thinking » : è il parametro metadiegetico che riassume il dialogo tra il livello del “pensiero pensante” e quello in lui racchiuso del “pensiero pensato”, parametro che guida la messa in opera della riflessione del narratore Zamani alla stessa maniera in cui l'autore di “Fools” propone ai sudafricani di riflettere attraverso il testo letterario. Ecco che la metalessi si chiarisce con la “fuoriuscita” del narratore dal piano della diegesi per avvicinarsi alla posizione dell'autore, per forse confondercisi. Così, il frequente ma fugace ricorso ad elementi autobiografici dello scrittore che è Farai in *Chairman of fools* (v. soprattutto pp. 130, 165) ci inducono ad accostare il personaggio in parte autobiografico del romanziere zimbabwano, la cui vita è messa in scena in un illusorio set cinematografico, nel novero dei folli-artisti.

Gli esempi di metalessi più classici – noti in Europa già dal XVIII secolo di cui l'Inghilterra offre degli esempi strabilianti – sono quelli che interessano il coinvolgimento del lettore da parte del narratore. In *Thalès-le-fou* gli appelli del narratore autodiegetico Thalès al

ma non solo : esso seguito dal commento sul racconto induce già ad utilizzare il modello della riflessione, a scopo di approfondimento, utilizzato poi dal narratore Zamani, come vediamo.

¹⁶⁸ Gérard GENETTE, *Métalepse*, cit., p. 116.

lettore sono di regola con la tipica formula « cher lecteur ». Spesse volte il lettore è bistrattato : « Si vous ne le [Thalès de Milet] connaissez pas c'est parce que vous êtes un pauvre ignare de lecteur »¹⁷⁰, « l'on ne sait jamais, quand on écrit, sur quel lecteur vicieux psychopathe on peut tomber »¹⁷¹, « je n'aime pas les familiarités entre lecteur et auteur »¹⁷² ; altre volte semplicemente interpellato. E non mancano circostanze dove il folle, che in quest'opera più che in ogni altra si è impossessato fragorosamente della conduzione narrativa, simula la modestia dello scrittore debuttante :

« Je parle d'écriture et de lecture comme si j'étais le plus grand écrivain de tous les temps, comme si tel Alexandre Dumas j'avais écrit des tonnes de romans-fleuves, comme si les Rougon-Macquart de Zola c'était moi qui les avais signés, comme si la Comédie Humaine de Balzac j'en étais l'auteur-compositeur-interprète. »¹⁷³

Ancora, alla fine del romanzo, si rivolge al lettore per discolparsi della preferenza della lingua francese per il genere maschile nell'uso neutro che si vuole del temine « lecteur », accusando la francofonia di essere machista e retrograda :

« Avant de commencer cette causerie, cette création littéraire, je suis allé voir toutes ces personnes qui font autorité pour ce qui est de la langue française. Je suis allé voir Larousse, Robert, Hachette, Bescherelle et Bled. J'ai exposé à chacune de ces personnes mon souhait de ne pas frustrer mes lecteurs, de ne pas choquer les sensibilités, de ménager les susceptibilités des uns et des autres. Je leur ai demandé de me trouver un substantif de genre neutre ou double, *masculo-féminin* ou *fémimo-masculin*. »¹⁷⁴

La fase di elaborazione del testo è ripercorsa dall'autore-narratore di *Thalès-le-fou* nel riferimento all'uso dei dizionari (qui personificati) fondamentali per il romanziere in erba qual è consapevolmente Thalès. Non c'è in lui la pretesa di essere un grande romanziere e i numerosi riferimenti ad altri autori, francesi e africani, ad opere note e a fiabe della tradizione orale (oltre alla già citata *Comédie Humaine*, *Le tour du monde en quatre-vingts jours* di Verne, *Les damnés de la terre* di Frantz Fanon, *Alerte sous les tropiques* di Cheikh Anta

¹⁶⁹ Njabulo NDEBELE, *op. cit.*, p. 263. Il corsivo è nel testo.

¹⁷⁰ Sémou MaMa DIOP, *Thalès-le-fou*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 11.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 12.

¹⁷² *Ivi*, p. 14.

¹⁷³ *Ivi*, p. 12.

Diop, *Le viol de l'imaginaire* di Aminata Traoré, *Une si longue lettre* di Mariama Bâ, *Le ventre de l'Atlantique* di Fatou Diome, *Ali Baba e i quaranta ladroni*, *Les Histoires de Leuk-le-lièvre*, ecc...) banalizzano la pratica intertestuale, forse – speriamo – volontariamente, al punto da rimanere il più delle volte semplici citazioni di passaggio¹⁷⁵. Altrimenti detto, Thalès sembra giocare con gli strumenti formali per mera provocazione, al massimo per divertire il lettore disimpegnato. Tutto sommato, Thalès non vuole godere di credibilità, non ne ha la pretesa ; ma in quanto creazione di un folle *Thalès-le-fou* è il risultato della presa di parola riuscita – e, se si potesse dire, della “presa di scrittura” – pur di sfuggire al giogo della mediazione narrativa da parte del narratore onnisciente, per diventare lui stesso mediatore tra il messaggio e il lettore finale.

Sul lettore chiamato in causa, ci sembra interessante citare *The Palm-wine drinkard* di Amos Tutuola che non è certo tra i romanzi più esuberanti dal punto di vista formale. Il bevitore, dopo essere stato convocato per giudicare due casi presso il tribunale del “mixed people”, quello del debitore e il creditore (*The Palm-wine drinkard*, pp. 289-291) e quello dell'uomo con le tre mogli (pp. 291-292), chiede aiuto a noi per risolvere l'enigma, secondo delle modalità che riconduce il lettore occidentale al *Tom Jones* di Fielding e al *Tristram Shandy* di Sterne :

« So shall I be very much grateful if anyone who reads this story-book can judge one or both cases and send the judgment to me as early as possible, because the whole people in the “mixed town” want me very urgently to come and judge the two cases. »¹⁷⁶

Eppure, la convocazione delle pratiche note del romanzo occidentale rischia di fuorviare l'analisi qualora non si consideri l'eredità locale relativa alla maniera del narrare. L'influenza della letteratura orale nell'opera di Amos Tutuola – di cui abbiamo in parte già

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 150.

¹⁷⁵ Una serie di citazioni nella quale rientrano *Alerte sous les tropiques* e *Le viol de l'imaginaire* non è casuale. Alla p. 69 Sékou MaMa Diop incatena con criterio i titoli di opere in un unico periodo ; si tratta di opere incentrate sui dibattiti storico-antropologici, socio-politici ed economici sviluppatasi negli ultimi cinquant'anni di decolonizzazione tra i quali riconosciamo certe aspre polemiche sullo sviluppo in Africa che si sono scatenate tra gli “afropessimisti” e gli “afrocentristi”. Oltre a quelli citati troviamo : *Main basse sur l'Afrique* (1980) di Jean Ziegler, *L'Afrique noire est mal partie* (1962) di René Dumont, *Et si l'Afrique noire refusait le développement* (2000) di Axelle Kabou, *À quand l'Afrique ?* (2003) di Joseph Ki-Zerbo.

¹⁷⁶ Amos TUTUOLA, *The Palm-wine drinkard*, New York, Grove Press, 1984, pp. 292-293.

dibattuto¹⁷⁷ – induce invece a pensare che il coinvolgimento da parte dello *storyteller* (o *conteur*) dei suoi auditori derivi dalla tradizione orale africana. Tuttavia, notiamo che il bevitore non si riferisce ad un generico pubblico, bensì ai lettori : « anyone who reads this story-book », imponendo un ridimensionamento del dibattito a metà tra i criteri adatti alla letteratura orale e quelli propri della forma scritta. Il piano della finzione è varcato per creare un’illusione di realtà, di un grado dunque più vicino al mondo esterno all’opera, mondo nel quale noi lettori siamo chiamati a giudicare i casi esposti dal bevitore per poi spedirgli – « as early as possible » ! dunque secondo i parametri temporali di noi lettori – il nostro responso. È questo un altro esempio, dopo quelli proposti da Nuruddin Farah e Boubacar Boris Diop, di rielaborazione del racconto tradizionale nel romanzo, che ha sempre meno a che fare con la mera trascrizione della letteratura orale in forma scritta ; se non addirittura di integrazione del romanzo nella letteratura tradizionale africana.

Come si può notare, il dispositivo metatestuale e metalettico sono gli strumenti essenziali al dibattito sulla funzione del romanziere africano nell’epoca contemporanea. Il passo tra i più citati di Boubacar Boris Diop, ma senza dubbio tra i più chiari a questo proposito, enucleano la riflessione sulla vanità del narratore – che riflette quella dell’autore – il quale diffida della funzione onnipotente del narratore e apre le porte al dibattito sull’intellettuale e il romanziere moderno. N’Dongo, ora narratore che parla in prima persona, si rivolge all’amico Kader implicato nella stesura del romanzo che vuole raccontare la vita di N’Dongo « du dedans » :

« N’es-tu pas fatigué de jouer au Narrateur, ce paumé qui, dans certains romans, se tapit derrière les autres pour leur faire raconter n’importe quoi ? Quand donc t’apercevras-tu de la vanité de ton entreprise ? Tu ne réussiras jamais à camper *tout* de décor, plus tu t’acharnes à coller au réel, plus ta laborieuse mécanique sonne faux et dérisoire, parce que justement, mon pauvre Kader, tu n’es pas l’immense Gabriel García Márquez et parce qu’il existe dans la vie réelle un tas de choses qui ne veulent rien dire [...]. »¹⁷⁸

La violazione della barriera diegetica è evidente e, in considerazione del doppio status di N’Dongo di personaggio e narratore sopraggiunto nel bel mezzo del romanzo, siamo in

¹⁷⁷ Capitolo 1.1 – Parte I.

piena metalessi nella misura in cui « le narrateur, qui appartenait jusqu'ici à la diégèse du roman, en sort brusquement, en franchissant délibérément (et bruyamment) le seuil qui sépare le niveau diégétique [...] du niveau extradiegétique qui est le nôtre »¹⁷⁹. E quest'ultimo è il livello nel quale ci collochiamo sia noi sia Boubacar Boris Diop aspramente polemico nei confronti del manierismo formale e della letteratura compiacente accusata di non indurre il lettore contemporaneo a porsi delle domande sul circondario comune in spaventoso mutamento. Il narratore extradiegético che commenta, nelle « Notes » della Prima Parte, la documentazione raccolta da un altro narratore-storico, chiarisce una volta per tutte la posizione del ricercatore-narratore che troveremo più o meno palesata in tutta l'opera di Boubacar Boris Diop :

« À part quelques érudits indûment excités, nos concitoyens aux prises avec les tracas de la vie quotidienne percevront mal l'intérêt qu'il y a à faire revivre l'époque la plus controversée de notre histoire. Dans un sens, nos concitoyens ont raison : après tant de bouleversement, il leur faut la paix, l'oubli et des récits édifiants. C'est pourquoi ils raffolent des histoires plates, calmes, claires, où les méchants sont punis et les héros récompensés, où tout leur est gentiment expliqué. Sans vouloir me mêler de ce qui ne me regarde pas, j'estime que ces exigences d'enfant gâté du lecteur encouragent la prolifération de très médiocre qualité. Mais évidemment, ça, c'est une autre histoire. »¹⁸⁰

Il bisogno di disimpegnarsi, al limite giustificato dai « bouleversements sanglants », rispetto alle scelte di lettura dei « récits édifiants » di cui parla il narratore (e dietro a lui Boris Diop), rimanda alla contestazione di Njabulo Ndebele della letteratura piatta e “spettacolare” in Sudafrica. È la coscienza critica e la partecipazione attiva ai dibattiti trattati che si richiede dagli anni '80 in poi al lettore ; ragion per cui questo è costretto alla massima allerta.

E l'espressione più significativa, ai fini della nostra dimostrazione, è quella in cui il narratore, con il suo « sans vouloir me mêler de ce qui ne me regarde pas », dimostra di essere consapevole della sua violazione : egli entra in un altro piano del testo che non è più quello della diegesi, come se balzasse fuori, per usare un'espressione di gusto genettiano, dal ruolo a lui predestinato. Egli non si limita più a narrare, né a commentare quanto scritto da

¹⁷⁸ Boubacar Boris DIOP, *Le Temps de Tamango*, cit., p. 159.

¹⁷⁹ Gérard GENETTE, *Métalepse*, cit., p. 29.

¹⁸⁰ Boubacar Boris DIOP, *op.cit.*, p. 49.

altri narratori ; e non accade soltanto che si rivolga al lettore. Egli esce deliberatamente dai binari ponendosi persino al di fuori del piano meta-diegetico dal momento che, in quanto narratore la questione su come costruire un romanzo è in fin dei conti affar suo, si dichiara un intruso. Intruso di secondo grado quindi, il che ci autorizza a credere Boubacar Boris Diop un partigiano della causa del narratore. In aggiunta, facciamo notare che la provocazione inaugurata in *Le Temps de Tamango* non cessa di certo in *Les Petits de la guenon* dove la trasgressione consiste nella conduzione della narrazione da parte del folle Ali Kaboye, fino a quel momento personaggio della diegesi, di cui Boris Diop si è dichiarato più che simpatizzante.¹⁸¹

In virtù delle numerose interferenze del narratore durante il *récit*, delle lunghe pause riempite da riflessioni, delle reazioni brusche e critiche esplicite che appaiono nel primo romanzo di Bobacar Boris Diop, *Le Temps de Tamango* è considerato il romanzo-manifesto del progetto letterario del romanziere senegalese in cui espone i criteri dell'« arrière-pensée esthétique »¹⁸² – citazione ormai nota – che consistono di fatto nel loro rovesciamento, in cui l'*anti-*trionfa su ogni parametro del romanzo cui gli scrittori della generazione precedente avevano abituato i loro lettori : anti-romanzo, anti-eroi, e tutte le forme immaginabili di anti-convenzionalità.

Lungo questo capitolo abbiamo visto che tra le maniere di esprimere l'anti-convenzionalità si conta il ricorso alle figure mitiche e leggendarie rilette alla luce della modernità ; ma anche il ricorso all'enigma, di cui il folle profetico e visionario e il folle-scrittore è custode, come veicolo non svelato del romanzo africano moderno. L'immaginario rientra dunque in questo processo reinterpretativo del romanzo a cui dedichiamo il prossimo capitolo.

¹⁸¹ Cfr. Boubacar Boris DIOP/ Liana NISSIM, « "Aller au cœur du réel". Entretien », *Inteculturel francophonies*, n°18, nov-dic 2010, p. 36.

¹⁸² Boubacar Boris DIOP, *Le Temps de Tamango*, cit., p. 141.

CAPITOLO TERZO. *La sintassi delle immagini : l'universo del folle*

Figlio del popolo o dell'ignoto, stolto sfaccendato o acuto osservatore, vagabondo o pellegrino, idiota o sapiente ? I nostri tentativi di ordinare i molteplici caratteri di questa complessa figura non sono bastati a dissolvere l'aura enigmatica che aleggia sul folle e che continua ad interrogarci sul suo significato nel romanzo. Lo studio del discorso e dei procedimenti narrativi, in questa seconda parte, va corredato con un altro aspetto, quello del linguaggio delle immagini, che ricopre una funzione di non secondaria importanza : individuare l'universo simbolico da un arcipelago di immagini che la figura del folle convoca nella narrativa africana. Consci di intraprendere ora un percorso sospetto per gli africanisti, scettici – quando non ostili – nei confronti delle scienze antropologiche occidentali, ci avviamo a una certa lettura antropologico-letteraria degli immaginari degli autori che si incrociano in una rete di confluenze. Tramite l'uso consapevole di teorie nate in Francia¹ sull'immaginario nel testo letterario – in mancanza di ricerche avanzate e trasversali sullo spazio africano² – crediamo comunque di poter palesare figurativamente i risultati ottenuti in

¹ Ci riferiamo in particolare agli studi di Bachelard sullo spazio dell'immaginario e a quelli antropologici del suo allievo Gilbert Durand il quale però estende le proprie riflessioni alle civiltà non occidentali tenendo conto dello sguardo interno portato da studiosi di terreno, tra gli altri, Lévi-Strauss, Malinowski, Dumézil, Mircea Eliade.

² Vedi Introduzione, paragrafo 2.

maniera meno perspicua nei capitoli precedenti circa la posizione mediana del folle ; intendiamo così caratterizzarlo qualitativamente.

In difesa di una visione “ontologica” dell’immaginario, Gilbert Durand rammenta la refrattarietà di quest’ultimo alle confutazioni sperimentali e la sua inclinazione alla scoperta del senso simbolico tramite l’espressione creatrice ; ed è in forza di tale inclinazione che oggi il romanziere africano « s’éloigne du monde extérieur pour s’introduire dans l’univers mental »³ di cui ogni singola opera è l’epifania artistica. Nella fattispecie, l’universo immaginifico che gravita intorno al folle non smette di rimandarci a segni e immagini dell’oscurità tenebrosa. Naturalmente dotata di avvaloramenti negativi nella misura in cui il buio esprime l’ignoto, l’oscurità porta prevalentemente, nelle opere che studiamo, la traccia del destino nefasto e dello sgomento : l’itinerario del folle è minato di trappole e di esseri mostruosi ; il moto frenetico del folle ingarbuglia lo spazio in “villes labyrinthiques” e si polarizza in un’accelerazione gravitazionale negli abissi dell’esistenza, tramite il traforo che suggerisce il canale intestino dell’immaginario scatologico. In questo senso il labirinto è un motivo non sempre esplicito ma riconoscibile per una serie di caratteristiche strutturali a metà tra la percezione e la proiezione⁴, che fanno di esso un archetipo-simbolo⁵. Nondimeno, l’oscurità accoglie le inversioni verbali e immaginarie aprendo la pista a nuovi spazi che riabilitano le profondità infernali e promuovono la ricerca del folle : il fiume e l’albero sono gli isomorfismi della “bipolarità” conciliata allorché sintetizzati nello stesso oggetto. Così il folle navigatore del fiume, scruta l’altra sponda ; d’altro canto la verticalità dell’albero è bidirezionale. Ed il bestiario risponde alla stessa raffigurazione del doppio in animali ambigui o ibridi. Esterneremo poi lo schematismo dialettico in un ventaglio di personaggi potenzialmente positivi, schematismo che risponde ad una precisa retorica, della dialettica e della sintesi.

³ Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L’Harmattan, 1994, p. 89.

⁴ Pierre LOUBIER, *Le poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Fontenoy, Saint-Coud, ENS Éditions, 1998, pp. 14-15.

⁵ Vedi Gilbert DURAND, *L’imagination symbolique*, Paris, PUF, 1984, p. 66.

1. L'immaginario dell'oscurità

a. *L'ambivalenza dell'universo tenebroso*

Come largamente esposto nei nostri prolegomeni, non è la conoscenza della patologia ad aver condotto le nostre indagini ; e scostandoci un momento dall'idea di follia come devianza sociale, di cui qualcuno ricorda il carattere « ineliminabile e ingestibile »⁶ nonostante le denunce di un'epoca⁷, ci addentriamo ora nell'aspetto fenomenologico dell'esperienza letteraria, la scrittura della follia, leggibile come « evento di senso » – sulle orme degli insegnamenti di Binswanger e Henri Maldiney, detrattori della follia come fatto di insensatezza che reclama la censura. È questo primato del senso al cuore dell'immaginario letterario che alimenta la nostra ricerca di un centro nevralgico in grado di far luce sull'universo convocato dal folle ; universo sempre caratterizzato dalle specificità culturali che metteremo in luce via via nell'ultima parte del lavoro.

Pur rimanendo una figura sfuggente, giacché il folle è partigiano del margine e rifugge la spettacolarizzazione di sé, esso appare propenso a rivelarsi nel linguaggio allusivo e sotto la sobrietà della penombra ; è il centro gravitazionale, ancor più nel richiamo dell'immaginazione, della « forma limite di un silenzio, di un'ombra, di un vuoto. »⁸ Il silenzio, l'ombra e il vuoto sono precisamente le espressioni che il folle favorisce, ancorché le più difficili da cogliere appieno quando si vuole sfuggire a un discorso banale. Di queste forme, abbiamo potuto vedere l'eloquenza della parola muta del folle⁹ ; ora, gli spazi del vuoto e il polimorfismo dell'ombra¹⁰ attraverseranno in filigrana un arsenale di immagini caratterizzato dalla duplice valenza temibile e rassicurante dell'oscurità, affine al folle ripugnante e misterioso.

⁶ Henri MALDINEY, Federico LEONI (a cura di/traduttore), *Pensare l'uomo e la follia*, Torino, Einaudi, 2007, ix.

⁷ Nel corso del XX secolo, l'asse eurafriano segnato dall'avvento dell'etnopsichiatria e dagli scritti di Fanon, riporta ricchi dibattiti sulla natura sociale della patologia mentale : in Francia Guattari, Deleuze, Foucault, ma anche Henri Maldiney più affine alla fenomenologia, sono illustri rappresentanti ; e nell'ambito postcoloniale Frantz Fanon è tra i capisaldi della questione sociale della follia come conseguenza delle guerre coloniali. Per una trattazione problematica e più approfondita della questione, rimandiamo ai prolegomeni.

⁸ Federico LEONI, *op. cit.*, p. x.

⁹ Vedi Cap. 1.3.a,b – Parte II.

¹⁰ L'importanza rivestita dall'ombra, che sottende molte delle nostre opere, ci ha condotti a scegliere di trattarla nella Terza Parte dove ne affronteremo le implicazioni e i significati.

L'analisi del nostro campionario attesta, in prima analisi, una certa propensione per le isotopie del terrore e dello sprofondamento, prolungamenti dell'erranza nel buio. In *The Voice*, l'erranza mentale di Okolo « turning thoughts over and over » è analoga all'andamento a tentoni della piroga durante la navigazione notturna verso la città della dissoluzione : « In this darkness the canoe moved, groping, moved with Okolo in his inside »¹¹, dove la ripetizione del verbo “moved” evoca la divagazione sull'ondeggiare del fiume. Ma una volta giunti a Sologa – sorta di Sodoma africana che alluderebbe a Lagos –, la perdizione e lo smarrimento emergono man mano che si dispiega « the thickness of the night »¹². I movimenti umani sono avvolti da spessi strati di oscurità – « two chunks of darkness detached themselves from the darkness » –; ed espressioni come « into the night, a black night like the back of a coking pot », « the darkness was evil darkness », « the black black night », cui spesso è associato « a cold cold floor »¹³, non lasciano dubbi sul valore morale della notte “densa”. E tale densità si acuisce proporzionalmente al contrasto con la “luce del sole” di Amatou raffigurata dal capo Izongo. Lungo il capitolo 2 si insiste sullo scontro tra il ribelle Okolo, che scruta il foro interiore, e il rappresentante dell'ordine Izongo, di cui sovente viene raffigurata la risata “alla superficie” dell'acqua ; così, il contrasto luce-ombra è accompagnato dal binomio superficie-profondità. Parimenti, prima ancora di scorgere la dialettica dell'ombra e della fiammella, il buio è antitetico alla parola ufficiale nella stessa misura in cui alla voce sonante delle risa degli Anziani si contrappone il sibilo della “voce”.

L'angosciosa attesa di suoni stridenti demoralizza il buio in molte delle nostre opere. Il giudice Poaty, ad esempio, primo protagonista di *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, inorridisce all'avvicinarsi della « moiteur grasse d'une nuit que le moindre bruissement remplit d'insupportables agacements, d'atroces énigmes tellement indéchiffrables qu'il en a mal à la tête, comme chaque fois qu'il s'est essayé à comprendre le cours embrouillé des choses de la vie. »¹⁴ La patina scura e il fruscio, filtri emotivi dell'indistinto, amplificano il “mistero”. E il divario tra la verità occultata sulla morte delle giovani flagellate e la versione ufficiale che inviterebbe il giudice a chiudere il caso, si gioca sull'opposizione tra il buio spaventoso nella coscienza di Raymond Poaty e la lucentezza ingannevole delle autorità, alle quali questo si ribella. È tutt'altro che rara nel romanzo africano la qualità nefasta associata

¹¹ Gabriel OKARA, *The Voice*, Portsmouth, Heinemann, 1969, p. 70.

¹² *Ivi*, p. 75.

¹³ *Ivi*, p. 76.

¹⁴ Tchicaya U TAM'SI, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, 1987, p. 50. Le prossime citazioni indicheranno il numero di pagina nel testo.

alla luce solare come paradigma simbolico del malaugurio fin dall'epoca coloniale. Lo aveva rilevato Bernard Mouralis, poi ricordato Florence Paravy secondo la quale il sole « est le plus souvent associé à la souffrance, la mort, l'oppression, la déchéance »¹⁵. Al di là dei condizionamenti climatici, il sole costituisce dunque l'elemento contrastante per eccellenza anche quando non è protagonista nelle nostre opere. E spesso, com'è frequente in *Tchicaya U Tam'si*¹⁶, allo spazio immaginativo corrisponde la qualità morale.

La dimensione enigmatica della realtà – per tornare ai tormenti notturni del giudice in *Ces fruits si doux* – è dunque incrementata più dalla materia invisibile che silenziosa (« le moindre bruissement remplit d'insupportables agacements »), sebbene l'effetto di inafferrabilità sia una possibile caratterizzazione di entrambe. Di conseguenza la notte non può sottrarsi alla suggestione del *non rappresentabile* – minimo comune multiplo del “mistero” e del “segreto” – che però sembra spaventare tutti fuorché il folle. In *Close sesame* è Khaliif a smascherare il potere occultatore della notte. È lui a dire che « night plots conspiracies daylight never reveals »¹⁷; e non è un caso che la sua figura si intrecci con la personalità del vecchio protagonista Deeriye in una dialettica della lucidità mentale e dell'oscurità spaziale, nella misura rispettiva della demenza mentale inflitta a Khaliif e della demenza senile di Deeriye. Entrambi sono rappresentati dalla retorica chiaroscurale e precisamente collocati sulla linea di confine che separa la luce dall'ombra, ove il “daylight” è apparenza e l'ombra è rivelazione. Difatti, soltanto agli occhi del vecchio Deeriye, Khaliif non può dirsi propriamente un mistero in quanto, egli intuisce, « [Khaliif] reach[es] regions of thought others feared to tread »¹⁸, suggerendo così lo spazio oscuro dell'inconscio di questo matto e carismatico ex-funzionario di Stato. La simmetria tra l'oscurità e certe “regioni della mente” è ricordata altrove dove si racconta che Khaliif impazzì proprio nel breve arco « between one sane evening and one mysterious morning ? »¹⁹

Ma la notte nasconde soprattutto segni di cattivo presagio : la civetta, animale notturno, ossessiona Deeriye nelle sue visioni di Yassin che lancia pietre :

« Out of the darkness : an owl's hosting cry, portending, as Somalis say, death and disaster in the air. Deeriye looked out at the night and his eyes fell on the hole, small as a cat-door, that Yassin's flung pebble-stones had made in the window. » (p. 235)

¹⁵ Florence PARAVY, *op. cit.*, p. 302.

¹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 309.

¹⁷ Nuruddin FARAH, *Close sesame*, Saint-Paul (Minnesota), Graywolf Press, 1993 (1982), p. 16.

¹⁸ *Ivi*, p. 17.

Difatti è profezia di morte. Il grido della civetta, il vetro perforato e il lancio della pietra : tre estremi della premonizione notturna che tuttavia non sfuggono al complesso psicologismo drammatizzante di Deeriye. In effetti, la pietra come il buio, in quanto elementi primitivi, sono dotati di ambivalenza ; e vediamo ora com'è facile scivolare in altre zone della penombra.

“Buio pesto” e “paura nera” : l'incisività del dramma della notte si estende al linguaggio pungente diversamente dall'intimità notturna, più sobria e discreta, che poco si addice al tenore dei nostri testi. Tuttavia in diverse opere l'erranza notturna si presta ai *racconti del buio* riabilitante lontano dall'antitetica luce.

Con un metodo affine a quello di Nuruddin Farah, Gabriel Okara pone l'uomo all'ascolto della notte. Okolo impara che per uscire dall'*impasse* della tenebra, l'oscurità va assecondata ; ecco che per lui il silenzio diviene intensità di voce, analogamente la parola taciuta è intensità semantica ; come dire che l'oscurità fattiva della vista rende più chiara la percezione dell'entità invisibile :

« Presently, Tuere stepped silently in and put the mat over the door. And the hut became dark with darkness exceeding darkness. Though they were only a few paces apart, Okolo could not see her. They stood thus silent without each other seeing, listening to their insides, listening to the darkness. »²⁰

In tal modo la vista e l'udito convocati nel « listening to the darkness » confluiscono in una fusione sensoriale che non ha quasi più nulla di ossimorico. E più palesemente ancora, in direzione dell'avvaloramento dell'oscurità a scapito del sole bruciante, il senso di intrappolamento di Deeriye in *Close sesame* è determinato dal risveglio sotto i raggi solari, come per ribadire il conforto dell'ombra. Diversi antropologi ricordano la corrispondenza del raggio e la freccia, secondo un rapporto di reversibilità dello slancio ascensionale, simboli di purezza e rettitudine, rappresentati sovente dall'illuminazione.²¹ E forse *Close sesame* è il romanzo del corpus che sviluppa di più, figurativamente, la dialettica del visibile e l'invisibile giocata sull'antinomia del chiaro e lo scuro. La luce acceca ; e mina la percezione fuorviando

¹⁹ *Ivi*, p. 130.

²⁰ Gabriel OKARA, *op. cit.*, pp. 32-33.

la conoscenza. Nelle prime luci fioche dell'alba Deeriye scorge il folle vagante per il quartiere assonnato, « a face half painted white, the other black. »²² Il contrasto bianco-nero dice forse la scissione bipolare cui allude la follia che, come abbiamo visto, si propaga dalla lungimiranza del folle a quella dell'anziano visionario ? Lungi dall'escluderla, questa congettura ci convince man mano che scorrono le pagine, forti peraltro della lettura di Derek Wright che parla di « transitional twilight zone »²³ che accomuna Deeriye e « l'itinerants madness as a touchstone for sanity »²⁴. Aggiungiamo poi che in questa "lotta chiaroscurale", si aggiudica la vittoria il lato oscuro, in virtù proprio di quella "regione della mente" tramite cui Khaliif rivela il vero, come vedremo. Così, attratto dallo stesso desiderio di verità, Deeriye tramuta, suo malgrado, le ore del giorno in momenti per la visione. La notte è per l'onirismo ; l'onirismo è il terreno della lucidità e della comprensione, è luogo di ricognizione profonda, tramite inversione dell'immaginario, dove anticipare il mistero del « mad discourse of the sane [and] the saintly discourse of the sufi »²⁵. In definitiva, l'oscurità può in qualunque momento schiudersi in varchi di luce profonda a detrimento della spettacolarizzazione del chiaro.

Proseguiamo con la rappresentazione del torpore cromatico come segno di oscurità morale. *Le Cavalier et son ombre* è un romanzo sostanzialmente tenebroso che si apre con un « voyage de nuit, sans histoires » – da intendere "histoires féériques" – che dà l'impressione « d'une victoire de la mort sur la vie. »²⁶. La vicenda sembra svilupparsi in uno strato ultraterreno, all'insegna del clima saturnino che sfaccetta i personaggi. Nelle prime pagine del romanzo un mediocre venditore di oggetti thailandesi e una disoccupata aspirante "conteuse" – rispettivamente Lat-Sukabé e Khadidja – ci dicono la miseria e lo squallore che dipingono lo scenario di fondo. L'immaginario di Khadidja è tinto di toni oscuri, così il suo linguaggio tende al macabro ; e per esprimere il suo "umore nero" non indugia, per esempio, ad esternare il desiderio di « tuer le Roi »²⁷, laddove il "Re" è una figura astratta che abita l'universo immaginario di Khadidja. "Uccidere il Re", diventa, per bocca di Khadidja, l'espressione di uno stato d'animo che la dice lunga sul mondo interiore dei due protagonisti rapiti dalla

²¹ Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 148.

²² *Ivi*, p. 19.

²³ Derek WRIGHT, « Going to meet the General : Deeriye's Death in Nuruddin Farah's *Close Sesame* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 29, n°23, 1994, p. 24.

²⁴ *Ivi*, p. 23.

²⁵ Nuruddin FARAH, *op. cit.*, p. 256.

²⁶ Boubacar Boris DIOP, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 2007 (1997), p. 10.

tentazione di « tout flanquer par terre »²⁸, di mollare la presa. Ora, “mollare la presa” vale a dire resistere alla caduta nella disperazione e sappiamo che ogni forma di impotenza e di timore della “fine” è fallimento della lotta alla sopravvivenza.

Assistiamo dunque alla concretizzazione figurativa di una « agitation intime [qui] entre en action à la seule imagination des ténèbres. »²⁹ Di conseguenza la paura e l’angoscia che sottendono questi due personaggi rinforzano necessariamente il sottobosco oscuro abitato da fantasmi, figure mostruose, furie bestiali le quali portano con sé la paura notturna fin nelle prime ore del mattino. Non è un caso che Gilbert Durand collochi la gigantizzazione figurale tra le immagini ascensionali, alle quali evidentemente le caricature mostruose immaginate da Lat-Sukabé si contrappongono costituendone il segno negativo. Tale armamentario tenebroso lo sovrasta al risveglio nella Villa Angelo, in attesa di attraversare il fiume per raggiungere Khadidja :

« Ce matin, à ce seul souvenir, mon cœur se gonfle d’amertume et j’ai envie de pousser un bref cri d’animal traqué. Je m’en garde, bien sûr. Il ne faut jamais commencer. Après le premier hurlement, on ne s’arrête plus. En fait, mon esprit ne se fixe sur rien de précis. Mon univers intérieur est une scène vide où paradent tous les démons et je ne peux rien faire pour endiguer ce flot d’énergies négatives. Amère matinée. »³⁰

Come dimostra questo esempio, la tenebra, con ciò che trascina di bestiale, costituisce l’anticamera del risucchio ipogeo, il cui andamento insinua l’inabissamento della sovranità di cui la follia è simbolo.

Ora, non giova elencare tutte le sfumature dell’oscurità negativa, talmente è proteiforme la paura assoggettante cui si accosta la follia. Limitiamoci a menzionare una piccola rosa immaginaria che suggerisce lo svilimento del potere, laddove il simbolico scettro è « l’incarnation sociologique des processus d’élévation »³¹ : la cecità, la mutilazione, la menomazione costituiscono alcune sfaccettature del mondo tenebroso³². Prendiamo come esempio la triade a sfondo mitico che compare in *Le Cavalier et son ombre*. Il “Passeur” atteso dal protagonista a Villa Angelo, il Cavaliere e il triste Re di Dapienga – gli ultimi due

²⁷ *Ivi*, p. 95.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, p. 75.

³⁰ Boubacar Boris DIOP, *op. cit.*, p. 95.

³¹ Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 152.

³² Cfr. *Ivi*, pp. 101-102.

appartenenti ai racconti di Khadidja – rimandano alle tre figure, incontrate in molte fiabe di tutte le civiltà, coinvolte nel riposizionamento della sovranità, laddove la debolezza di quest’ultima esprime la minaccia dell’assetto sociale di un’intera comunità. In particolare, il “Re cieco”, il combattente e il cocchiere dicono rispettivamente : il primo, la caducità del potere per mezzo della menomazione – l’incurvamento fisico è segno di incrinatura della legittimità e, sul piano interpretativo, “infermità dell’intelligenza”³³ ; il secondo, il ripristino dell’autorità regale³⁴ (cfr. p. 169) ; ed il terzo, l’intermediazione di tale vittoria. Vedremo al momento opportuno quale complessa riconfigurazione coinvolge le figure del “Passeur”³⁵ e del Cavaliere³⁶ riattualizzate secondo l’emergenza storica di Boris Diop. Accontentiamoci per ora di rilevare la figurazione svilita del Re di Dapienga che, nel giorno del Sacrificio in cui è d’uopo offrire la figlia Siraa al mostro, piange in silenzio « sous une couverture », abbandonando « le trône [est vide] et le sceptre d’or traîn(ant) par terre. »³⁷ L’immagine del vecchio Re in lacrime non fa che rinforzare il carattere nefasto dell’immaginario di Khadidja narratrice del racconto nel racconto, *Le Cavalier et son ombre*.

b. *La paura brulicante*

È meno la tenebra in sé a destare spavento che non gli elementi complementari che concorrono a riprodurre l’atmosfera. Gli esempi di riabilitazione della notte tenebrosa in una penombra ambivalente mostrano che non sempre lo spazio notturno è il terreno fertile per la fobia. Abbiamo visto che l’oscurità è un’entità mostruosa quando si vizia dell’attributo peggiorativo dell’invisibilità (*Ces fruits si doux*) e della smania ipogea (*Le Cavalier et son ombre*), antitetici alla lucentezza e all’elevazione vittoriosa. E il buio è oscurità al quadrato quand’è cupezza d’animo, a seguito della quale la notte si de-moralizza allo stesso modo in cui l’oscurità si “aggiunge”³⁸ alla notte, dove la notte è già di per sé sostanza avvilita. Così, in

³³ *Ivi*, p. 102.

³⁴ Vedremo però che tale riedificazione del regno non è senza conseguenze. Sarà questione di contrapporre il metodo mitico del sacrificio a quello moderno della salvaguardia del singolo.

³⁵ Vedi Cap. 3.2.a – Parte II.

³⁶ Oltre al Cap. 3.3 – Parte II, rimandiamo al Cap. 1.1 – Parte III per il significato simbolico dell’impresa del cavaliere.

³⁷ Boubacar Boris DIOP, *op. cit.*, p. 166.

³⁸ Tchicaya U TAM’SI, *op. cit.*, p. 93 : « cette obscurité soudaine s’ajoute à la nuit. »

un processo di rimandi progressivi, la notte si anima, si animalizza, si antropomorfizza quando si fa « touffue, étouffante, exacerbante. Une de celles qui refusent le repos et le sommeil. »³⁹ L'isotopica « paura nera » favorisce *zone* d'ombra psicologiche e *macchie* d'ombra morfologiche laddove l'ombra si deforma e si compone secondo il profilo dell'anima, l'entità interiore alla “figura”.

Le macchie d'ombra catturano ora la nostra attenzione per comparire così abbondanti nel nostro campionario, sebbene in modo fortemente diversificato. Il brulichio è l'espressione più compiuta della *macchia nera* animata, che si muove e fa rumore senza però che se ne possano davvero distinguere le parti; e diversi studiosi confermano il dilagare del “fourmillement” nel romanzo africano come espressione del male e della morte⁴⁰, da un lato, e il ritorno alla paura elementare e primitiva⁴¹, dall'altro. *Les Crapauds-brousse* e *L'Anté-peuple*, i romanzi della fuga, ne costituiscono due esempi inequivocabili. Nel primo, il brulichio umano è reso dal ritmo nervoso tramite cui Monénembo illustra la clandestina aggregazione dei fuggiaschi (tra cui il folle) iniziata « au beau milieu d'une nuit »⁴² per fuggire dal « cercle infernal »⁴³ :

« Quand ils arrivèrent chez lui, Kandia se proposa pour aller quérir N'gâ Bountou et Farba. Kougouri et N'dourou devaient alors rejoindre chez Salè et attendre. C'est à la suite de cela que Kandia, après avoir cueilli N'gâ Bountou, vint chez Râhi tandis que Farba allait chez Salè.

Voilà comment cette petite armée de pourchassés se rassembla comme au son d'un clairon d'alarme; une armée sans grade, sans armes ni plan de bataille, avec une telle déroute dans les rangs ! »⁴⁴

Senza troppo badare alla sfilza di nomi, ciò che interessa qui è il richiamo a catena da cui nasce una cosca piuttosto folta e caotica che si muove, senza un piano di fuga, ai modi di un ammasso frenetico. Si tratta qui di un movimento disordinato, semi-anarchico poiché esiste un polo di attrazione che non permette la dispersione totale. La pulsione centripeta della congrega e il moto accelerato della fuga contribuiscono a creare il “corpo organico

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Florence PARAVY, *op. cit.*, pp. 336-337.

⁴¹ Kangni ALEM, « Les petits frères des bêtes sauvages : prolifération de la vermine et poétique de l'infiniment petit », *Notre librairie* (Indispensables animaux), n° 163, sept-déc 2006, p. 87.

⁴² Tierno MONENEMBO, *Les Crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979, p. 158.

⁴³ *Ivi*, p. 159.

embrionale” che fa ribrezzo poiché l’agitazione crea una moltiplicazione che supera quella reale.⁴⁵ Alla stessa maniera, nel romanzo di Sony Labou Tansi, la massa informe di « fous qui couraient librement la ville »⁴⁶ e gli agglomerati di « foule(s) de folles qui sillonnaient la ville »⁴⁷, tutti in realtà al servizio della resistenza, si disperdono strategicamente per poi riunirsi in « plusieurs foyers »⁴⁸. In effetti, l’immagine sovente suggerita del formicaio richiama il lento consumarsi dello spazio per opera della moltitudine : in *The Voice* la folla aizzata dal capo dispotico acciuffa Okolo « in silence like the silence of ants carrying a crumb of yam or fish bone. »⁴⁹ con l’intento di disintegrarlo.

Per converso, nei romanzi della fuga, *Les Crapauds-brousse* e *L’Anté-peuple*, il folle non è oggetto di disintegrazione ma soggetto attivo della lotta : la macchia nera di forze umane si muove nella sterpaglia per scongiurare la propria disgregazione ; la coalizione e l’agitazione si uniscono in una resistenza comune contro la minaccia “atmosferica” che va letta alla luce della persecuzione politica infiltrata nello spazio naturale. Così il linguaggio tenebroso è convocato dal moto di fuga in un cimitero a cielo aperto, dove serpenti e sabbie mobili insidiano le caviglie dei fuggiaschi fino a tracciare il labirinto infernale⁵⁰ con cui un Monénembo riesce ad « esthétiser le néant » in un « art du détour »⁵¹, come giustamente è stato messo in rilievo. Ora, il contesto socio-politico degenerante degli anni ’70 e l’evocazione immaginaria del “nero larvale associativo” si incontrano in uno stesso linguaggio interdisciplinare composto dal “sociodramma” del mondo interumano e dal “cosmodramma” dell’ambiente circostante, teorizzati dalla fenomenologia e sociologia psichiatriche⁵². La dialettica del sociodramma e del cosmodramma sembra poter esprimere la tensione dei gruppi di emarginati nel labirinto, che è divorante dal momento che in esso è sintetizzata l’*impasse* sociale di una « angoisse d’un passé de souffrance et l’anxiété d’un

⁴⁴ *Ivi*, p. 160.

⁴⁵ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁶ Sony Labou TANSI, *L’Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983, p. 175.

⁴⁷ *Ivi*, p. 179.

⁴⁸ *Ivi*, p. 175.

⁴⁹ Gabriel OKARA, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁰ Rimandiamo al Cap. 2.5 – Parte I, per la descrizione della “brousse” come labirinto infernale dove l’unica possibilità di sopravvivenza è l’astuzia. Si veda in particolare Tierno Monénembo, *Les Crapauds-brousse*, cit., pp. 170-171.

⁵¹ Noémie AUZAS, *Tierno Monénembo : une écriture de l’instable*, Paris Budapest Torino, L’Harmattan, 2004, p. 89.

⁵² Bachelard rielabora le teorie di Ludwig Binswanger sulla Daseinsanalyse (analisi esistenziale) e sulla psichiatria fenomenologica con quelle di Jacob Levi Moreno sulla microsociologia e sullo psicodramma. Tramite la combinazione di queste teorie Bachelard propone uno schema tripartito : il mondo dei fantasmi personali (psicodramma), il mondo interumano (sociodramma), il cosiddetto mondo reale (cosmodramma). Vedi Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 77.

avenir malheureux »⁵³ ; da cui l'esito *aporetico* di alcuni percorsi ove si rimane « pris entre un passé bloqué et un avenir bouché »⁵⁴ come il folle dei *Crapauds-brousse*, ultimo testimone di uno scenario noto, che decreta la caduta fallimentare dei dissidenti e il volo dell'elicottero come unica via d'uscita dal labirinto.

Proprio per via della fermentazione formicolare semi-anarchica, che trova chiari riscontri nella voce brulicante – il subdolo *vociferare* della “rumeur” – analizzata nel capitolo precedente⁵⁵, non possiamo ancora dirci in presenza di una vera e propria “animalità dell'immaginazione”⁵⁶, ma è evidente che il manto peggiorativo del movimento in subbuglio ribadisce l'universo infernale dell'ansia e dell'oppressione e, soprattutto, il rischio di non farcela evocato in numerose opere dell'epoca delle rivolte nelle quali è necessario « tenir ; tenir le plus longtemps possible »⁵⁷.

Tanto nei romanzi che si vogliono realistici – quelli appena citati, ad esempio, – quanto in un'opera visionaria come quella di Chinodya, è bene ricordare con Durand che all'origine l'immagine dell' “animazione accelerata” è l'angoscia davanti al mutamento⁵⁸. L'incubo della distruzione crea, attraverso la fuga dal mondo insopportabile, tante figure di perseguitati, la cui matrice è proprio quella dell'emarginato : « la fuite rapide, la poursuite fatale, l'errance aveugle [...], l'éternel fugitif »⁵⁹, che Durand riconosce come espressioni del movimento brusco, sono, per di più, tante variazioni di uno stesso modello, quello del folle in viaggio. E sì che l'incidente d'auto in *Chairman of fools* è descritto in termini di inseguimento fatale, per quanto allucinato, e di fuga all'impazzata che vede Farai a bordo dell'auto in un totale disorientamento :

« He has no idea where he is. The street signs have been stripped away by thieves, to be melted down and sold to the emergent alchemists. He peers into the dark and goes back and forth, advancing and reversing. »⁶⁰

⁵³ *Ivi*, p. 213.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Vedi Cap. 2.1 – Parte II.

⁵⁶ Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁷ Tierno MONÉNEMBO, *Les Crapauds-brousse*, cit., p. 183.

⁵⁸ Vedi Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁹ *Ivi*, p. 78.

⁶⁰ Shimmer CHINODYA, *Chairman of fools*, Harare, Zimbabwe, Waver Press, 2005, p. 81.

Gli umori di Farai sono dettati dallo “stato di salute” dell’automobile che funge da simbolo ctonio – « Oh how nice it is to be back on moving wheels again, with the steering wheel solidly in his hands »⁶¹ – e più specificamente, da demone ippomorfo che si impossessa poi di lui nell’incubo della paranoia a seguito del quale finisce nell’ospedale psichiatrico. La carica infernale bestializza il veicolo cavalcato : non è l’animale in sé a contare, quanto l’effetto che questo provoca nell’ambientazione sotterranea della persecuzione nella quale è l’istinto di morte a fungere da polo di attrazione. Dunque *animalizzazione*, ma soprattutto – e questo è il filone che riallaccia la cavalcata infernale alla fuga nel labirinto spaventoso – *animazione*, che è spinta per sfuggire alla morte ed è, in fondo, speranza di mutamento.

Diverso è il brulichio in altre opere di lingua inglese. In *The Beautiful ones* o in “Fools” non è più la fuga nella boscaglia a schizzare l’« animation accélérée »⁶² – come in *Les Crapauds-brousse* e *L’Anté-peuple* –, né la fuga è letteralmente animalizzata – *Chairman of fools* – al fine di riprodurre il movimento frenetico che rifugge il pericolo dell’inghiottimento. Il formicolio è ora prodotto dal movimento nascente del corpo larvale che, in quanto embrione, si divincola lentamente dall’immobilità originaria per diventare altro con l’ambizione futura di agire sul mondo esterno. Da centripeto (aggregazione di corpi), il movimento si fa centrifugo (corpo che si moltiplica) ; dove la spinta verso l’esterno mira alla creazione di altri labirinti. Così si delinea la possibilità di mutamento del labirinto da *abitato* (da corpi in agitazione) a *creato* (dal brulicare dei corpi), a conferma della simmetria tra il labirinto e il « corps proliférant »⁶³ Spetta a Xavier Garnier mettere in evidenza la sostanziale differenza di senso attivo e passivo dei « corps qui occupent un espace et des corps qui créent l’espace qui les occupe »⁶⁴, fino a fare del labirinto una figura dinamica capace di metamorfosi. In questo senso, tanti corpi embrionali sono i cenacoli clandestini che emergono nei testi per minare la classe politica con complotti e golpe : oltre al gruppo di intellettuali nei *Crapauds-brousse* e agli iniziati dai “foula” ne *L’Anté-peuple*, vi sono i giovani agitatori in “Fools”, i giovani del MNR⁶⁵ in *Ces fruits si doux* e i quattro ribelli in *Close sesame*, tutti accomunati dall’inflessione sottobanco dove giacciono trame occulte. Sono, questi, esempi di

⁶¹ *Ivi*, p. 75.

⁶² Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 77.

⁶³ Xavier GARNIER, *L’éclat de la figure. Etude sur l’antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, 2001, p. 44.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Mouvement National de la Révolution (MNR), a vocazione marxista e leninista, fondato nel 1966 nella Repubblica del Congo (Congo Brazzaville).

rivoluzioni allo stato embrionale che dilagano come “fluido nero”, si biforcano, ramificano e sdoppiano dando vita a nuovi labirinti sotterranei⁶⁶.

Ma è quando il corpo larvale appare nel testo letterario come vero e proprio animale che lancia segnali di cattivo presagio. La promessa larvale e il parassitismo sono due opposti isomorfismi del corpo sociale – la larva crescendo di forza indotta, il parassita consumando ciò che è prodotto da altri – a dimostrare l’insita animalizzazione dell’uomo calato nell’universo infernale ed a confermare la contiguità dell’espressione immaginaria con la figurazione sociologica. Cosicché la larva e il corpo sociale sono gli ospiti d’onore del labirinto tenebroso abitato da animali nictomorfi. Le effimere, ad esempio, insetti notturni noti per la loro fragilità e per la loro breve vita⁶⁷, intitolano la parte di *Ces fruits si doux de l’arbre à pain* che narra la tragica sorte del giovane Gaston. Gli insetti emergono dal suolo umido e il loro pullulare è segno di calamità – peraltro avvertita dalla “conteuse” Mouissou in transe – per via del volo monco che suscita il tragico e il patetico insieme : « apothéose dérisoire d’une vie vécue dans la fulgurance »⁶⁸. L’ « élan brisé » del misero insetto è un chiaro segno nefasto della morte prematura di Gaston ed indica l’inverso del volo magistrale moralmente caricato di vittoria e trionfo. Viene giustamente ricordato⁶⁹ che nei romanzi di Tchicaya U Tam’si sono tutt’altro che sporadici gli insetti ripugnanti ; e questi precedono solitamente le crisi dei personaggi : l’invasione di blatte è seguita dall’arresto del protagonista nei *Cancrelats*, l’invasione di falene nelle *Phalènes* è presagio di morte simile a quello delle effimere che convoca il « labyrinthe en nous d’où nous sortons avec peu de gloire. »⁷⁰

Quello che Durand chiama il “tema affettivo” volto a congiungere le immagini in una costellazione coerente, è la tensione fatale, « l’effroi devant la fuite du temps symbolisée par le changement et par le bruit. »⁷¹ Sono due gli elementi qui chiamati in causa : da un lato il fuggifuggi dei personaggi rivela la minaccia del tempo che scorre ; dall’altro il terrore della fine è accostato al rumore che la lingua francese, lo ricordiamo, distingue con “bruit” e

⁶⁶ Xavier Garnier osserva che nei romanzi dominati dal labirinto è il carattere fluido a risaltare opponendosi alle figure dei solidi più affini al mondo delle forme. Vedi Xavier GARNIER, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁷ Le effimere, o efemere, sono insetti dalle ali molto sottili che vivono un solo giorno, a volte due (da cui il nome, dal lat. *ephimerus* “che dura un solo giorno”), a causa della bocca atrofizzata che non permette loro di assimilare nutrimento. Esse volano in sciame in prossimità delle acque limpide e pulite degli stagni. Ma la nomea di cattivo presagio deriva senz’altro dalla brevità della loro vita che scandisce il ciclo giornaliero a partire dalla loro apparizione.

⁶⁸ Tchicaya U TAM’SI, *Ces fruits si doux de l’arbre à pain*, cit., p. 164.

⁶⁹ Florence PARAVY, *op. cit.*, p. 337.

⁷⁰ Tchicaya U TAM’SI, *Les Phalènes*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 81.

⁷¹ Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 79.

“rumeur”. Non ci sembra irrilevante far notare una certa compresenza, nei romanzi del primo decennio postindipendente, della raffigurazione del “bruit” e dell’espressione della “rumeur”, laddove il coacervo di suoni indistinti e voci irrequiete, che finiscono per generare il *récit*⁷², richiama il dinamismo finanche sonoro del brulichio labirintico ; sembra anzi che si tratti di un connubio caratteristico del romanzo africano – specialmente francofono – sotto le turbolente indipendenze mal riuscite che si fonda sulla liquefazione della struttura reggente, quindi, sull’inabissamento del mondo immaginario che, per questo, comunica sempre di più con gli emarginati sociali⁷³.

Ciò nondimeno, al di là di quella che sembra una specificità del romanzo di quest’epoca, non è raro vedere più in generale accostati in un’unica fantasia l’animale, la tenebra e il rumore, l’ultimo dei quali funge da *trait d’union* tra l’animale e la tenebra determinando la causa dello spavento dell’animale notturno. La paura seminata dall’animale larvale e dagli insetti è rinforzata dai simboli teriomorfi del cattivo presagio : come le effimere in *Ces fruits si doux* e la civetta in *Close sesame*, ne *L’Anté-peuple* i gufi si radunano di notte « comme à un congrès »⁷⁴ nel mango accanto al quale si erge “la casa del foula”, ereditata da una folle.

L’accostamento tra l’animale, la tenebra e il rumore slitta facilmente in un’altra triade, altrettanto prolifica e dallo stesso tenore nictomorfo, che rimanda alla tensione della sfida : la tenebra e l’animale sono ora accompagnati dallo “strumento pietrificante”. In *Close sesame* la simbologia della pietra è particolarmente carica di significati sacri. Colpisce in quest’opera l’interferenza tra il senso attivo e passivo nell’usare la pietra, ovverosia tra l’azione impugnata e quella subita, sovrapposizione confusionaria che può essere a nostro avviso spiegata soltanto con le due dialettiche già citate del sano e del folle da un lato (« the mad discourse of the sane ») e del folle e del santo dall’altro (« the saintly discourse of the sufi »⁷⁵).

Ma ampliamo un po’ la questione. Come già intravisto, l’anziano e visionario Deeriye è ossessionato dal lancio di pietre per mano di Yassin, il nipote del rivale storico. Il colpo presagito in un’immagine onirica arriva effettivamente nel buio di una notte e accende il senso di paura che Deeriye legge non come “paura della morte”, bensì – e questo desta

⁷² A questo riguardo, ci eravamo ancora soffermati su *Les Crapauds-brousse* di Monénémbou, *Les Méduses* di U Tam’si, *L’Anté-peuple* di Labou Tansi, ma anche su *L’Histoire du fou* di Beti e *Le Cavalier et son ombre* di Boris Diop. Vedi Cap. 2.1. – Parte II.

⁷³ È Xavier Garnier che, definendo la “rumeur” come spazio dove si annullano le opposizioni sociali e le gerarchie, intuisce la ragione profonda della vicinanza tra il fenomeno della “rumeur” con il mondo dei reietti. Vedi Xavier GARNIER, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁴ Sony Labou TANSI, *L’Anté-peuple*, cit., p. 144.

interesse – “paura della paura” (cfr. p. 68) e “paura dell’atteso” – l’atteso lancio di pietra di Yassin. Deeriye lo spiega : i sassi si lanciano ai cani, ai folli – Khaliif ne è stato vittima – e, al limite, alle adultere. Ora, il gesto di Yassin risponde al « mad discourse of the sane » che fa dell’uomo colpito il “lapidato”, termine con cui i musulmani denominano Satana. E ciò è dimostrato dalla lapidazione di Satana ritualizzata nel lancio di pietre alle tre steli nel giorno del Sacrificio celebrato a Mina durante il pellegrinaggio alla Mecca⁷⁶. In virtù del significato islamico conferito al lancio delle pietre, quello di Yassin è dunque un gesto di sfida tanto che è avvenuto “nel buio della notte”, momento in cui è vietato ad ogni musulmano in pellegrinaggio di praticare la simbolica lapidazione che va ultimata prima del tramonto.

In altri casi, è l’animale stesso a fungere da strumento pietrificante illustrando la volontà reattiva alla caduta notturna : nelle *Méduses ou les orties de mer*, il folle lancia meduse orticanti al fine di “irritare” la gente di Pointe-noire intirizzita dal vivere quotidiano, ma anche di suscitare in loro una qualche reazione. Più che di pesci le reti dei pescatori si riempiono di meduse che, nel loro essere « masse gluante »⁷⁷, annunciano precisamente una “densa preoccupazione” che fa scappare a qualche pescatore : « C’est plus qu’un présage ! »⁷⁸. E tramite la vendita al mercato delle meduse, tanto ridicola quanto simbolica giacché « elles n’ont qu’une valeur d’usage »⁷⁹, e il loro spargimento a profusione, si delinea l’azione rivoluzionaria del folle cerimonioso che dà salvezza⁸⁰. Tramite quello che Martin-Granel chiama “l’animale totemico personale”⁸¹ egli agisce *attivamente* ; e, in linea con i folli della resistenza, partecipa alla dialettica dell’azione del folle e del lassismo della folla a favore della prima. Si impone sempre di più l’idea di una conversione del senso verbale, da passivo ad attivo, ove la stasi del folle è rimpiazzata dal folle in azione. È bene ricordare questo passaggio, poiché è al cuore della nostra ipotesi che intendiamo dimostrare.

⁷⁵ Nuruddin FARAH, *Close sesame*, cit., p. 256.

⁷⁶ Urge sottolineare che il sistema simbolico del lancio delle pietre è ben più complesso di così, ma la pratica rituale, durante il pellegrinaggio alla Mecca, dei tre giorni dedicati alla lapidazione di Satana (che si traduce nel lancio di 7 piccole pietre ai 3 steli rappresentanti le 3 apparizioni al Profeta di Satana infine lapidato) è significativa in considerazione del nome che prende la fase del “giorno del Sacrificio” e del momento della giornata in cui deve avvenire : non dopo il tramonto.

⁷⁷ Tchicaya U TAM’SI, *Les méduses ou les orties de mer*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 79.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Nicolas MARTIN-GRANEL, *Magie-fiction animales (à propos des Méduses ou les orties de mer de Tchicaya U Tam’si)* in *Magie et écriture au Congo*, Paris, L’Harmattan, 1994, p. 31.

⁸⁰ Cfr. Tchicaya U TAM’SI, *op. cit.*, p. 255: « Il [Luambu] est le seul qui reste de ceux qui m’ont sauvé la vie des mains des pêcheurs! Je vais sauver la tienne ».

⁸¹ Nicolas MARTIN-GRANEL, *op. cit.*, p. 27.

Altresì ne *L'Anté-peuple* la tenebra è il luogo propizio dove pianificare l'azione. Dadou travestito da folle errante nasconde l'arma sottobraccio, in effetti ; ed anche quando in *Close sesame* è Yassin a svolgere l'azione, è convocata la figura del folle armato. Peraltro, il nome Yassin non è casuale : Ya-Sin è il trentaseiesimo capitolo del Corano in cui si invoca la forza e la resistenza dopo aver preso atto della necessità della lotta ; lotta che prenderà le sembianze, alla fine del romanzo di Nuruddin Farah, dell'attacco al capo di Stato con Khaliif in divisa militare e Deeriye armato di pistola. Del resto, il sistema metaforico dell'aggressione come strumento di "volontà aggressiva" si riversa nell'azione del linguaggio che si spiega con la volontà di potere sociale, a conferma del rapporto di non contraddizione tra le istanze immaginarie e quelle sociali.

In definitiva, il brulichio notturno, caratterizzato dal dinamismo tanto più spaventoso quanto più è sinuoso e inafferrabile, fa spazio, nelle opere dei primi anni d'indipendenza, all'*attività* del temerario che, pure, rimane nella penombra della vittoria senza trionfo. Il folle s'impone come « sujet au "travail" », come appare il bevitore di Tutuola agli occhi del critico e filosofo Achille Mbembe⁸², e per quella che Bachelard chiama la « volonté ouvrière » intesa a valorizzare il tempo attivo del verbo, nella misura in cui è il soggetto ad impegnarsi in prima persona perché la volontà si trasformi in storia.⁸³

c. *Il traforo e l'abisso*

Conseguenza diretta dell'ansia oscurante (3.1.a) e dell'animazione figurativa (3.1.b) è lo sprofondamento nell'incubo che conduce direttamente nel baratro abitato da morti viventi. Giunto a Sologa, il primo contatto di Okolo con il mondo di zombi avviene urtando un muro.

« Okolo ran and hit a wall with his head. Okolo looked and the light was no more. He then stretched his hands forth and touched the wall. His fingers felt dents and holes. Okolo walked sideways like a crab with his fingers on the wall, feeling dents and holes, dents and holes in the rock-like darkness until his feet struck an object. As Okolo

⁸² Achille MBEMBE, « Politiques de vie et violence spéculaire dans la fiction d'Amos Tutuola », *Cahiers d'Études africaines*, XLIII (4), 172, 2003, p. 813.

⁸³ Cfr. Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 2004 (1948), p. 41.

stopped and felt the object his body became cold. His heartbeat echoed in the rock-like darkness and his head expanded. Still, he felt along the object until his fingers went into two holes. As his fingers went into the holes he quickly withdrew them and ran. He ran and fell, ran and fell over other objects. He ran and knocked against the wall and fell. Still he ran, then suddenly stopped. He saw a light in front of him. He moved gently crouching forward like a hunter stalking game. Then when he nearly reached the light, he rushed forward.

Okolo found himself standing in daylight in a street [...] »⁸⁴

Il muro cosparso di « dents and holes », ripetuti come *refrain* ossessivo, provoca la corsa spaventosa di Okolo, alternata da numerose cadute, in uno spazio freddo e buio che è quello per nulla dissimile al labirinto, più incline ad essere evocato che rappresentato. Ciò è tanto più vero in quanto il labirinto « n'est certainement pas au-delà du réel, mais derrière les formes et toujours prêt à les faire fondre »⁸⁵ e ribadisce il legame fondamentale tra il mondo visibile e quello invisibile, abitato da fantasmi e spiriti non dissociati dalla realtà dei viventi nella concezione africana del mondo. Ma quando la relazione osmotica tra il mondo dei vivi e quello dei morti è interrotta da una perturbazione, nella fattispecie il potere corrotto – tra le righe è presente in Tutuola, molto più chiaro è in Okara, Achebe e nei due congolesi –, il labirinto si materializza in un limbo in cui onirismo, mostri e morti viventi condividono la stessa dimensione. È anche il caso del viaggio del bevitore di Tutuola che, stando alla lettura che ne fa Dylan Thomas, è un « brief, thronged, grisly and bewitching story [...] through a nightmare » abitato da « creatures, dubiously alive »⁸⁶ ; abisso onirico confermato da Ogonna Anozie che parla di un mondo « agité, prélogique et parfois crépusculaire »⁸⁷ composto di « carrefours, de simulations et de ressemblances »⁸⁸, al modo di un labirinto, dove cercare il defunto “tapster”. In effetti, non può sfuggire l'abbondanza impressionante di morti viventi in numerose opere : oltre ai fantasmi e alla agognata “città dei morti” in *The Palm-wine drinkard*, vi sono “revenants” e spiriti erranti nelle tre opere di Tchicaya U Tam'si, ribelli e pescatori zombificati nella sponda sinistra del Congo in *L'Anté-peuple*, gli

⁸⁴ Gabriel OKARA, *op. cit.*, p. 77.

⁸⁵ Xavier GARNIER, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁶ Dylan Thomas citato da Gerald MOORE, « Amos Tutuola : a Modern Visionary », *Seven African Writers*, London, Oxford University Press, 1962, p. 39 ; vedi anche LINDFORS Bernth, « Amos Tutuola: Debts and Assets », *Cahiers d'études africaines*, vol. 10, n° 38, 1970, pp. 311-312.

⁸⁷ S. Ogonna ANOZIE, “Amos Tutuola : littérature et folklore ou le problème de la synthèse”, *Cahiers d'Etudes africaines*, 1970, vol. 10, n°38, p. 336.

abitanti di Sologa in *The Voice*, il Ghana in *The Beautiful ones* ed altre opere della narrativa africana di cui citiamo solamente l'illustre esempio di *Murambi, le livre des ossements* di Boris Diop in cui « tout le monde est, de toute façon, un peu mort. »⁸⁹ Qui l'incubo del genocidio ruandese poteva soltanto lasciare in vita delle *larve umane* – svilimento definitivo del corpo brulicante visto nel paragrafo precedente – le quali fanno desiderare ai defunti la « résurrection des vivants ».⁹⁰ E molte tragedie, come le guerre genocidiarie e l'olocausto, sono ambientate nell'oltretomba, come gli sterminii nella Città Rossa di Tutuola.

Alla presenza del potere corrotto, dunque, si disegna lo spazio interstiziale della caduta in un mondo terribile e del divieto varcato, che corrisponde, di fatto, al decadimento morale di un intero assetto. Eppure non sarebbe corretto pensare al “buco nero” come ad una semplice metafora della decadenza, personale o sociale ; tanto è vero che il valore immaginifico del foro richiama dinamiche interiori al punto che « la phénoménologie du trou ne puisse se faire sur la seule base de la phénoméologie visuelle »⁹¹ ; e l'ascolto del moto interiore diviene imperativo.

Ciò detto, nell'accezione suggerita dall'analisi del nostro campionario, il traforo è in prima istanza la porta infernale ; e, in chiave lirica, è il prologo di una tragedia preannunciato dal racconto del narratore : « Voilà quinze ans qu'il [Kéita] était parti de son trou »⁹², dove il “trou”, con cui viene sbrigativamente qualificato il villaggio nativo del sergente Kéita in “Sarzan”, è più simbolico che metaforico. Il “ritorno civilizzatore”, come abbiamo intitolato il paragrafo interamente consacrato a “Sarzan”⁹³, si trasforma presto nel viaggio turbinoso della follia inflitto dalla lezione degli spiriti. Lo sguardo di Kéita fissa il vuoto (p. 179), come per simulare lo sprofondamento mentale in uno spazio altro da quello di Dougouba. E il ruzzolone nell'abisso mentale, avviene « aux abords du crépuscule », quando « il eut sa tête changée »⁹⁴, a testimoniare la complicità dell'oscurità al viaggio ultraterreno e al palesarsi degli spiriti punitivi.

Pertanto la paura del “buco nero”, immagine che preannuncia la caduta fatale, non può che essere un incubo, onirico o reale, poco importa, giacché le due dimensioni condividono lo

⁸⁸ Achille MBEMBE, « Politiques de vie et violence spéculaire dans la fiction d'Amos Tutuola », *Cahiers d'Études africaines*, XLIII (4), 172, 2003, p. 803.

⁸⁹ Boubacar Boris DIOP, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Zulma, 2000, p. 233.

⁹⁰ *Ivi*, p. 234.

⁹¹ Gaston BACHELARD, *La Terre et les rêveries de la volonté*, cit., p. 50.

⁹² Birago DIOP, « Sarzan » in *Les contes d'Amadou-Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1947, p. 175.

⁹³ Vedi Cap. 1.3 – Parte I.

stesso spazio ; e questo paragrafo si distingue dal precedente, pur articolandolo, per mettere l'accento sulle modalità di precipitazione nell'abisso. Ciò che preme notare è che la precipitazione avviene sovente per interposizione di uno "strumento" che funge da impulso gravitazionale. Se per il bevitore di Tutuola è il vino di palma ad introdurlo nel mondo onirico degli spiriti e per l'itinerante di Okara è la piroga mortuaria a portarlo a Sologa, per Farai in *Chairman of fools* il dispositivo scatenante è l'automobile, simbolo dell'accelerazione per antonomasia, come abbiamo visto.

Sofferamoci un momento su questo esempio. Il romanzo si apre con l'automobile di Farai in panne, questione oggettivamente irrilevante, ma la cui difficile riparazione occupa molte pagine del romanzo. È in questa chiave di arresto improvviso dell'auto che va letto il *black out* mentale del protagonista, laddove l'automobile nel suo essere "abitacolo" è intima dimora minacciata (dimora della mente). E l'episodio della fantomatica corsa in auto verso Est è un puro esempio di tentazione immaginaria, dove la minaccia di morte giunge da Ovest :

« He joins the cars going to west. [...] He is trapped in the convoy of cars going west. West where the sun sets, where the funeral will be, where they are all going to bury the man who died in the silver Cronos. They bury people with their heads facing the west and their legs pointing to the east. The west is where life ends. He does not want to go west. He wants to make a U-turn, but there is very little manoeuvre. Cars are whizzing past from the other direction. He chances it. He makes a sudden a U-turn, swinging the car round so sharply that it almost overturns. He swings a hard right and it rolls into a *ditch*, narrowly missing a white car coming from the opposite direction. »⁹⁵

Nell'ingorgo che rallenta la corsa verso la fine, il tentativo di deviazione, tramite inversione a U – che, ricordiamo, è devianza immaginaria – è, sì, istinto di sopravvivenza per resistere alla morte, ma più di tutto è il segno inequivocabile della paura di un inseguimento del tempo minaccioso di cui l'immagine dell'abisso è l'archetipo ; l'uomo morto nell'auto chiamata Cronos ne è la prova. Ora, nel nostro immaginario, l'abisso porta al centro della terra, in un luogo terribile, poiché ignoto e lontano, dove non è previsto alcun ritorno. Così la precipitazione in un centro infernale coincide con lo sprofondamento in uno stato depressivo che è l'infermità mentale di Farai. Ma la corsa verso Est in *Chairman of fools* ci dice altresì che la gravità non attira soltanto verso il centro della terra ma si sposta anche,

⁹⁴ Birago DIOP, Ibid.

nell'immaginario catamorfo, sull'asse Est-Ovest : non solo in *Chairman of fools*, ma in *The Voice* e "Fools", la cavità catamorfa corre lungo il piano della superficie verso l'Ovest crepuscolare (dal quale Farai fugge imboccando il "ditch" – traforo travestito) ; e, al tempo stesso, si spinge nel "fondo" simbolico, tanto sotterraneo (*The Voice*) quanto interiore e personale ("Fools", *Chairman of fools*). Ma questo è argomento del paragrafo successivo sotto il segno dell'eufemizzazione della corsa e della caduta.

L'identificazione del *refrain*, socialmente e politicamente motivato, dei morti viventi e di forme più o meno esplicite di vita oltretomba, introducono il motivo del contenitore che inghiotte agevolando la precipitazione nell'abisso. Non a caso in due opere spesso messe in parallelo⁹⁶, *The Beautiful ones* e *The Voice*, il mezzo contenente i quasi-morti inaugura la caduta verso il vuoto spirituale : la vecchia corriera carica di « walking corpses » o « sleepwalkers »⁹⁷ nella prima opera, e la piroga che trasporta anime sonnolente nella seconda, conducono i protagonisti nel ventre ora digerente ora fecale.

L'opera di Ayi Kwei Armah è nota per rappresentare lo squallore morale e spirituale del Ghana attraverso l'isomorfismo anale dell'abisso : la ricchezza materiale che pullula nel paese sotto i bagliori dell'indipendenza, delinea l'avidità digerente dei corruttori che si riversa presto in un'articolata poetica scatologica secondo il processo fisiologico di assorbimento/consumo–digestione–espulsione. L'elenco di organica putrefazione, di lerciume stratificato nel tempo – il corrimano di legno verniciato nell'edificio pubblico ne è un esempio formidabile⁹⁸ –, di fili di bava muco e materia fecale sarebbe forse troppo lungo e inutile ; tanto vale dire che la miseria morale raggiunge il suo apice alla fine del romanzo con la fuga di Koomson, l'arricchito Ministro del governo di Nkrumah nonché amico d'infanzia del

⁹⁵ Shimmer CHINODYA, *op. cit.*, p. 81. Corsivo mio.

⁹⁶ Cfr. Eustace PALMER, *Gabriel Okara in An introduction to the African novel*, London, Heinemann, 1972, p. 157 ; cfr. Amadou OUEDRAOGO, « *The Voice* : par-delà le réel, ou la quête de la totalité », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 16, n° 2, spring 1993, p. 102.

⁹⁷ Eustace PALMER, *Ayi Kwei Armah : The beautiful ones are not yet born in An introduction to the African novel*, London, Heinemann, 1972, p. 130.

⁹⁸ « Apart from the wood itself there were, of course, people themselves, just so many hands and fingers bringing help to the wood in its course towards putrefaction. Left-hand fingers in their careless journey from a hasty anus sliding all the way un the banister as their owners made the return trip from the lavatory downstairs to the offices above. Right-hand fingers still dripping with the after-piss and the stale sweat from fat crotches. The calloused palms of messengers after they had blown their clogged noses reaching for a convenient place to leave the well-rubbed moisture. Afternoon hands not entirely licked clean for palm soup and the remnants of *kenkey*. The wood would always win. » Ayi Kwei ARMAH, *The Beautiful ones are not yet born*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1968, p. 15.

protagonista, fuga preparata da deflagrazioni organiche nell'ombra della camera da letto dell'amico, e sfociata in una colossale immersione nelle fogne.

L'abisso intestinale cede il passo al tubo digerente con Sony Labou Tansi. È centrale alla nostra articolazione il ricorso al "trou" che questo fa ne *L'Anté-peuple*. Sintetizziamo massicciamente il senso delle parole di Dadou per il quale "l'essenziale è un buco". Dopo una sbronza presa in una circostanza non opportuna :

- « – Pourquoi buvez-vous tant ?
- Pour emmerder la vertu.
- Vous y arrivez ?
- Je fais. C'est l'essentiel.
- C'est quoi, Dadou ?
- Un trou.
- Un trou dans la société ?
- Non. »⁹⁹

Sotto il pugno dell'autore congolese, il buco conduce alla cavità più polimorfa che conosciamo, dal momento che l'ossessione della carne sessuale – alimentata dalle due pretendenti, Yealdara e Yavelde – è preceduta dall'inghiottimento dell'alcool e si muta rapidamente nel "trou existentiel" della follia ; e da lì, attraverso il viaggio sul fiume verso l'Ovest del Congo, all'inferno del "maquis" nei panni di folle errante.

Lo schema è articolato, ma estremamente chiaro ; e Sony Labou Tansi lo cromatizza forgiando delle espressioni che ne caratterizzano ormai lo stile : oltre alle *tropicalités* e alla *mocherie* attribuitegli, Sony Labou Tansi rinnova di senso "la chose" ; e del sesso femminile fa desiderare a Dadou non più la "chair" ma la "viande", confermando lo svilimento della carne umana e sessuale in "carne da macello". Anche la "dose" è soggetta allo stesso procedimento di pulsione del ventre abissale, che dal piacere della deglutizione dell'alcool scende all'impulso della copulazione¹⁰⁰ ; e da lì all'impulso di morte.

⁹⁹ Sony Labou TANSI, *L'Anté-peuple*, cit., p. 41.

¹⁰⁰ Philippe Makita ricorda a buon diritto che oltre al piacere del palato e al piacere sessuale, la "dose" è riferita alla pulsione esistenziale della vita. Vedi Philippe MAKITA, *L'Anté-peuple ou l'exorcisme. "De l'amour et autres démons"* in *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 336.

« Le plaisir sexuel, Dadou l'avait laissé loin, derrière lui. Il fonctionnait. Mais derrière le fonctionnement, c'était le vide, la mocherie, le désert de viande. »¹⁰¹

In sintesi, il foro è accesso al tubo digerente che per deglutizione conduce al fondo del ventre, dapprima isomorfismo intestinale, poi del piacere sessuale che lo conduce alla violazione del divieto, ovvero all'unione con l'allieva Yavelde. Da lì la caduta si delinea rapidamente in tutta la sua qualità morale di “trou profond”, anticipato da tanta “nausée” (pp. 37-38) ; e dal “vide” (p. 33), come vuoto dell'essere che non può non ricordarci il filone degli esistenzialisti rappresentato da Sartre e dal Camus de *L'Homme révolté*. Da inghiottitore diventa inghiottito ; e il dialogo tra Dadou e l'amministratore carcerario mostra tutta la portata etica dell'abisso il quale, come dice Bachelard, è uno stato psichico più che un oggetto¹⁰², ed è anche, nella percezione di Durand, il verbo dello sprofondamento morale¹⁰³ :

- « – Vous savez, Monsieur le régisseur, je suis tellement loin en moi que personne n'entendra plus ce que je dirai. J'ai sombré. J'ai vaincu mon passage ici. C'était beau. C'était courageux. C'était grand. Mais à qui je parle ? Pas à vous. Vous ne pouvez pas entendre. Je dis des choses qui sont huit cent mille ans sous vos pieds. Le trou. Mon trou. Il est tellement profond, et ne peuvent y sauter que les cadavres, parce que même les fous ont peur. Pour moi, là-bas devient un trou. Je me félicite puisque j'ai le courage de sauter.
- Sauter, répéta machinalement le régisseur.
- Sauter, c'est le geste des fous. Mais je crois aussi que c'est le geste des poètes, des savants, des artistes ; c'est même le geste de Dieu. Je fais ce geste. Je saute. Le drame est que je ne tomberai pas. Je pars. À chacun son chemin. Sur le mien, il y aura Yealdara et les autres. Ah ! je voudrais être fou ! fou ! fou ! »¹⁰⁴

Il traforo è accesso al vuoto, il salto è gesto dei folli – « Sauter, c'est le geste des fous » – ed infine la discesa agli abissi infernali è il mondo del “maquis” in Congo, dove la vera tragedia di Dadou, travestito da folle errante, consiste nell'uccisione del politico senza un vero perché.

¹⁰¹ Sony Labou TANSI, *L'Anté-peuple*, cit., pp. 102-103.

¹⁰² Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, cit., p. 352.

¹⁰³ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 111.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 96-97.

Per altro verso, il ventre anale può farsi più ilare sotto la vena cinica di Tchicaya U Tam'si il quale, ne “Le fou rure”, fa parlare il folle Sékhélé con flatulenze, rimpiazzando così l’oralità con l’analità. Oltre a distrarre con il riso dal “buco nello stomaco” (dalla fame), l’addome rigonfio di Sékhélé-l’œil-sec, è, per la moltitudine che lo osserva « avec fascination, presque religieusement »¹⁰⁵, una promessa di parola. D’altronde il discorso anale, ispirato al discorso stolto e primitivo del potere dittatoriale – l’analogia non abbisogna di esplicitazioni – , è pregresso a quello orale il cui linguaggio « vient de l’application au larynx des mouvements de contrôle sphinctériens »¹⁰⁶, da cui la derisione politica. Qui importa inoltre rilevare il contrasto tra la cavità triviale del ventre di Sékhélé e la cavità dell’occhio perfettamente circolare, « sec, hiératique, étranger aux mouvements de son ventre »¹⁰⁷ che allude, non senza una venatura parodica, allo sguardo divino ; e che invita anche ad uno sguardo avvalorante fuori dagli abissi sotterranei delle basse pulsioni per « traverser ce monde et dépasser sa logique »¹⁰⁸, come riconosce a buon diritto Michel Naumann. Tale superamento sembra realizzarsi in Tchicaya U Tam'si attraverso la riconfigurazione del traforo nell’orbita oculare. Ma diversamente dall’occhio di Sékhélé, quello del folle delle *Méduses* è rovesciato all’interno, secondo delle pratiche magico-religiose tipiche della trance e della possessione ben note in molte regioni africane¹⁰⁹, come per scrutare la cavità. In tal modo, egli può accedere alla verità della magia « d’autant plus vraie qu’elle est invisible. »¹¹⁰ Il mondo interiore ed esteriore si confondono, al punto che è ammessa la mancata comprensione della mistica figurativa così cara a Tchicaya U Tam'si. Così il cerchio magico disegnato sulla sabbia dal folle, all’interno del quale inscenare la misteriosa danza, avrebbe la funzione di scongiurare l’abisso fatale e di promuovere il contatto diretto con il mondo dell’invisibile, quello dal quale proverrebbe il “revenant” Luambu. Aggiungiamo infine che l’immaginario del foro e dell’orbita non lasciano indifferente neppure Boubacar Boris Diop il quale in *Les Petits de la guenon* sembra proprio ampliare il senso del foro particolare al foro cosmico. Leggiamo, per esempio che « les mots ont glissé pour aller mourir d’étouffement au fond du

¹⁰⁵ Tchicaya U TAM'SI, « Le fou rire » in *La main sèche*, Paris, Robert Laffont, coll. Chemins d’identité, 1980, p. 87.

¹⁰⁶ Michel NAUMANN, « Culture orale traditionnelle et contemporaine et écriture d’une nouvelle de Tchicaya U Tam'si », *Mots pluriels*, n° 9, febbraio 1999 (senza pagina).

¹⁰⁷ Tchicaya U TAM'SI, *op.cit.*, p. 87.

¹⁰⁸ Michel NAUMANN, *op.cit.*

¹⁰⁹ Vedi, per esempio, Alfred METRAUX, « Vodou et protestantisme », *Revue de l’histoire des religions*, t. 144, n°2, 1953, p. 212.

¹¹⁰ Nicolas MARTIN-GRANEL, *op. cit.*, p. 37.

trou. Nous les avons recouverts de sable »¹¹¹, con chiaro riferimento al processo di “enfouissement” de segreto ; ma il foro scavato nella sabbia raggiunge le segrete regioni del mistero cosmico in un altro occhio, che non è rovesciato verso l’interno – come in *Les Méduses* – ma interno, « perdu dans nos profondeurs », ragion per cui non possiamo vederlo : « Pourtant, seul cet œil intérieur peut faire accéder aux lieux les plus secrets, ceux où aucun de nous ne mettra jamais les pieds. »¹¹² Siamo così alle porte degli avvaloramenti positivi, poiché i canali transitori concedono una scappatoia, tramite un varco di emergenza, di cui vedremo altri esempi nel paragrafo successivo.

2. Le immagini della transizione

Se le immagini dell’oscurità dipingevano la critica condivisa al mondo socialmente e moralmente degradato, in cui l’operato del folle si caricava di tutti gli avvaloramenti negativi del labirinto – tortuosità, minacciosità, animazione spaventosa, isomorfismo intestinale –, non è stato raro scorgere qua e là qualche tendenza a riabilitare il buio (v. *Close sesame*), il corpo larvale in promessa progressista (v. *Les Crapauds-brousse*), la cavità infima attraverso il cerchio (v. *Les Méduses*) e l’occhio (v. “Le fou rire”, *Les Méduses*, *Les Petits de la guenon*). In questo paragrafo, però, assistiamo ad una tendenza più generale all’emersione dall’abisso che si traduce talvolta in un atteggiamento assecondante della minaccia esterna, talaltra in una vittoria sull’ostilità del mondo attraverso la trasformazione della coscienza. Precisamente in questi termini va letto il procedimento che vede l’abisso trasformarsi in profondità, la corsa in pellegrinaggio e la fuga in riflessione. Così le cosiddette “immagini prime” ricorrenti del fiume e dell’albero, immagini fondamentali e astoriche poiché anteriori all’esperienza, conferiscono un senso primo alle opere¹¹³. Ci interessa rilevare tale tessuto archetipale sul quale ogni singolo autore interviene concettualizzandolo. I poli delle figure di transizione (il

¹¹¹ Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, Paris, Philippe Rey, 2009, p. 349.

¹¹² *Ivi*, p. 99.

¹¹³ Danièle CHAUVIN, André SIGANOS, Philippe WALTER, *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005, p. 198.

fiume, l'albero, il bestiario ibridato) lungi dall'essere antitetici, si articolano in una relazione dialettica e rivelano un senso nuovo all'azione del folle asceta e visionario.

a. *Il fiume e il fondale*

Facciamo tesoro di un insegnamento di Michel de Certeau secondo il quale « le *fondamental est* [...] indissociabile de l'*insignifiant* » e cogliamo il fondale e la radice non come complementi del fiume e dell'albero, ma come quei « *détail(s)* » capaci di trasformare « *en mythe* »¹¹⁴. Il fondale del fiume e la radice dell'albero invitano ad una conoscenza approfondita delle loro prime implicazioni grazie alle quali l'abisso oscuro, labirintico e intestinale, si muta in spazio profondo dove sviluppare un percorso che il folle conduce in diversi modi. Inoltre, il fiume e l'albero, entrambi molto ricorrenti, ci interessano per il loro essere figure "aperte" : non dotate figurativamente di argini su tutti i versanti (pur avendo entrambe una fonte di origine : la sorgente e il seme) e non delimitate in maniera definitiva (come il fiume può cambiare il suo corso, l'albero estende deliberatamente rami e radici) queste due figure accompagnano il divenire temporale nel loro essere mutevoli. Per ciò sono affini all'uomo di cui – specialmente l'albero – costituiscono la forma umanizzata. Più precisamente, l'albero e l'uomo partecipano alla stessa iconografia fisiologica del corpo eretto tendente alla verticalità. Il fiume, invece, per il suo carattere tendenzialmente orizzontale, suggerisce più spesso l'utilità *per* l'uomo (il mezzo di trasporto) ; meno spesso indica l'epilogo fisiologico dell'uomo nel suo *stare* supino. Ciò che però in primo luogo li accomuna, è il loro essere spazi profondi.

Possibilmente rifugio dell'intimo, l'immaginario della profondità accorre tanto spesso quanto maggiore è il disagio vissuto. Anche in questo senso, il fiume può essere sentito come elemento profondo, nel quale trovare riparo. Nel lungo processo introspettivo in "Fools", il protagonista Zamani traccia una complessa semantica del foro interiore, sede della coscienza, che si dispiega anche nell'immaginario acquatico :

¹¹⁴ Michel de CERTEAU, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982, p. 19.

« Crucial moments have always deprived me of words, and I've always resorted to visions. At that moment, as I looked at Nosipho, I felt as if I had been swimming for a long time underwater. Each time I tried to surface for air, I was pushed underwater again, until I found release, not in surfacing, but in some huge underwater bubble. »¹¹⁵

L'acqua metaforica sotto la cui superficie Zamani soggiace, riferisce in maniera chiara la tensione dell'apnea, sospensione emotiva ed espressiva che significano l'impedimento di comunicare con la moglie Nosipho, ma anche spinta verso il fondale dove trovare la pace dei sensi e dove « [dans cette contemplation en profondeur,] le sujet prend aussi conscience de son intimité. »¹¹⁶ Ecco che l'elemento acquatico ha un ruolo riconciliatore tra il sé e il mondo esterno e non è raro incontrarlo come terreno d'incontro tra il mondo dell'interiorità e quello della società polemica.

Anche « Ports de folie » illustra lo psicologismo della profondità acquatica come rifugio dalla realtà insopportabile. In studi precedenti abbiamo constatato la totale predominanza degli schemi acquatici nelle opere narrative e poetiche della scrittrice senegalese. L'oceano Atlantico cadenzava il suo primo romanzo, *Le ventre de l'Atlantique*, e il racconto che ne ha fondato i costrutti, *Les loups de l'Atlantique* ; l'acqua cheta del lago Nguidna¹¹⁷ aveva delle qualifiche proprie, così come l'acqua potabile del bacile domestico e l'acqua purificatrice riversata sulla neonata illegittima del primo romanzo. Ne *L'eau multiple* Fatou Diome spiegava le proprie declinazioni del linguaggio idrico e sebbene l'acqua sia la grande figura polimorfa dell'immaginazione primordiale, essa tende, nello psicologismo letterario della scrittrice, al calore dell'intimità e alla gioia della scoperta. In maniera non molto dissimile, in « Ports de folie » essa ci invita all'immaginazione della *distesa acquatica*, e non specialmente del *fiume* come ci si aspetterebbe di leggere in questo paragrafo ; ma crediamo di poter rimediare ad ogni legittima riserva in tal senso, forti della qualità "profonda" del liquido in « Ports de folie », ovvero delle « qualités du volume »¹¹⁸. Più della morfologia del fiume, è il sentimento del profondo che accresce l'interesse dell'analisi sugli elementi della transizione.

¹¹⁵ Njabulo S. Ndebele, « Fools » in *Fools*, Harlow, Longman, 1985, p. 258.

¹¹⁶ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1952, p. 63.

¹¹⁷ In Fatou DIOME, *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.

¹¹⁸ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 66.

É proprio ai bordi del Reno che la stravaganza di Toutina, già frequentatrice di una quotidianità invertita e bizzarra, diventa preoccupante, quando in tenuta subacquea dichiara di voler « aller voir les sirènes sous l'eau. »¹¹⁹ Le immagini esotiche delle cartoline e i « tableau[x] » che riportavano il « bleu de l'océan »¹²⁰ degli occhi del viaggiatore, alimentano di Toutina il vivere del momento. Come ricorda Bachelard, il mare è incline ai « voyages racontés »¹²¹, cosicché « a beau mentir qui revient de loin. Le héros des mers revient toujours de loin » ; e, in linea con l'attitudine menzognera del dongiovanni avventuriero, « l'orateur en dit trop pour que l'auditeur en sente beaucoup. L'inconscient maritime est dès lors un inconscient *parlé*, un inconscient qui se disperse dans des récits d'aventures, un inconscient qui ne dort pas. »¹²² L'orazione falsata traduce l'ossessione inconscia di Toutina. Per di più la qualità *raccontata* di cui ci parla Bachelard – perciò ingannevole – del viaggio in mare, impedisce la *rêverie* naturale che proviene dalla materia, ragion per cui la distesa acquatica rimane qui fundamentalmente un'immagine metaforica. Difatti « Ports de folie » si sviluppa su un doppio binario metaforico : l'acqua traduce l'estensione immaginaria dacché il tuffo di Toutina nel mondo immaginario suggerisce la sospensione del reale similmente all'effetto del tuffo in acqua ; d'altro canto però Toutina resiste al risucchio dal basso – dove gli abissi sono la monotonia della vita – navigando sul metaforico battello salvifico della follia. Ogni porto approdato dal giramondo è per l'amante tradita una nuova avventura immaginaria. L'immaginazione è la sua arma ; la barca della follia, l'occasione per salpare. E così Toutina, nella sua fragilità suggerita dal nome d'ispirazione wolof (“touti” : piccolo), aveva vinto la lotta contro la « noy[ade] dans la réalité » (p. 12).

Navigare sugli abissi del tempo fagocitante è resistere al dolore del tempo che passa in assenza dell'amato. In tal modo il tuffo metaforico di Toutina è sospensione del tempo cronologico, come lo era l'apnea di Zamani in “Fools” ; e, nella loro resistenza, vincono l'oppressione del tempo sociale che scorre velocemente. Non a caso, il tempo scorre come scorre l'acqua, ma non tutti i bacini idrici ondeggiavano. Di fatto, è l'energia pulsante della sorgente a determinare lo scorrimento dell'acqua, così come il “commencement” è l'impulso del tempo che scorre. Come dare torto a Bachelard quando afferma la supremazia

¹¹⁹ Fatou DIOME, « Ports de folie » in *Revue Brèves: actualité de la nouvelle*, n° 66, septembre 2002, p. 7.

¹²⁰ *Ivi*, p. 6.

¹²¹ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 174. Corsivo nel testo.

¹²² *Ibid.* Corsivo nel testo.

immaginaria del fiume sulle acque oceaniche giacché la sorgente « a la responsabilité et le mérite du cours entier »¹²³ ?

In virtù di ciò, la presenza del fiume in un'opera può, a buon diritto, richiamare il "commencement", origine vitale, ancorché esso sia spesso ricondotto all'Ade infernale. Il fondale del fiume apre le porte all'immaginario funebre e sotterraneo ne *L'Anté-peuple*. Non è certo nel più realistico dei suoi romanzi che Sony Labou Tansi dà i più grandi esempi di realismo magico. Tuttavia qualche timida manifestazione di mescolanza tra realismo e fantastico, espressa con un linguaggio velato, avviene in concomitanza del fiume protagonista. La fuga di Dadou dal grande Congo verso la sponda sinistra del fiume viene narrata a ritmi serrati, in una fitta sequenza di dialoghi con i pescatori che controllano i traffici a causa delle tensioni con l'Angola, in toni di pieno realismo che non si concedono le fantasticherie immaginarie dell'acqua, pena la morte. Eppure sono gli stessi pescatori che affidano al fiume la sua parte di egemonia, come quando Yealdara viene messa in guardia : « Quand on va sur l'eau, ma fille, faut dire la vérité. Le mensonge met le fleuve en colère. »¹²⁴. Ecco che il tono cambia una volta attraccati al villaggio rivierasco nel Congo Brazzaville, s'incupisce ; e l'atmosfera si fa funerea. Capiamo presto che la riva *sinistra* del fiume – nei due sensi dell'aggettivo – è una sorta di mondo dannato, ultraterreno, di città di defunti. Non solo le rappresaglie sono all'ordine del giorno, le lotte intestine tra il Congo e l'Angola, e i ribelli che si muovono sinuosi ; inoltre si attende il colpo di Stato, sorta di fine del mondo politico che dà vita ad un'altra catastrofe. L'aspetto teriomorfo di questa sponda lo lascia intuire la presenza di una sagoma fatata, molto rassomigliante a Yavelde, che si immerge alla riva del Congo per raccogliere un'acqua torbida :

« Dadou contempla ce corps mystérieux qui le ramenait à la surface du monde et de la vie, qui riait, qui dépassait la frontière des corps pour se répandre dans le rêve ; elle vint s'asseoir à côté de lui. « On m'a tuée là-bas, sur l'autre rive. » Avait-il vraiment entendu ? « On m'a tuée... » » (p. 127)

La scena, più onirica che realistica, in realtà, la dice lunga sull'immaginario funebre che sottende la nuova avventura di Dadou nella città morta e che è suggerito a Sony Labou

¹²³ Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 173.

¹²⁴ Sony Labou TANSI, *L'Anté-peuple*, cit., p. 116.

Tansi dall'attraversamento del fiume infernale. Lo dice chiaramente Bachelard, la barca che attraversa « une simple rivière », frequentata da numerosi pescatori che controllano il fiume con l'instaurazione di un linguaggio in codice, porta necessariamente, con il suo timoniere, « le symbole d'un au-delà. »¹²⁵

Abbonda effettivamente in questa fase del romanzo il lessico della morte e della dannazione : il “villaggio del Partito”, in cui Dadou spera di ritrovare la donna fatata, è detto dai pescatori che non vogliono essere invischiati nella politica « le chemin de l'enfer » (p. 128, cfr. p. 129) e « la route du deuil et de la désolation » (p. 129). I pescatori sono le vittime di uno scontro e il loro castigo risulta dalla maledizione del fiume : « Ce côté du pays aimait Dieu. Il avait donné le fleuve. Le fleuve donnait la vie. La vie donnait tout le reste. Elle faisait le pont entre aujourd'hui et les ancêtres. » (p. 129) Dunque, in tempi passati, il fiume era l'originaria sorgente benefica tramutata poi dalla storia nel grande maledetto che conduce alla sponda dei perdenti dove trovare covi di folli, dissidenti organizzati, ma più in generale, come dice Amando il vecchio pescatore « tous les simples, tous ceux qui ont souffert, tous ceux qui ont perdu devant la vie » (p. 143).

Ora, due osservazioni sono da fare. L'attraversamento del fiume Congo in *L'Anté-peuple* permette due piani di lettura che corrono paralleli : sul piano realistico, il fiume collega i due Congo di cui quello di provenienza è dominato dall'arbitrarietà e dalla mancanza di giustizia, e quello di arrivo dalle lotte intestine.¹²⁶ Però, la lettura fantastico-immaginaria del mondo trans-fluviale, suggeritaci da un certo linguaggio occulto di Sony Labou Tansi, permette di identificare il mondo al di là del fiume nel mondo sotterraneo, parallelo a quello al di qua del fiume, in cui ritrovare i personaggi centrali sdoppiati in corrispondenze drammatiche : la giovane Yavelde morta nel grande Congo “risorge” (v. pp. 127-128) nella Rita *féérique* che si bagna nel fiume eterno ; e il vecchio Amando, pescatore dell' “Acheronte africano” – « Ici, nous sommes en de hors du monde », p. 152 –, incarna impercettibilmente l'*alter ego* ultraterreno del folle Dadou¹²⁷ – come abbiamo tentato di dimostrare altrove¹²⁸.

¹²⁵ *Ivi*, p. 93.

¹²⁶ Lilyan KESTELOOT, « *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi, Editions Seuil 1983 », *Éthiopiennes*, n°37-38, nouvelle série 2^{ème}-3^{ème} semestre 1984, vol. 2, n° 2-3.

¹²⁷ Vedi nel personaggio di Amando il linguaggio profetico, l'effetto di trans successivo alle invettive contro il potere vigente, le allusioni indirette alla “casa del foula” – « Le vieux parlait comme s'il lisait quelque part sur les murs de la cabane ce qu'il disait », p. 156 – e l'impiego dei neologismi, come la “mocherie”, coniatati da Dadou – e attraverso di lui da Sony Labou Tansi. Cfr. soprattutto Sony Labou TANSI, *L'Anté-peuple*, cit., p. 156.

¹²⁸ Cap. 2.3 – Parte I.

Un altro fiume infernale è ispirato al fiume Niger in *The voice* in cui prende forma uno dei più importanti viaggi narrati nelle nostre opere, che è quello intrapreso da Okolo alla ricerca dell'*it*, l'essenza dell'essere. Oltre ad alimentare le metafore del rifugio, tramite l'apnea in acqua, e la navigazione nel battello della follia, l'acqua assume appieno il simbolismo transitorio nella morfologia del fiume che scorre. In questa traversata, il fiume non si limita tuttavia ad essere supporto di transito, ma incoraggia una mutua compenetrazione di viaggio oggettivo sul Niger e viaggio soggettivo nei suoi meandri profondi nonché di progressione nella misura in cui « l'homme progresse enfoui dans un espace qui lui-même progresse. »¹²⁹ E non è privo di importanza l'inconscio rimando lunare della piroga a forma di falce che non fa che intensificare la navigazione notturna di Okolo.

Salpando verso Sologa, con a bordo dei *tipi* sociali della Nigeria postcoloniale¹³⁰, la piroga è un microcosmo composta da persone della nuova e della vecchia società raramente in armonia tra loro. Non può qui sfuggire il riferimento all'immagine della città-barca che galleggia sul fiume suggerendo così lo schematismo della doppia inclusione secondo cui la città nigeriana nella quale scorre il fiume scorre essa stessa sul fiume Niger¹³¹. L'operazione di inclusione, cui allude la simbolica città in miniatura contenuta nella città del Niger, non si discosta di molto dal procedimento di messa in profondità in virtù della specificità culturale ijaw di cui *The voice* è portatrice : l'incastro miniaturizzato, specificato nel complesso di Giona, supera in *The Voice* la dinamica meramente inclusiva nella misura in cui è anche e soprattutto esperienza ontologica del "contenuto in" ; è esperienza "interiore" allorché le viscere determinano, presso i ijaw, la sede delle emozioni¹³² e il luogo della riconciliazione con lo spirito. Come la piroga è al cuore della cultura ijaw di tipo lagunare, così lo è del romanzo di Okara poiché essa determina il viaggio iniziatico di Okolo : le divinità acquatiche¹³³ abitano la prua dell'imbarcazione per guidarla sul fiume che ha il doppio avvaloramento dell'acqua divorante e dell'acqua rituale, come illustra il drammatico epilogo.

Del resto il fiume è mortuario nell'immaginario umano e nel folklore universale, il che conferma il carattere funebre del « vaisseau fantôme »¹³⁴ in *The Voice*. Ma questo aspetto è

¹²⁹ Pierre LOUBIER, *Le poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Fontenoy, Saint-Cloud, ENS Éditions, 1998, p. 35.

¹³⁰ Si tratta del cuoco bianco, l'umile promessa sposa accompagnata dalla suocera dispotica, il ricco agente, l'uomo affranto che indossa il cappotto vecchio.

¹³¹ Pierre LOUBIER, *op. cit.*, p. 35.

¹³² Vedi Jean SEVRY, *Avertissement* (trad. fr.), *La Voix*, Paris, Hatier, 1985, p. 8.

¹³³ In *The Voice*, una donna invoca la bonaccia rivolgendosi alla divinità del proprio clan, Benikurukuru, posizionata all'estremità della prua (p. 62).

¹³⁴ Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 286.

eufemizzato dai valori dell'intimità : *sulla* piroga Okolo va alla scoperta del mistero del mondo a Sologa ; e *all'interno* della città-piroga egli va alla scoperta della propria interiorità – l' "inside" che è *leitmotiv* del romanzo – e quindi del potenziale di umanità che è in ogni individuo. Non si tratta quindi di un viaggio pacifico dal momento che nella città degli empi Okolo deve "toccare il fondo" per trovare la sua strada. Ecco che il "fondo" trova pieno senso ontologico nella polisemia del termine dove lo sprofondamento nella città della morte spirituale, l'approfondimento della ricerca dell'*it* e la profondità del suo significato contenuto nella coscienza (l'*inside*) compongono la medesima sintassi dell'iniziazione, del viaggio come evento transitorio dell'io.

Nulla di più naturale di un immaginario mitico sorto sulle insenature geologiche. Come Sony Labou Tansi ha illustrato la dimensione intestina del mondo funereo attraversando il fiume Congo e Gabriel Okara la città dei morti navigando il Niger, il senegalese Boubacar Boris Diop non manca di nutrire i propri testi della mitologia legata al fiume Senegal. E il bagaglio mitico ad esso ispirato permette di vedere come, in ragione dell'estensione saheliana, numerose varianti arricchiscano l'immaginazione personale. Così gli spiriti del mare o del fiume possono diventare mostri del lago ; altrettanto spesso la fisionomia delle figure cambia scendendo il corso del fiume. L'opera di Boris Diop ne dà qualche esempio.

In *Le Cavalier et son ombre* il fiume è a dir poco centrale costituendo la cerniera, ancora una volta, tra il mondo della realtà contemporanea – quella di Lat-Sukabé che deve attraversare il fiume per venire in soccorso a Khadidja – e il mondo mitico e inventato. Nel mondo inventato da Khadidja, al di là del fiume, il Cavaliere uccide il mostro per salvare la figlia del Re di Dapienga ; ma il fiume, come ci si può aspettare, non è mero *luogo di transito*, bensì *spazio di transizione* : intermedio speculare – motivo caro all'autore – che permette ai personaggi della diegesi di tramutarsi in personaggi mitici dall'altro lato dello spazio rivierasco. Però la traversata si prefigurava « apparemment simple [mais qui] n'allait pas être une petite affaire »¹³⁵, come per prepararci alla difficile lettura del testo ; ed infatti il fiume dalla superficie movente, deforma le sagome e confonde le specularità : se da un lato il Cavaliere è trasfigurazione di Lat-Sukabé (che deve salvare la principessa Siraa, come il secondo Khadidja) e sagoma dell'invisibile uditore di Khadidja, altrove coincide con

¹³⁵ Boubacar Boris DIOP, *Le Cavalier et son ombre*, cit., p. 17.

l'identità del segretario Dieng Mbaalo del racconto metadiegetico. La transitorietà del fiume invita così a passare da un piano all'altro della narrazione.

A questo punto il ruolo del Passeur è a dir poco fondamentale ; lo è tanto quanto è sfuggente agli occhi del protagonista che lo attende all'hotel Villa Angelo. L'irrequietezza di Lat-Sukabé sembra divertire il Passeur che si nega e posticipa la traversata, lasciando trasparire un certo gusto dell'autore per le rappresentazioni archetipali sovvertite. Sta di fatto che è lo stesso Boris Diop a dire – e nel romanzo e nell'intervista del 2000 a Eloïse Brezault – la natura archetipale del traghettatore d'anime nell'Ade¹³⁶, come recitano praticamente tutte le mitologie, specie se si insenano nelle culture dotate di letti fluviali. Egli, però, ne arricchisce la figura ricorrendo, come vedremo, al mostro acquatico del mito di Wagadou. Maria Benedetta Collini nota giustamente che il Passeur « semble jouer au chat et à la souris »¹³⁷ con il suo potenziale passeggero ; dettaglio questo di non poco conto se intendiamo soffermarci sul rapporto, secondo noi per nulla banale in termini di parallelismo simbolico, fra il protagonista e il Passeur.

Susanne Gehrman rileva l'ispirazione, insieme ironica e simbolica, della figura storica del *damel* (Lat-Sukaabe¹³⁸, sovrano del Kayor e del Bawol tra il XVII e il XVIII secolo) per la creazione del protagonista. Contrariamente al personaggio regale Lat-Sukabé del romanzo è un personaggio quanto meno mediocre ; d'altro canto però, come il sovrano aveva scelto di vivere in una città al confine dei due regni, così il protagonista di *Le Cavalier et son ombre* staziona sul bordo del fiume, nello spazio di confine rappresentato del fiume. Ecco che la vicinanza tra Lat-Sukabé e il Passeur si fa sempre più serrata e significativa, fino a confondere le due figure, giacché il Passeur – ci dice Boris Diop nell'intervista citata – è il grande manipolatore della vicenda, essendo egli l'unico in grado di riferire a Lat-Sukabé ciò che avviene a Biletly ; e Lat-Sukabé sfida le acque del fiume a rischio della deriva : due diverse sfaccettature di una stessa catabasi letteraria.

Su un altro piano, Liana Nissim ha letto la traversata del fiume di Lat-Sukabé in termini di viaggio iniziatico di cui la permanenza a Villa Angelo costituirebbe il ritiro

¹³⁶ Vedi *Ivi*, p. 251.

¹³⁷ Maria Benedetta COLLINI, « Quand le mythe s'installe au cœur du réel : *Le Cavalier et son ombre* » in *Interculturel francophonies*, n° 18, nov.-déc. 2010, p. 208.

¹³⁸ Susanne Gehrman rimanda all'articolo di Papa Samba DIOP, *Archéologie littéraire du roman sénégalais. Glossaire socio-linguistique du roman sénégalais 1920-1986 (géographie, histoire, langues)*, Francfort, IKO, 1996, pp. 331-332. Citato da Susanne GEHRMANN, « Face à la meute – Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop », *Présence Francophone*, n° 63, 2004, pp. 149, nota 7 ; « Written Orature in Senegal : from the Traditionalistic Tales of Birago Diop to the Subversive Novels of Boubacar Boris Diop ». In : *Matatu : Journal for African Culture and Society* 31-32, 2005, p. 174.

spirituale preliminare¹³⁹. Visione pienamente condivisibile, questa, che lascia riflettere sulla riuscita o meno della traversata ; inoltre l'esito finale di rinascita spirituale (e intellettuale) richiede simili prove come illustrato, per esempio, dall'erranza iniziatica presso i "Couvents de la culture" nel bel dittico di Georges Ngal¹⁴⁰. Così il parallelismo ci sembra tutt'altro che superfluo. Come in un'altra traversata – quella del Congo ne *L'Anté-peuple* – il pescatore Amando aveva un che di appartenenza a Dadou, e il *passeur* in *The Voice* era un sovvertitore del sistema come Okolo, qui Lat-Sukabé e il Passeur contribuiscono ad arricchire il binomio nella figura , appena percettibile, di "folle-traghettoniere" in grado di oltrepassare il fiume che unisce i due versanti dell'esistenza. Con *Le Cavalier et son ombre* ci avviciniamo inesorabilmente alla figura transitoria che intendiamo completare nella sezione dedicata al bestiario. Ma prima vediamo l'isotopia "transitiva" e progressista dell'albero il quale, pur mantenendo il carattere fagocitante del fondale acquatico trasposto nella radice, si libera del rischio della *deriva* spirituale, morale, intellettuale che aveva caratterizzato lo spazio transfluviale rispettivamente in *The Voice*, *L'Anté-peuple*, *Le Cavalier et son ombre*.

b. *L'albero e la radice*

La paura incontrata nella forma del corridoio sotterraneo a dimensione d'uomo¹⁴¹, può trasformarsi, nel passaggio verso le figure eufemizzate, in gioia del buco scavato nella sabbia, di cui Bachelard rammenta la qualità istintiva dell'anima infantile. Prendiamo un momento il breve episodio del giardinaggio in "Fools". Zamani, per la prima volta decide di occuparsi del giardino di casa, da sempre appannaggio della moglie ; di estrarre « my garden tools », con l'esplicito desiderio di « turn the soil and try to plant something. »¹⁴² Con C.G. Jung impariamo che l'albero è prima di tutto un simbolo materno¹⁴³, il che spiega la pratica della figura femminile di prendersi cura degli arbusti del giardino. Ora, l'intento di Zamani di far fiorire è ben presente, dopo tempi memorabili di apatia. Ma la speranza del germoglio più che

¹³⁹ Liana NISSIM, *Fer de lance, Plaisance*, vol. 6, n° 16, 2009, p. 179 ; citata da Maria Benedetta COLLINI, *op. cit.*, p. 215.

¹⁴⁰ Cfr. Georges NGAL *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, L'Harmattan, 1975 ; *L'Errance*, Paris, Présence Africaine, 1979.

¹⁴¹ Cap. 3.1.c. – Parte I.

¹⁴² Njabulo NDEBELE, *op. cit.*, p. 201.

qualificare la volontà fertilizzante dell'uomo arido, è chiara metafora del passaggio dall'inattività all'attività. L'attività "sovversiva" e "distruttiva" del buco svuotato, cui allude l'impugnatura dell'utensile, anticipa l'attività "costruttiva", quella corrispondente alla reale crescita, tanto del seme piantato nel terreno quanto del bambino che nella sabbionia diventa adulto. La metafora della pratica giardiniera non alimenta in "Fools" il germe in terra, ma la volontà del seme, ovvero del nuovo. Non è quindi l'effetto del giardino compiuto (« the work »¹⁴⁴) che conta bensì la causa (« the dream »¹⁴⁵) : Zamani reagisce alla stasi del corpo per riconoscersi nell'impulso attivo che viene dall'interno. Sembra dunque che il profondo sostantivato smetta di essere cavità tenebrosa nel momento stesso in cui entra in gioco la volontà dell'azione :

« [...] As I worked I felt an exhilarating unity of mind and body, for my mind seemed to become clearer and more alert. » (p. 202)

Il *traforo cavernoso* dell'abisso si avvalora definitivamente in *foro interiore*, di cui opere come "Fools" e *The Voice* cantano apertamente la profondità e, in maniera più sibillina, *The Beautiful ones*, *Les Crapauds-brousse*, *Ces fruits si doux*. In questi, la profondità trova reale conforto nelle cavità del terreno morbido, penetrabile, appunto. È per via di quella coscienza viva che tiene "con i piedi per terra" che "the man" di *The beautiful ones* sarà in grado di aiutare il vecchio amico Koomson a fuggire nei melmosi canali sotterranei delle fognature, dalle quali il protagonista si libererà simbolicamente godendo in mare della *noyade* purificatrice. Ed è in virtù della penetrabilità della palude che il folle dei *Crapauds-brousse*, difensore del "segreto" – di cui abbiamo già dibattuto¹⁴⁶ – giace con i piedi affondati nella melma, in segno di intima intesa con le viscere della terra (p. 184), giacché la terra molle annuncia il punto sensibile dell'immaginazione materiale¹⁴⁷. In maniera non troppo dissimile, il folle "prophète" di Tchicaya U Tam'si nelle *Méduses* preannuncia la sciagura – « il viendra le jour où la vague ne s'arrêtera pas à vos pieds. »¹⁴⁸ – immerso a mezzo busto in un'acqua densa ; e dello stesso autore, nell'ultimo capitolo di *Ces fruits si doux*, lo spirito di Gaston preme « les pieds dans la natte d'herbe [...] jusqu'aux confins où finit la terre. » (p. 303) Così,

¹⁴³ C. G. JUNG, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, Paris, Aubier, 1924, p. 225.

¹⁴⁴ Njabulo NDEBELE, "Fools" in *Fools*, London, Readers international, 1993 (1985), p. 202.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Cap. 1.3 – Parte II.

¹⁴⁷ Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 2004 (1948), p. 128.

¹⁴⁸ Tchicaya U TAM'SI, *Les Méduses ou les orties de mer*, Paris, Albin Michel, 1982, p. 102.

ricorda Florence Paravy, la terra offre all'errante un radicamento « non plus dans un lieu précis, mais au plus profond de l'élément lui-même » ;¹⁴⁹ da cui l'interrogativo esistenziale : « Où finit la terre ? Dans les affres du sommeil, dans le silence de la mort ? » laddove il sonno può essere sonno eterno e il silenzio e la morte, le due condizioni per ricongiungersi con la madre fagocitante. Ormai divenuto sostanza senza forma corporale, Gaston entra in connivenza con la morfologia del paesaggio ; e, in particolare, si fonde con lo spazio uterino che tutto riporta a sé, com'è frequente presso questi folli devoti alla materia profonda terrena e marina.

La terra umida, dunque, avvalora. E il romanzo di Ayi Kwei Armah ne dà un esempio nell'ultima pagina del romanzo in cui si evince che dell'atmosfera di imputridimento, gli escrementi possono mutarsi in fertilizzante. La scritta che circonda in un ovale il fiore solitario – “The beautiful ones are not yet born”, appunto – rivela, attraverso l'inversione dei fattori, il senso lirico del titolo :

« De nouvelles fleurs poussent toujours sur la pourriture et le fumier. C'est peut-être un réconfort de le savoir. C'est peut-être un réconfort pour l'esprit, même si au fond du cœur, et encore plus loin au fond des tripes, le tenaillement de la douleur et de la peur ne se relâche jamais.

Même ceux qui étaient trop jeunes pour comprendre tout cela savaient qu'enfin quelque chose de beau était n train de naître. Ce quelque chose était là. Nous ne nous trompions pas. » (*L'Age d'or n'est pas pour demain*, p. 101).

Mediante la mollezza del fango, la melma paludosa, gli escrementi, i folli fertilizzano i cuori altrui ; e indicano la via d'uscita del labirinto dell'esistenza ingarbugliato dalle sovrastrutture sociali. Tale processo è particolarmente articolato nella scrittura di Gabriel Okara : l'acqua fluviale a cui è stato iniziato Okolo, melmosa non appena si impasta al bordo della riviera, diviene il *limon* che dà nutrimento al seme (“it”), piantato nel foro interiore (l'“inside”), in attesa di germogliare (tramite la voce, l'“Okolo” in ijaw). La continuità con l'elemento acquatico è logicamente affermata dal corrispettivo tellurico costituito, questo, dalla penetrazione delle simboliche radici nel suolo, laddove l'albero a venire è la coscienza di sé germinata a fronte della domanda che alimenta la semenza :

¹⁴⁹ Florence PARAVY, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, cit., p. 281.

« [Spoken words] will enter some insides, remain there and grow like the corn blooming on the alluvial soil at the river side. It his meaning of life then to plan *it* in people's insides by asking if they've got *it*... ? » (*The voice*, pp. 110-111)

È proprio il progetto costruttivo di Okolo veicolato dal verbo “plan” che fa di lui un ambizioso pellegrino deriso dal capo del villaggio di Amatu e dalla gente dissoluta di Sologa ; e il processo evolutivo delle “spoken words” piantate, incubate e lasciate germogliare suggerisce il lento movimento che è proprio della gemma botanica in fioritura. Pertanto, non è raro incontrare in *The Voice* la parola arborea per dire, in immagine, la coscienza che elegge dimora nel luogo fertile e protettivo dell'interiorità animata. Ciò che conta è il potere linfatico dell'albero, la sostanza vitale che infonde dall'interno, attraverso la metonimica penetrazione che genera vita terrena per mezzo della radice, vita umana infusa dal liquido seminale e coscienza interiore alimentata dalla parola di Okolo :

« But this time he would the masses ask and not Izongo end his Elders. If the masses haven't got *it*, he will create *it* in their insides. He will plant *it*, make *it* grow in spite of Izongo's destroying words. He will uproot the fear in their insides, kill the fear in their insides and plant *it*. » (*The Voice*, p. 90)

Il linguaggio qui adoperato è quanto mai rivelatore del potere generativo della semenza : “create”, “plant”, “make *it* grow in spite of Izongo's *destroying words*”¹⁵⁰ ; il bulbo, isomorfismo della coscienza, si accresce dall'interno, nucleo protettivo dell'inside che resiste alle minacce delle intemperie poiché più resistente al potere distruttivo delle parole di Izongo. La frase che innegabilmente riproduce in immagine il processo iniziatico e che prende spessore simbolico in forza del nome di Okolo è calzante : sradicare la paura, come fosse erbaccia – si dica *en passant* che in lingua francese le erbacce sono “folles herbes” – e, al suo posto « plant *it* », il seme della coscienza. Laddove il seme piantato è chiara metafora riproduttiva, il germe dell'idea e il “grain de folie” si alimentano vicendevolmente stabilendo una fertile corrispondenza tra l'atto coraggioso della follia – in realtà, rifiuto del bieco conformismo – e quello della parola in grado di rinnovare il legame *spirituale* con il suolo

¹⁵⁰ Corsivo mio.

inardito che è segno di morte. « Things are softly softly happening *under the ground* »¹⁵¹, viene infine riconosciuto ; e in quella profondità tellurica « Okolo's words have in his [del messaggero] insides grown »¹⁵² : il passaggio dal tempo *continuous* “are happening” al tempo concluso “have grown” dichiara il trionfo definitivo della ricerca di Okolo. Così il cerchio si chiude : la parola ha germinato tra la sua gente, ma la sopravvivenza della parola stessa sarà assicurata soltanto dal suo ricongiungimento con la terra di Amatu. Jean Sévry lo ricorda – ed è peraltro comune a diverse credenze africane¹⁵³ – la cultura ijaw conferisce al cordone ombelicale, di cui l'albero radicato è l'isomorfismo vegetale, il ruolo di sigillo ultimo con la terra madre.¹⁵⁴ Ed è la materia organica penetrata nel suolo di nascita a sancire il luogo del ritorno definitivo alla madre naturale :

« “[...] His umbilical cord is in the ground of this town buried. So he will come back.”

“To be sent away for ever and ever?”

“To the call of the umbilical cord everybody answers ‘yes’ wherever one may be, you know that. » (*The Voice*, p. 74)

L'anti-viaggio in piroga verso la terra natale completa il viaggio iniziatico svolto a Sologa ; e la metafora arborescente della parola immortale, per la quale sacrificarsi significa tornare alla « primordiale et suprême avaleuse »¹⁵⁵, si sintetizza drammaticamente nella cavità acquatica :

« When day broke the following day it broke on a canoe aimlessly floating down the river. And in the canoe tied together back to back with their feet tied to the seats of the canoe, were Okolo and Tuere. Down they floated from one bank of the river to the other like debris, carried by the current. Then the canoe was drawn into a *whirlpool*. It

¹⁵¹ *The voice*, p. 95. Corsivo mio.

¹⁵² *Ivi*, p. 96.

¹⁵³ Presso i wolof, per esempio, vi sono analoghe credenze circa il sangue che cola dal cordone ombelicale in segno di suggello con la terra madre. Fatou Diome, nel racconto autobiografico sulla nascita della protagonista Salie in *Le Ventre de l'Atlantique* (Anne Carrière : 2003), ne aveva già messo in luce le implicazioni simboliche per i *sérère* del Senegal. Inoltre morire in terra straniera equivale, nella cultura wolof, ad una « cattiva morte ». Luis-Vincent THOMAS, *Cinq essais sur la mort africaine*, Université de Dakar, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968, p. 30 citato da Lamine NDIAYE, *Parenté et mort chez les Wolof. Traditions et modernité au Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 71.

¹⁵⁴ Cfr. Amaury TALBOT, *Les Peuples du Delta du Niger*, 1932, p. 154 e ss., citato da SEVRY, *Avertissement, La voix*, p. 8.

¹⁵⁵ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 256.

spun round and round and was slowly drawn into the core and finally disappeared. And the water rolled over the top and the river flowed smoothly over it as if nothing had happened. » (*The voice*, p. 127)

Ecco che il risucchio negli abissi acquatici e il richiamo tellurico all'origine ancestrale, rispondono alla stessa qualità dinamica secondo cui l'azione prevale sul sostantivo, quindi sulla materia. In effetti, nel suo *Traité d'histoire des religions*, Eliade aveva già notato che « primitivement la terre, comme l'eau, est la primordiale matière du mystère, celle que l'on pénètre, que l'on creuse et qui se différencie simplement par une résistance plus grande à la pénétration. »¹⁵⁶ In tal modo si risolve in *The Voice* l'apparente contrapposizione tra il buio tenebroso e la meditata navigazione, tra l'emergere del seme nel foro interiore e il tragico risucchio di Okolo nelle profondità marine.

Ma è soprattutto l'albero secolare a risaltare in questa rassegna. Esso appare sempre "radicato", dotato di solide radici, per esprimere il legame con l'elemento primordiale della fertilità terrena, unica in grado di accogliere il germe e di spingerlo verso l'alto, la verticalità arborescente. Si ricorda pertanto che nella lingua francese, il verbo adoperato per la crescita degli elementi germinali è "pousser"¹⁵⁷ sia in ambito botanico sia in anatomia. L'albero secolare diventa quindi un simbolo di *longevità* e di *prolungamento genealogico* di cui sono esempi centrali i tassi gemelli in "Fools" sulla cima di Charterston, l'albero del *Tchilolo* in *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* di Tchicaya U Tam'si e il *kàdd* in *Les petits de la guenon*.

I "gemelli eterni", dalla loro altitudine sembrano sorvegliare i due settori "meticcio" e "indiano" ; e, dice il narratore, secondo la leggenda rinsaldano l'unione tra i due popoli ai loro piedi. È nota però la duplice accezione di vita e di morte che le conifere suggeriscono da tempi memorabili. La velenosità delle bacche del tasso e l'istinto di morte determinato dalla loro presenza nei cimiteri – com'è d'uso nella pratica cristiana –, non vincono tuttavia sul suo carattere longevo grazie al quale il tasso alla fine trionfa in virtù della sua resistenza alle calamità e al tempo :

¹⁵⁶ Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, p. 211, cit. da DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1992, p. 262. Vedi anche Mircea Eliade p. 211, 216.

¹⁵⁷ Nel linguaggio botanico si direbbe, ad esempio, « les branches ont poussé » ; e lo stesso verbo è adoperato in anatomia quando si dice che i denti di un bambino « ont poussé ».

« Like the Sphinx, they [the two yew trees] seemed to gaze continuously at the township with a strangely reassuring indifference. » (p. 261)

Il mite¹⁵⁸ trionfo dell'albero come simbolo della genealogia e della continuità, è camuffato dietro l'uso parsimonioso dei termini. Il tasso di Ndebele, e per estensione l'albero radicato delle nostre opere, simboleggia la transizione tra i due settori e la continuità tra il vecchio stadio e quello successivo grazie alla sua capacità di convertire la "division" in "human unity" dal momento che non è l'oggetto, nella sua immobilità, a poter suscitare questo passaggio, ma la volontà di valorizzare positivamente, pur sapendo che quel corpo semi-animato e semi-inanimato dell'albero – vicino all'antropomorfia e all'immobilità vegetativa – può in qualunque momento assorbire la nefandezza di chi lo guarda : « But the trees would remain there gazing, until a new day gave them a new voice. » (p. 262)

Appare così in tutta la sua complessità, la simbologia progressista dell'albero della vita, sia nell'approccio ontogenetico, che guarda alla vita dell'embrione, sia nell'approccio filogenetico interessato all'evoluzione della "specie" ; approccio che, applicato alla figura vegetale, rileva il passaggio dall'albero che germoglia all'albero che ripercorre la storia di una discendenza ; e più semplicemente da albero "generato" (la voce feconda in *The Voice*, il giardino in "Fools") a albero "generante" (i tassi gemelli in "Fools", il *kàdd* in *Les Petits de la guenon*), ad albero "de-generato" (il *Tchilolo* in *Ces fruits si doux*), vediamo il perché del prefisso negativo.

Come i gemelli sono noti per dire al tempo stesso la *divisione del medesimo e l'unione dei diversi*, gli alberi gemellari estendono la logica di queste coppie dialettiche alla discendenza. Più in generale, l'albero è di per sé uno schematismo della continuità della stirpe, quindi del progresso per gli evolucionisti ; e il mitico *Tchilolo*, dal frutto molto simile a quello dell' "arbre à pain" nell'omonimo romanzo di Tchicaya U Tam'si, s'impone proprio in termini parentali. Il *Tchilolo* – il narratore lo rivela subito – è l'emblema del clan e il soprannome dato alla figlia Marie-Thérèse in segno augurale : quest'albero virtuoso dall'arbusto ignifugo¹⁵⁹ « à feuilles persistantes, aux racines traçantes » (p. 17), persino « à

¹⁵⁸ L'ordinarietà e la precisione caratterizzano la teoria da Njabulo Ndebele per il quale il trionfo è un fenomeno quasi banale, sommessamente pacato e per nulla spettacolare.

¹⁵⁹ A tale riguardo, non può sfuggire – ma questo richiederebbe un'analisi ben più approfondita – che le opere maggiormente incentrate sulle facoltà immaginarie arborescenti, *The voice*, "Fools", *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, danno ampio rilievo alle immagini del fuoco. Elemento dell'espiazione e lume di speranza, il fuoco appare nelle sue manifestazioni più classiche : in "Fools" il folle del quartiere non a caso soprannominato

l'aise dans l'enfer des flammes des feux de brousse » (p. 18), ovvero « inimaginablement résistant » (p. 18), è il simbolo della robustezza :

« Cet arbuste est à la fois la patience, la discrétion, l'endurance, la modestie. Il n'est pas beau. Il n'est pas admirable. Non, il n'est pas le symbole de la beauté, ni celui de la force. Mais l'endurance supplée à la fragilité. » (p. 19)

In prima istanza, l'arbusto « tutelaire » (p. 19) e « providentiel » (p. 20), fissa la relazione della discendenza Poaty con la storia dell'Africa centrale della costa atlantica del Congo fino all'entroterra, in cui spicca la località di Tchilunga. Dall'oceano verso l'interno, e lungo i canali di comunicazione delle tratte negriere, si estendono colonie di Tchilolo i cui frutti venivano utilizzati per ingrassare gli schiavi prima della traversata transatlantica. Viene narrato che questi arbusti pullulano sul promontorio di Tchilunga ; e come in "Fools" i tassi vigilavano sui due quartieri contigui, Tchilunga è la « gardienne » dell'oceano e della terra, dunque "osservatorio" in senso militare, ma anche "santuario" « parce que les pouvoirs des rois de Loango venaient de là et retournaient là après la mort d'un roi. » (p. 43). Così attraverso la memoria di Tchilunga, la storia di una famiglia e quella ben più remota dei popoli schiavi viene figurativamente ricondotta alla storia del figlio Gaston Poaty (che è un doppione di quella del magistrato fatto sparire) e alla narrazione della piccola Mouissou, anche lei di Tchilunga, il luogo di origine del clan. Inoltre, la dote della perseveranza, il giudice la ricorda nella persona del proprio padre il quale « suivait pendant tout un mois à travers la forêt un éléphant qui s'en allait en gémissant mourir près des os de ses pères et ancêtres » (p. 117) ; alla stessa maniera i sovrani di Loango si ricongiungevano nella morte alla stirpe regale facendosi seppellire a Tchilunga. In altre parole, la memoria paterna di Raymond Poaty riconcilia le generazioni nel simbolo dell'albero tutelare antropomorfizzato

"Forgive me", molto somigliante al professor Zani (v. "Fools", p. 254), sfida le fiamme dell'espiazione che, però, non è la propria, ma quella di tutte le persone del quartiere. Invece, la fiamma che accompagna la sagoma di Tuere in *The voice* è simbolo di vita. L'oscurità che la sommerge non vince la luce fioca del lume, ragion per cui crediamo che il nesso tra la fiammella e l'ombra sia più intimo che antitetico nella misura in cui la proiezione della seconda rivela la causalità della prima. Ciò sembra particolarmente vero quando la sagoma di Tuere è disegnata dalla « living flame in the hearth » (*The voice*, p. 73), simbolo di fede nel progetto di Okolo (cfr. *The Voice*, p. 74) che si eleva dal profondo della terra simbolica. La fiamma è anche luce della ragione – « feu juge Raymond Poaty », *Ces fruits si doux*, p. 245 – patrocinata dal giudice che con le sue candele sempre accese combatte l'oscurantismo dei crudeli riti superstiziosi. Inoltre, la candela è la luce della preghiera per un fervente cristiano come lui. Ancora, lo spirito del giudice è descritto con il lessico del bollire vulcanico – magma ardente, fuoco vulcanico, cfr. *Ces fruits si doux*, p. 89 – e la sua gioia nel rivedere il figlio come una "lueur dans la pupille du père jet[ant] un feu » (p. 253). Ed infine, il fuoco illumina i racconti mitici di Moissou i quali, come si sa, possono dirsi soltanto durante la notte intorno al falò.

nella misura in cui la coincidenza dell'« homme et l'arbre » è determinata da una simile morfologia bidirezionale : lo scheletro arborescente tende verso il basso con le radici « là où la terre est bonne », così come tendono verso l'alto gli arti (*bracchium*, da cui la radice latina dell'italiano “braccio” e il francese “branche”, ramo) « gard[ant] les yeux ouverts dans le sens où la vie les mène ! » (p. 117).

Nondimeno, l'uso stravolgente che Tchicaya U Tam'si è solito fare degli schemi archetipali, rivela tutto il potenziale di inversione « [d]es valeurs bachelardiennes liées aux éléments »¹⁶⁰ i quali – conveniamo con Arlette Chemain – risultano così riattualizzati. In questa prospettiva gli episodi più importanti di *Ces fruits si doux* (la voce di Mouissou, voce delle origini, l'incesto tra Gaston e Marie-Thérèse, la morte di Marie-Thérèse, l'eterna erranza di Gaston in cerca di sepoltura) vanno letti alla luce della cagionevolezza del vegetale in quanto essere vivente : il potenziale di recisione dell'albero indica la finitezza del fusto antropomorfizzato ridotto a « fêtu de paille » (*Ces fruits si doux*, p. 276), paglia secca senza linfa, come il corpo senza vita di Gaston trainato in spalla :

« La vie tient à un fil. La vie est large, la vie n'est pas large. La vie est épaisse, elle n'est pas épaisse. Le fardeau qu'il porte sur l'épaule, roulé dans le drap blanc, ne lui pèse pas. » (p. 276)

Peraltro l'immagine del fardello umano addossato dall'uomo sconosciuto è una chiara allusione alla croce¹⁶¹. La gravidanza ininterrotta, la morte di Gaston e Marie-Thérèse, la “zombificazione” di Gaston in cerca di sepoltura sono tanti esempi di “evasione dalla Storia”¹⁶² che Bernard Mouralis ascrive giustamente all'inadeguatezza del *récit historique* di raccontare la Storia a fronte della decadenza raggiunta con le indipendenze. La rottura con la Storia è dunque raffigurata dalla fine dell' “endurance”, di cui il fuscillo di paglia è nuova configurazione isomorfa del *Tchilolo* simbolicamente reciso ; e il vuoto di memoria di Gaston errante sul significato del *Tchilolo* sancisce la morte dell'eredità morale : « *Tchilolo*, le nom de cette plante avait un rapport avec lui, mais lequel ? Il avait mal au crâne. » (p. 326) L'unico

¹⁶⁰ Arlette CHEMAIN, *Évolution-transfiguration de l' "exclu"* in *Figures de l'exclu*, Actes du Colloque International de littérature comparée (2-3-4 mai 1997), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 96.

¹⁶¹ L'uomo sconosciuto che trascina in spalla il corpo esanime di Gaston, quasi fosse un angelo custode, potrebbe essere – dice il testo – « l'homme à ne pas laisser traîner les empreintes de ses pas sur une terre où il doit rester anonyme pour que soit sauvegardée la paix de ceux à qui il vient en aide. » *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, p. 277.

¹⁶² Bernard MOURALIS, *Le dernier roman de Tchicaya U Tam'si : la fin de l'Histoire ou les morts sans sépulture* in *L'illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 304.

legame a resistere è quello rappresentato dalla parola di Mouissou, l'emblema dell'autenticità originaria e della profezia avverata – « [c'est] à tâtons [...] que l'on apprend la terre » (p. 327) – ; è *placenta* cosmica¹⁶³: prima ed ultima dimora « en terre, dans le trou des ancêtres »¹⁶⁴, ritorno intrauterino dove trovare la vita. Inoltre, è opportuno ricordare che le analogie della linfa e del sangue, del busto umano con l'arbusto sono ricorrenti in Tchicaya U Tam'si nella scrittura dell'intimità poetica¹⁶⁵, a conferma dell'importanza che l'albero riveste nel suo immaginario.

È senza dubbio nel più recente romanzo di Boris Diop che le considerazioni sull'albero genealogico sono approfondite fino ad esternare le implicazioni storiche cui l'albero allude. L'intera opera del romanziere senegalese mostra la sua sensibilità per la questione dell'eredità culturale e storica rappresentata dall'albero, tanto che ricorre spesso alla nota frase di Birago Diop : « L'arbre ne s'élève vers le ciel qu'en enfonçant ses racines dans la terre nourricière. »¹⁶⁶ In *Les Petits de la guenon* il volto materno della profondità – celato nella scelta di scrivere *Doomi Golo* nella lingua materna¹⁶⁷ – si articola, anch'esso, in una ricerca della storia familiare le cui origini giacciono nei meandri del sottosuolo senegalese. Così Nguirane Faye illustra al nipote Badou il progetto del voluminoso *Les Petits de la guenon* :

« “Nous sommes tous des créatures du Dieu des Univers et mon nom est Nguirane Faye et je suis un descendant de Mame Ngor Faye. Pourtant, comment puis-je prétendre me connaître moi-même si j'ignore qui était le père et la mère de mon aïeul ? Depuis combien de milliers d'années ai-je pris la route qui m'a mené, moi Nguirane Faye

¹⁶³ Mambou Gnali, amico di Tchicaya U Tam'si, ricorda che la traduzione del nome Tchicaya non è “La-petite-feuille-qui-parle-pour-son-pays” che lui stesso riportava, bensì la “placenta”, come rettificato dalla famiglia (già nel 1985 dalla sorella). Vedi Ibéa ATONDI, « Tchicaya, l'homme inachevé », *Notre Librairie*, n° 137, mai-août 1999, p. 57.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Vedi, per esempio il linguaggio anatomico dell'albero nelle poesie di Tchicaya U Tam'si *À triche-cœur* (1958) e *Le Tombeau d'U* (1977). Si ricorda soprattutto l'analogia di se stesso con la foglia dell'albero che parla per il suo paese.

¹⁶⁶ Boubacar Boris DIOP, « Où va la littérature africaine ? », *Notre Librairie*, n° 136, jan.-avril 1999, p. 11.

¹⁶⁷ La voce femminile della madre e quella delle donne che derivano dai tempi dell'infanzia di Boris Diop costruiscono il basamento immaginario di *Doomi Golo* in cui il wolof risulta, come in un processo evolutivo provocato dalla colonizzazione, femminizzato. Boris Diop ha più volte insistito sulla differenza tra la figura paterna, che gli impartisce un'educazione intellettuale fondata sui testi francesi della sua immensa libreria, e la figura materna che gli ha formato l'immaginario intimo veicolato dalla naturale poesia della lingua. Vedi Boubacar Boris DIOP/Liana NISSIM, pp. « Aller au cœur du réel ». Entretien in *Interculturel francophonies*, n°18, nov.-déc., 2010, pp. 31-32.

et pas un autre, au pied de cet arbre, dans cette maison de Niarela et en nul autre endroit du monde ?”

Tout cela te paraîtra peut-être étrange, Badou. Il arrive pourtant à chacun de nous de se demander, en essayant de remonter aux siècles les plus lointains, quand a *vraiment* commencé pour lui toute cette histoire, je veux dire sa vie parmi les autres humains. Accepter de n'en rien savoir, c'est se résigner à mourir avant d'être né. Mais pour celui qui a l'audace de remonter le cours du temps, ce sera un voyage parmi les défunts : dans chaque recoin de sa mémoire, il entendra leurs lamentations sans fin. Les morts supplient Dieu de les ramener auprès de leurs proches, car ils ne savent pas très bien en fin de compte ce qu'ils font depuis si longtemps dans leurs tombeaux. Quant à toi, Badou, n'oublie jamais que le présent gît au cœur du passé. Si tu ne veux pas que le temps t'échappe de nouveau, laisse-les se poser tous deux au creux de ta main et referme-la bien fort. » (*Les petits de la guenon*, pp. 80-81)

L'accento fugace all'albero rivela di fatto tutta la complessità del sentimento ontologico che la storia degli antenati richiama. La domanda – « Depuis combien de milliers d'années ai-je pris la route qui m'a mené [...] au pied de cet arbre » – rivela la posizione di Nguirane rispetto alla storia centenaria della propria stirpe ; il suo sguardo non va in direzione del passato, ma si pone egli stesso all'origine della storia – dei « milliers d'années [de] route » – per discendere il corso del tempo fino al presente – « au pied de *cet* arbre » – ancorato al *deittico* “cet”. Al cuore di tale operazione consistente a “risalire il tempo passato come fosse presente” si ricongiungono l'albero di Niarela, ai piedi del quale Nguirane s'incammina nel Sine in Senegal alla ricerca della tomba dell'antenato, e il filiforme *kàdd* che segnala la presenza del cimitero dove l'antenato Mam Ngor Faye è sepolto. È nelle profonde radici di questo genere di acacia africana, notoriamente conficcate per decine di metri, che scorre la linfa *discendente*, l'origine vitale della famiglia, occultata nel sottosuolo della savana senegalese. Ciò significa che la sostanza di questo lungo viaggio è guidata dalle ataviche radici *sotto* la superficie del suolo, virtuosa sostanza giacché, Bachelard insegna, l'immagine primaria dell'immensità è terrestre, prima ancora di quella acquatica – che nella terra è contenuta – e di quella aerea del sole – che dietro la terra si nasconde¹⁶⁸. È nella “radicale” discesa nel basso terrestre che si scova, per il Boris Diop successivo all'esperienza ruandese, la raffigurazione archetipica della vita ancestrale. Altrove nel romanzo è la stessa sintassi della profondità a veicolare l'eredità della storia. Il folle Ali Kaboye, successore narrativo del

defunto Nguirane Faye da questo incaricato di consegnare i *Carnets* al giovane Badou, si fa custode e promotore della storia di Niarela e della famiglia :

« [...] moi, Ali Kaboye, je serai toujours là à t’attendre et je te remettrai les mots patiemment écrits pour toi par ton grand-père. Ils sont enfouis sous un canari, bien enveloppés dans un de ces *turki* qu’il portait si souvent. » (Les Petits de la guenon, p. 439)

E, in un tenore che non può non ricordare il “secret” mai svelato del folle di Monénembo, Ali Kaboye se ne guarda bene dallo svelarci il contenuto del *Livre des secrets*, quello che si è assicurato di aver nascosto « encore plus profond sous terre ». (p. 439)

c. *Il bestiario ibridato*

Il dualismo che caratterizza l’immagine del fiume e dell’albero, evinto nella dialettica “verso l’alto”–“verso il basso”, “a monte”–“a valle”, “verso l’interno”–“verso l’esterno”, si riversa in un particolare repertorio animale che chiamiamo “bestiario ibridato” proprio per il carattere eterogeneo che lo contraddistingue in questa fase. Non passi sotto silenzio, di questi binomi, l’impiego della preposizione “verso” che riteniamo il vero determinante della dialettica, a conferma del carattere dinamico delle immagini duali che studiamo in questo paragrafo. Sul piano figurativo, gli animali che qui elenchiamo coniugano talvolta valori contrastanti, altre volte incarnano la dualità nei loro corpi ibridi persino mostruosi, tendenti ad avvalorare positivamente la ricerca del folle ; e in molti casi non manca il recupero dei significati che le credenze e i miti locali conferiscono loro.

È il caso in *Close sesame*, per esempio, della premonizione di Deeriye già menzionata in cui la civetta e i vetri infranti indicavano il colpo della pietra poi effettivamente lanciata da Yassin. Gli elementi di cattivo presagio erano tutti presenti ; e la simbologia della pietra, prima ancora di essere qualificata nel Corano, ha valorizzazioni care alla tradizione somala rispetto alle quali il corvo ha un’importanza primaria. In generale, in quanto animale notturno

¹⁶⁸ Cfr. Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, p. 353.

dal piumaggio nero, il corvo, come la civetta, è dotato di simbologia nefasta nella misura in cui il suo passaggio può persino « rendre fou »¹⁶⁹, come testimoniato dalle molteplici sfumature che gli antichi gli riconoscevano ; d'altro canto, però, è simbolo di saggezza e longevità, qualità non dissimili dal buon augurio proveniente dal cielo. Inoltre, i somali gli conferivano una dote divina, motivo per il quale il corvo era anticamente da loro venerato. La parola “preghiera”, in somalo *tuko*, è una derivazione della parola “corvo” ; inoltre Dio si dice in somalo *waaq* perché è il suono onomatopeico del corvo, associato alla cosa divina. Ciò spiega, dice Mursal nel romanzo, la contraddizione tra la dimensione sacra e spirituale con il gesto violento : « an unconscious and primitive reversal of where we stand »¹⁷⁰, come se l'impulso dell'uomo fosse di sfidare Dio gettando la pietra al corvo, il suo messaggero. L'arresto riflessivo di Deeriye e Mursal « *stonily* starting at each other in silence »¹⁷¹, fa luce sulla complessa quadratura simbolica della pietra : animato dalla civetta del cattivo presagio, il movimento della pietra destinata a Deeriye è ricondotto all'antica credenza della sfida a Dio attraverso la pietra lanciata al corvo, il messaggero. E come Deeriye è “il corvo” destinatario della pietra di Yassin, il figlio Mursal, suo erede, è il messaggero, un arcangelo – come lo chiamerà il padre, lo vedremo – del progetto politico.

Le ricerche di Lévi-Strauss¹⁷² sul folklore americano sono illuminanti in questa fase della nostra analisi : egli osserva che il corvo, come il coyote, fa parte di una classe intermedia tra gli erbivori e i rapaci, trovandosi a metà strada tra i simboli dell'agricoltura e quelli della guerra carnivora. In questo senso egli è un animale *intermedio* ; e nel recupero folkloristico somalo il corvo è l'*intermediario* animale tra la natura umana e quella divina, divenendo messaggero di Dio. Inoltre, il corvo è avido di chioccioline che, l'antropologia immaginaria insegna, sono simbolo della totalità per la loro forma di avvolgimento circolare. E ciò chiarisce notevolmente l'importanza del carattere ibrido del bestiario che tentiamo di mettere in luce in questo paragrafo, dal momento che – Lévi-Strauss continua – il *trickster*, che abbiamo studiato altrove¹⁷³ e che informa una certa categoria di folle da noi studiata, ha la stessa natura ibrida e la stessa funzione mediatrice.

¹⁶⁹ Voce “corbeau”, Gabriel LECHEVALLIER, *Dictionnaire des symboles, des arts divinatoires et des superstitions*, 2003, p. 97.

¹⁷⁰ Nuruddin FARAH, *Close sesame*, cit., p. 69.

¹⁷¹ *Ibid.* Corsivo mio.

¹⁷² Claude LEVI-STRAUSS, *La Structure des mythes* in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1955, p. 248 e ss.

¹⁷³ Vedi Cap. 1.1. – Parte Prima.

Anche le meduse del romanzo omonimo di Tchicaya U Tam'si rivestono un ruolo doppio e contrastante. Conosciamo il bestiario tendenzialmente negativo¹⁷⁴ nella tetralogia del romanziere congolese popolato da blatte (*Les Cancrelats*), falene (*Les phalènes*), effimere (*Ces fruits si doux*), oltre che da meduse (*Les Méduses*), tutti animali insignificanti per la loro fragilità – effimere – o ripugnanza notturna – blatte, falene. Questi sono il contrario dell'animale totemico, ci dice Martin-Granel¹⁷⁵; e, per questo, Tchicaya U Tam'si sceglie le meduse come totem personale del folle rielaborando la tradizione, ovvero ricreando una cosmogonia personale al “fou”. Lo abbiamo visto più volte, il folle battezza i pescatori schizzando meduse, lancia profezie mentre manipola gli animali orticanti, le reti si riempiono di massa gelatinosa invece che di pesci ed, infine, vende meduse al prezzo – simbolico – della vita: « Je lui dois la vie... Je les lui donne. L'argent fait mourir. Il le sait. Demandez-le lui »¹⁷⁶. La medusa è dunque ironica nella sua sopravvalutazione totemica, tuttavia è quella che rende possibile il ricorso alla magia del folle dal momento che « l'animal fabuleux est une sorte d'instrument d'optique au service de la “voyance”. » E forse converrebbe continuare a prestare attenzione alle parole di Martin-Granel il quale si chiede se « la méduse, par sa forme et sa matière, n'est-elle pas prédestinée à cet usage symbolique ? »¹⁷⁷ Ci compiacciamo della risposta del critico ben articolata che conferma l'idea da noi esposta precedentemente secondo la quale Tchicaya U Tam'si, simpatizzante del dramma agro-lunare, aprirebbe varchi salvifici attraverso una certa mistica del rotondo esplicitata tramite la danza del folle nel cerchio disegnato sulla sabbia (*Les Méduses*) e l'orbita circolare dell'occhio che dice la reversibilità dello sguardo umano e divino (v. *Les Méduses*, “Le fou rire”). L'avvaloramento positivo è maggiormente esplicito quando Tchicaya U Tam'si ricorre al cane. Numerosi miti e leggende africane¹⁷⁸ identificano in questo mammifero un potere salvifico per le sue doti antropomorfe. E se in *Ces fruits si doux* – il romanzo più problematico della tetralogia – è l'abbaiare del cane a ricongiungere il mondo terreno al mondo mitico di Mouissou – « Comme c'était le chien de Mabondou Nkouanga qui aboyait si fort, on le prit à témoin de ce que Mouissou venait de

¹⁷⁴ Cfr. Alphonse MUREGO, *L'Écriture romanesque de Tchicaya U Tam'si*, thèse de doctorat (sous la direction de Arlette CHAMAIN-DEGRANGE), Nice, Etudes Africaines, 1990, citato da Fadela MATBOUT, *Le roman U Tam'sien : un double univers religieux* in *Imaginaire et littérature II : Recherches francophones*, Université de Nice Sophia Antipolis, Centre de Recherche littéraires pluridisciplinaires, 1998, p. 318.

¹⁷⁵ Nicolas MARTIN-GRANEL, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁶ Tchicaya U TAM'SI, *op. cit.*, p. 255.

¹⁷⁷ Nicolas MARTIN-GRANEL, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷⁸ Cfr. Suzanne COMHAIRE-SYLVAIN, *Les contes haïtiens*, De Messter, Wetteren, 1937, p. 171-172; citato da Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 427.

dire. »¹⁷⁹ –, in “Le fou rire” il cane antropomorfo accenna a parlare – « et nunc »¹⁸⁰ – e restituisce valore umano al padrone martirizzato :

« Le chien entra dans la prison où son maître se tenait dans la posture de celui qui cherche une prière dans son âme qui se sent mal dans son cœur. Le chien lui lécha l’intérieur des mains et sortit en gémissant, comme un orphelin qui pleure son père. Après que le chien lui eût léché l’intérieur des mains, Sékhélé sentit une grande chaleur envahir son corps. »¹⁸¹

Come in Tchicaya U Tam’si non è stato raro assistere all’animalizzazione e alla vegetalizzazione dell’uomo – l’esempio di Gaston portato in spalla come un fardello di paglia e l’autoproclamazione di Tchicaya come foglia d’albero ne sono esempi palesi –, così i processi ibridanti della fauna e la flora ricorrono ad un’antropomorfizzazione più o meno esplicita. Meno esplicitamente antropomorfa che in U Tam’si, il rospo ibrido di Monénembo è una sorta di essere mostruoso che non si carica di attributi animali e umani, ma li perde entrambi, diventando un essere “né carne né pesce” affascinante per la letteratura. Il rospo di boscaglia è persino oggetto del paratesto nel quale l’autore mette in versi lo sfondo del senso che è pretesto all’opera :

*Tu es hideusement hybride
Bougrement amorphe
Tu n’as ni pied, ni aile
Tu marmonnes sans cesse
Des versets que l’on n’entend pas
À la mare
À l’étang
À la plaine inondée
Sale crapaud, rejoins ta boue !*

Numerose sono le ricorrenze relative al “fou” di Monénembo che troviamo qui sintetizzate : avevamo studiato la parola del folle ridotta al silenzio dall’arroganza della gente,

¹⁷⁹ Tchicaya U TAM’SI, *Ces fruits si doux*, cit., p. 327.

¹⁸⁰ ID, “Le fou rire”, cit., p. 96.

¹⁸¹ *Ivi*, pp. 105-106.

silenzio che fa di lui un essere ridicolo e disprezzato¹⁸², « bougrement amorphe », senza piedi ne ali. Abbiamo visto come il discorso del silenzio (« marmonne[ment] », « versets que l'on entend pas »), si manifesta in una mera presenza¹⁸³ durante la fuga, presenza conclusa nell'immersione nella palude (« à la mare », « à l'étang », « à la plaine inondée », « boue »).¹⁸⁴ E l'antica leggenda *peul* alla quale Monénembo si ispira nel titolo, vuole che il rospo fosse all'origine del mondo in quanto l'eletto di Dio, e che, per una mitica fatalità, esso sia stato trasformato in un ibrido¹⁸⁵. Come non vedere in questo essere immondo una proiezione metaforica del poeta, simile al ridicolo *Albatros* baudelairiano quand'è fermo in terra, che assiste impotente agli errori del fato ? Così il piano di lettura simbolico dell'opera di Monénembo aggiunge un ulteriormente tassello alla comprensione del testo in cui il folle “presente”, il rospo mitico e il misero poeta convergono in una stessa maledizione.

Ma l'apice dell'ibridità è raggiunto con la comparsa del mostro prodigioso. In *Le Cavalier et son ombre*, Boubacar Boris Diop conferisce alla figura del Mostro un posto di rilievo. Ispirato al mito di Wagadou, di origine soninké e largamente diffuso in tutta l'Africa occidentale¹⁸⁶, il mostro Nkin'tri è dio del lago Tassele che ogni anno esige il suo tributo, il sacrificio di una figlia del Re. Se è lui il genio dei pozzi, quello che nei racconti wolof sancisce il superamento di una prova di resistenza – iniziazione alla virilità –, si può ritenere possibile la sua coincidenza con il genio dell'acqua Ninkinanka, il cui nome è soggetto a numerose variazioni (Landouman, Niniganné, Niger, Ningiri) in ragione della grande diffusione del mito lungo il fiume Senegal e dalla regione della Casamance fino al Futa Djalon¹⁸⁷. Dio d'acqua, abbiamo detto, ma anche drago somigliante al lamantino o, ancora, mostro acquatico a forma di serpente o grande anguilla, imputato di scatenare le piogge più copiose dell'anno ; e nella regione Sobané della Guinea, Niniganné dà abbondanza in cambio di un figlio. Ed è interessante notare che il nome con il quale viene chiamato nel Fouta Djalon, “Ningiri”, ha un suono affine a “Nkin'tri” al quale, forse, Boris Diop si è ispirato.

¹⁸² Vedi Cap. 2.5 – Parte I.

¹⁸³ Vedi Cap. 1.3.a. – Parte II.

¹⁸⁴ Vedi Cap. 3.2.a. – Parte II.

¹⁸⁵ Marcel SOW, Alhassane DIALLO (propos recueillies par), « Tierno Monénembo. Grand prix littéraire d'Afrique noire 1986 », *Notre Librairie*, n° 88-89, juil-sept 1987, p. 107.

¹⁸⁶ Vedi Lilyan KESTELOOT, *Dieux d'eau du Sahel. Voyage à travers les mythes, de Seth à Tyamaba*. Paris, L'Harmattan ; Dakar, Institut fondamental d'Afrique noire (IFAN), 2007.

¹⁸⁷ Vedi Béatrice APPIA, « Notes sur le génie des eaux en Guinée », *Journal de la Société des Africanistes*, 1944, t. 14, p. 33.

Volutamente tenuta nascosta quasi fino alla fine del romanzo, la vera natura di Nkin'tri appare inoltre caricata di valenze umane sotto il pugno di Boris Diop. Più precisamente, il mostro si antropomorfizza nella figura del traghettatore e, viceversa, il traghettatore si è animalizzato nel mostro fantastico Nkin'tri: « Moi, Nkin'tri, je ne suis qu'un modeste Passeur, celui qui relie les Morts et les Vivants et je suis prêt à me dévouer. »¹⁸⁸. Il “genio del lago” fagocitante si tramuta beneficamente in “Passeur” del fiume, coadiuvante delle anime in pena; e, ricordiamo, il viaggio di Lat-Sukabé verso Bilenty è un « voyage dans la nuit »¹⁸⁹, in fondo alla quale è la follia. Come Caronte, il Passeur è incaricato di condurre Lat-Sukabé sull'altra sponda del fiume; e, come il traghettatore dell'Ade, Nkin'tri unisce « le monde des Morts et celui des Vivants » e la sua presenza consiste a « se charger de nos peurs et de nos péchés »¹⁹⁰. Significa dunque che il mostro bestiale si eufemizza nel mediatore umanizzato il quale « v[enu] s'asseoir sans bruit à leurs côtés »¹⁹¹ – oramai personaggio mansueto – dialoga pacatamente con la principessa Siraa e il Cavaliere; e significa anche che è coadiuvante di Lat-Soukabé nel suo percorso e suo “maître initiateur”¹⁹². Per concludere, la triade che avevamo trattato dell'oscurità angosciosa¹⁹³ – il Re svilito, il Cavaliere e il cocchiere – ritorna qui in parte risolta – la principessa Siraa è salvata – grazie, appunto, alla mediazione del cocchiere. Ma vediamo nell'ultimo paragrafo e nel capitolo successivo come Boris Diop rilegge la leggenda problematizzando la questione del mantenimento del regno – per riflesso della democrazia in Africa.

Aggiungiamo infine a questa carrellata un'ultima osservazione sull'animale più affine al folle errante che, sebbene non compaia esplicitamente nelle nostre opere, riecheggia per il suo attributo bestiale più tipico: l'irrequietezza della capra vagante. L'accostamento tra il folle e la capra è giustificato dalla contiguità nello spazio africano tra le specie umana e animale nella misura in cui « les animaux n'existent pas comme “décor”, mais interviennent dans les intrigues humaines en tant que forces, principes d'actions mis au service de l'intrigue. »¹⁹⁴ La coincidenza tra le due sfere non è di secondaria importanza, ed è forse in virtù di essa che si potrà capire al meglio la funzione del folle al confine tra i diversi mondi.

¹⁸⁸ Boubacar Boris DIOP, *Le Cavalier et son ombre*, cit., p. 251.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 10.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 251.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 198.

¹⁹² Maria Benedetta COLLINI, *op. cit.*, p. 216.

¹⁹³ Cap. 3.1.a – Parte II.

In effetti, in alcune culture dell’Africa subsahariana come presso i wolof del Senegal, la capra è un animale totemico quando appare come nome di famiglia che protegge l’intero lignaggio¹⁹⁵.

L’agitazione di questo corpo animale, dunque, determina la mimica nervosa del folle, cosicché la capra vagante e il folle errante si completano in un’unica entità simbolica. Gli animali visti finora sono piuttosto caratterizzati da una sostanziale immobilità, quando invece il vagare è una prerogativa di numerosi animali più o meno selvatici. E vari studiosi hanno più volte insistito sulla bestialità come motivo ricorrente nei pregiudizi sull’Africa¹⁹⁶; a maggior ragione l’immagine del folle collima con lo stereotipo dell’uomo svuotato di umanità dai « conquérants » – i folli alla deriva, i reduci di guerra e i combattenti¹⁹⁷ – e coincide con l’essere « éternellement condamné[e] à l’errance »¹⁹⁸. Così l’immagine caricaturale del folle corrisponde alla frenesia animaesca, in parte già vista nei paragrafi della dissezione “anatomica”¹⁹⁹: il viso di Tanor in *Vehi-Ciosane* è costantemente segnato dalla « fureur bestiale » (p. 47) e il folle de *L’Aventure ambiguë* inquieta non soltanto per la stravaganza del racconto²⁰⁰, ma per la sua mimica che ormai ha ben poco di umano (cfr. p. 99) nonché per lo sguardo eccitato, « jamais arrêté » (p. 98) che ne intensifica il carattere nevrotico. E ancora, Kéita impazzito si aggira per il villaggio « agita[nt] une queue de vache attachée à son poignet droit » (“Sarzan”, p. 179) come se la coda completasse la sua nuova identità animale; così nell’opera di Monénémo è impensabile affrontare la boscaglia « brutale et inhumaine » (*Les Crapauds-brousse*, p. 169) senza sviluppare gli attributi della lepre allegorica (l’astuzia e la rapidità). Del resto abbiamo già messo in rilievo la tendenza divagante del delirio (*de-lirare*, “uscire dal seminato”)²⁰¹ che affligge il folle e che lo accomuna alla capra.

Difatti è piuttosto diffusa nell’Africa dell’ovest l’idea che le capre vaghino; ne dà un esempio infallibile la lingua *wolof* che con l’espressione “loy melni bey ?” (“fai come la capra ?”) prende di mira l’individuo recalcitrante – finanche smarrito o collerico –

¹⁹⁴ Xavier GARNIER, « Écrire avec les animaux », *Notre librairie* (Indispensables animaux), n° 163, sept-déc 2006, p.11.

¹⁹⁵ Vedi, sotto la voce *mbañ*, il cognome *Ndoj* (Ndong) rimanda a *béy* (capra). DIOUF Jean Léopold, *Dictionnaire wolof-français français-wolof*, Paris, Karthala, 2003, p. 217.

¹⁹⁶ Vedi, per esempio, Yves CHEMLA, « Humanité ensauvagée, bestialité barbare », *Notre librairie*, cit., p. 54; Kangni ALEM, « Les petits frères des bêtes sauvages : prolifération de la vermine et poétique de l’infiniment petit », *Notre librairie*, cit., p. 83.

¹⁹⁷ Cap. 1 – Parte I.

¹⁹⁸ Yves CHEMLA, « Malheur aux dieux ! », *Interculturel francophonies* (Identités langues et imaginaire dans l’Océan Indien), n° 4, nov-déc 2003, pp. 201-210 citato in *Ivi*, p. 58.

¹⁹⁹ Soprattutto Cap. 2.1, 2.3, 2.5 – Parte I.

²⁰⁰ Cap. 1.2 – Parte II.

²⁰¹ Vedi Cap. 1.2.a – Parte II.

paragonandolo alla capra che si agita muovendosi in molte direzioni. In quanto figura tipica di un'ampia regione sub-sahariana, crediamo che la capra vagante giustifichi la tendenza a rappresentare gli esclusi animalizzati e gli esiliati nelle vesti di « êtres qui n'ont plus qu'une vague apparence humaine tant leurs mœurs relèvent de l'innommable abjection, de l'inouï et de l'impensable »²⁰², come rileva Romuald Fonkoua relativamente ai personaggi in esilio di Monénembo. Di conseguenza il folle è spesso errante – e l'errante, folle – poiché defraudato della sua umanità.

Identificato dunque dal moto frenetico, il folle vagante che s'insinua ovunque contro ogni regola, caratterizzato poi dal linguaggio divagante e caricaturale, è qualitativamente accomunabile alla capra in libertà. In maniera non troppo dissimile dall'erranza apparentemente “insensata” di Gaston in *Ces fruits si doux*, ne *Les écailles du ciel* di Monénembo il moto rettilineo dell'uomo integro diviene “erranza circolare”²⁰³ : « Nous nous mîmes alors à errer sans but, à ramper comme de maudits reptiles, à traîner »²⁰⁴, alla maniera, appunto, della “chèvre divagante” così centrale nella cultura nonché nell'immaginario agropastorale dell'Africa occidentale.

Un'altra coincidenza ha destato la nostra curiosità. Un'espressione arcaica della lingua francese – interessante sarebbe verificarlo anche in altre lingue – rinforza l'accostamento tra la capra e il folle. Risale al XVII secolo l'espressione “devenir chèvre” per dire “arrabbiarsi”, come evoluzione metonimica di personificazione, proveniente dall'analogia con la cattura all'impazzata della capra : “prendre la chèvre” è l'espressione da cui deriva “devenir chèvre” che finisce per significare “adirarsi fino a diventare matti, irritarsi senza motivo”. Peraltro dall'immaginario che ruota da sempre attorno alla capra, nascono i termini “capriccio” e “capriola” con cui la manifestazione della follia condivide molte espressioni di stravaganza, sovversione e protesta della *norma* e della *forma*, come studiato nel capitolo precedente²⁰⁵. Altre espressioni ricongiungono la figura della “chèvre divagante” alla realtà africana da un lato, e al folle dall'altro. Per via del suo appetito spiccato, la capra viene anche detta “faiseur du désert” ; d'altro canto non ci sembra superfluo qui segnalare il senso doppio del termine

²⁰² Romuald FONKOUA, « Tierno Monénembo ou “la mélancolie du voyeur” : éléments pour un discours littéraire africain », *Interculturel francophonies*, n° 9, juin-juil 2006, p. 113.

²⁰³ Florence PARAVY, *op. cit.*, p. 343.

²⁰⁴ Tierno MONENEMBO, *Les écailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986, p. 177.

²⁰⁵ Si vedano in particolare gli esempi di sovversione strutturale che abbiamo dato nel Cap. 2.2. – Parte II. Anche la risposta polemica all'enunciazione lineare attraverso la “voce rumorale” ne è un esempio congruo. Vedi Cap. 2.1. – Parte II.

“bête”, che oltre significare “bestia” – da cui il bestiario – significa “sciocco”, “demente”, appunto idiota.

Tali riflessioni non fanno che confermare il carattere bestiale nell’immaginario collettivo della follia dilagante ; e Xavier Garnier ci ricorda, con una lista non esaustiva ma certamente abbondante, l’importanza che riveste il mondo animale nel romanzo africano per dire “l’altro” e « une manière de définir l’humain. »²⁰⁶ Opere come *The Beautiful ones*, *L’Anté-peuple*, *Les Crapauds-brousse*, che riproducevano l’animazione brulicante²⁰⁷ come espressione embrionale dell’animalizzazione dell’erranza, non fanno che rendere in immagine la bestializzazione della Nazione. In questi termini, l’ampliamento del bestiario, originariamente formato dal formicolio oscuro, è di ordine sociale. Eppure abbiamo visto che molti autori coniugano alla lettura sociale quella metaforica o simbolico-mitica, con lo scopo probabile di rivalutare il contesto degradato tramite una riqualificazione spirituale e mitica. E sono proprio i personaggi ibridi e mostruosi a rendere concreta la transizione da una dimensione all’altra e, quando possibile, un andirivieni armonizzante.

3. Il linguaggio figurato: verso la mediazione

a. La promessa delle figure messianiche

Delineiamo brevemente alcune figure che completano il quadro abbozzato nel paragrafo precedente. Le immagini di transizione ci hanno autorizzato ad entrare nella zona culminante di questo percorso mostrando l’impulso progressista dell’immaginario del folle, impulso che progredisce in un compimento dell’opera d’arte anche quando il sentimento pessimistico è più percettibile nei romanzi. La tendenza però alla progressione è confermata dalla presenza di una serie – neppure tanto smilza – di figure salvatrici che rimandano indubbiamente alla rinascita, sia essa minacciata, desiderata o messa in discussione. Ciò che importa, a nostro parere, è la loro presenza nell’economia del testo letterario. Ci riferiamo

²⁰⁶ Xavier GARNIER, *op. cit.*, p.10.

chiaramente alle figure dei fanciulli, corredate da altre figure che accompagnano e completano la funzione del folle quando non è lui a ricoprire il ruolo di salvatore ; c'è dunque da aspettarsi che derivino, spesso e volentieri, dal basamento mitico e leggendario.

È il caso del mitico salvatore in *Le cavalier et son ombre* : Tunde, « l'enfant par qui le monde sera sauvé de l'horreur et le peuple noir de la servitude », il cui nome significherebbe « celui qui maintient l'espoir intact »²⁰⁸. Boris Diop si ispira questa volta ad un altro mito molto conosciuto : il mito Yoruba del bambino-spirito, riattualizzandolo. Nella tradizione Yoruba il bambino-spirito (Abiku : “predestinato a morire”, ma anche “bambino non ancora nato”) nasce con lo scopo di salvare il popolo dalle affezioni, pur essendo sempre minacciato dagli spiriti di essere richiamato a morire per rinascere altrove. Quella del bambino come di un essere vicino agli spiriti è però assai diffusa in tutta l'Africa occidentale, come dimostra la leggenda del bimbo saggio Kiriku e della strega Karaba ; e il bambino crudele posseduto dallo spirito cattivo è narrato, ad esempio, in *The Palm-wine drinkard* dove lo vediamo nascere dal pollice della mamma, secondo un'altra credenza diffusa. Ma è il nigeriano Ben Okri che ci dà un illustre esempio dell'Abiku in *The famished road*. Nelle prime pagine del romanzo il bambino-spirito Azaro (da Lazzaro, il resuscitato, appunto) dà una definizione di loro stessi e della loro permanenza nel mondo : « Our mouths utter obscure prophecies. Our minds are invaded by images of the future. We are the strange ones, with half of our beings always in the spirit world. »²⁰⁹ Questi bambini hanno un potere profetico, dunque ; e per via della loro appartenenza semi-umana e semi-divina hanno una natura, diremmo, ibrida.

Ora, la rielaborazione che Boris Diop fa di questa figura, pone Tunde al centro di diverse polemiche tra i personaggi, e quindi dell'interpretazione critica dell'opera. L'ex combattente coloniale Gormack fa luce sulla verità della storia epurandola dal velo di finzione ingannevole : la figura di Tunde rappresenterebbe il frutto di un'astuzia del Re – ecco la mescolanza del mito di Wagadou e del mito dell'Abiku – il quale, per non sacrificare la figlia, inventa l'etnia dei Twi – chiaro riferimento ai Tutsi del Ruanda il cui genocidio è al cuore del racconto mitico di Khadidja. Avendo il Cavaliere ucciso il mostro (canalizzatore delle pulsioni), ora il sacrificio è versato dai Twis e Mwas – Tutsi e Hutu, da cui la problematica dell'alterità sintetizzata nelle rispettive assonanze “toi” e “moi” – che si annientano a vicenda.

²⁰⁷ Vedi Cap. 3.1.b. – Parte II.

²⁰⁸ Boubacar Boris DIOP, *Le Cavalier et son ombre*, cit., p. 194.

²⁰⁹ Ben OKRI, *The famished road*, London, J. Cape, 1991.

Così il bambino – che per Gormack è simbolo e nient'altro – verrebbe a colmare il vuoto eroico lasciato dal Cavaliere impotente davanti alla guerra civile²¹⁰ : « Il est dit qu'un enfant sauvera ce peuple de la destruction et de la servitude. Je ne suis pas cet enfant. »²¹¹ Però, in ultima istanza, è il Passeur a rammentare a Lat-Sukabé che Tunde non può esistere poiché il luogo di Bilenty non esiste.

In definitiva, personaggio centrale del racconto inventato di Khadidja, la promessa di salvezza e riabilitazione incarnata dal bambino – si ricorda che l'uditore invisibile di Khadidja è da lei scambiato per un bambino malato – è situato in un polisemico limbo : a metà tra il mondo degli uomini e quello delli spiriti, come vuole la credenza popolare ; a metà tra il mondo reale di Khadidja e Lat-Sukabé e il mondo mitico di Siraa e il Cavaliere ; al confine del mondo inventato dalla “conteuse” e della follia finale di Lat-Sukabé ; ed, infine, al confine tra la figura e il simbolo. Tunde è dunque utopia di rinascita, giacché il Cavaliere e Siraa continuano a cercarlo senza risultati, ma pur sempre briciolo di speranza materializzato in un granello di polvere :

« Siraa promena la main sur une table de marbre recouverte d'une fine couche de poussière et dit, rêveuse, en contemplant son index :

– *Voici enfin que ma main touche le temps...*

Le Cavalier lui sourit tendrement :

– *Ses graines sont mélangés et l'un deux se nomme Tunde. »*²¹²

Al di là del tono patetico di Siraa e del Cavaliere con cui Boris Diop affronta, non senza ironia, la questione del Messia inesistente, il mito a cui si fa allusione qui, quello della fenice che rinasce dalle ceneri, è certamente interessante nella misura in cui supera l'*impasse* della distopia. Inoltre, la naturale rinascita dell'Abiku è prerogativa delle figure prodigiose come il folle errante di *Les Petits de la guenon*, Ali Kaboye, descritto come il “due volte nato” e il « Maître des deux Rives »²¹³.

²¹⁰ Si ricorda a questo proposito, che dopo la visita ai siti del genocidio in Ruanda nel quadro del progetto letterario con altri scrittori “Ecrire par devoir de mémoire”, Boubacar Boris Diop, ammetterà di aver commesso grossi errori in *Le Cavalier et son ombre* generalizzando sulle responsabilità del genocidio e di essere stato anch'egli vittima dell'ideologia della guerra tra etnie. Dopo la pubblicazione nel 2000 di *Murambi, le livre des ossements*, continua a scrivere su genocidio e a far luce sul ruolo della Françafrique in numerosi interventi saggistici e giornalistici ed anche in *Doomi Golo* (2003).

²¹¹ Boubacar Boris DIOP, *Le Cavalier et son ombre*, cit., p. 193.

²¹² *Ivi*, p. 215.

²¹³ Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, cit., p. 320.

Non di rado, nelle nostre opere, è convocata l'avanguardia dei più giovani come promessa di rinascita futura laddove l'organismo sociale è minato dall'interno e la storia pecca di amnesia. Sono proprio i bambini ad essere eletti custodi della storia dal momento che la loro funzione è iperdeterminata « par les desirs parentaux de perpétuation du lignage. »²¹⁴, come più volte visto lungo il capitolo. La piccola narratrice Mouissou è l'ultima custode della parola fondatrice in *Ces fruits si doux* dopo la morte di Poaty padre e Poaty figlio, ed è testimone del ricongiungimento mitico della famiglia con le sue origini che avviene a Tchilunga, dove sorge l'albero totemico del *Tchilolo*; del resto è lei a perennizzare nel racconto leggendario l'incesto tra fratello e sorella (Ngondi e Mavoungou, sdoppiamenti mitici di Gaston e Marie-Thérèse). Anche nel romanzo di Ousmane Sembène, dopo l'uccisione del padre incestuoso da parte del folle Tanor, la giovane Khar fugge dal Niaye e può mettere al mondo e crescere il "figlio del peccato" a Ndakarou (Dakar), ove risorge il popolo (da cui il significato di "Blanche genèse", il sottotitolo che traduce *Véhi-Ciosane*). Ancora, in *Les Petits de la guenon*, la piccola Sadani Thiam di Nder è la prescelta per raccontare la storia del proprio villaggio distrutto dall'incendio. Attaccato dai Mori di Trarza, durante una guerra che ha origine in un conflitto tra padre e figlio (il sovrano del Cayor, contro il regno del Saloum), il villaggio di Nder, spopolato dagli uomini al lavoro, viene annientato da un incendio autodistruttivo perché appiccato dalla stessa gente di Nder, con lo scopo di salvare l'onore del regno. Ed è grazie a Sadani Thiam, « l'unique survivante e la mémoire de cette journée »²¹⁵, che il vecchio Nguirane Faye può raccontare la storia della loro regione al nipote Badou. I bambini e le giovani generazioni sono al centro di queste opere veicolate da folli, com'è il caso del folle errante Ali Caboye che, a sua volta, custodisce i Quaderni di Nguirane Faye per Badou. A tal proposito, sovvertendo una nota frase del filosofo senegalese Kocc Barma Fall – « Malheur au peuple qui ne sait plus écouter ses vieillards » –, Boris Diop immortalava il proprio ragionamento critico sul ruolo dei giovani, così centrale in tutta la sua opera, nell'epigrafe di *Les Petits de la guenon*: « Malheur au peuple qui ne sait plus écouter ses petites filles », con riferimento a Sadani Thiam di Nder.

Analogamente, il piccolo Waris di *Close sesame* è, suo malgrado, il custode della storia coloniale della Somalia di Deeriye e, al contempo, messaggero tradito da uno zio corrotto:

²¹⁴ Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., p. 350.

²¹⁵ Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, cit., p. 37.

« Time was history : and history was a shy little thing hiding in the folds of its robe a giant : i.e., a little boy of eight years of age, a little boy named Waris, burdened with a message heavier than his years ». ²¹⁶

Waris era l'ambasciatore del segreto che assicurava l'autonomia dei villaggi nel mirino dell'amministrazione italiana. E com'era avvenuto in quel lontano 1934, nei primi anni '80 della diegesi di *Close sesame* sono il figlio Mursal e il nipote Samawade a continuare la difesa del presente. Il disegno di rivoluzione dei quattro complottatori, dai nomi di simbolica gravidanza religiosa (Mursal, Mahad, Mukhtaar, Jibriil), richiama il sacrificio nel disegno divino – il Messaggero, il messaggio divino e il Prescelto – celebrando il connubio tra politica e religione : « Mukhtaar, the chosen one, leaving a message for the messenger Mursal ; and Jibriil wishing to bring forth the dawning of a new era by delivering the divine message to the messenger. Down with that infidel of a General, Amen !. » ²¹⁷

Ecco che la tradizione islamica viene introdotta come parametro interpretativo della vicenda tramata nell'oscurità ove la *lex talionis* e il sacrificio come dono divino costituiscono l'epicentro di *Close sesame* che poggia su di un unico perno, la follia dei personaggi. Il disegno è ora chiaro a Deeriye, la logica sufista costituisce la trama di fondo dell'intercessione politica :

« Mahad : mad as a saint, blinded by the vision he saw ; Mukhtaar : the epitome of self-sacrifice ; Jibriil : a mysterious angel, conveying the Sacred World ; and Mursal (with whom he communicated by telephone) : the Messenger, the one whose self-appointment as the Messenger is in no doubt. » ²¹⁸

Il compito della nuova generazione viene alla luce nelle confidenze fra anziani ; e, per questo, ne vengono accreditati i mezzi fino allora ritenuti alla stregua dell'"isteria di massa" :

« "It is extraordinary, isn't it ? – the names these four young men have? As though they were invented as part of one's burning need to change the destiny and history of a nation." »

²¹⁶ Nuruddin FARAH, *Cose sesame*, cit., p. 104.

²¹⁷ *Ivi*, p. 84.

²¹⁸ *Ivi*, p. 294.

“Yes. It is.”

“Just listen. Mursal. Mahad. Mukhtaar. And Jibril Mohamed-Somali.

[...]

“Oh,” said Deeriye. A pause. Then : “All carriers of the *message*,” he added.

“The message of the Lord ; the message of the Revolution ; the message of brotherhood and true peace.”

“Messages that aren’t delivered change the history of a people. »²¹⁹

In definitiva, la continuità della storia, che appare in *Close sesame* come una reiterazione di eventi e personaggi analogamente a quanto accade ne *L’Histoire du fou* di Mongo Beti, è qui assicurata dal nipote Samawade che, come Deeriye, sogna premonizioni e assiste il nonno nella sue ultime divagazioni. Il bambino Samawade crede, come il padre, nella necessità del sacrificio « for a principle or a cause so that others, whether they are grateful for it or not, can live a decent life. » (p. 213) Sono questi principi progressisti a fare di lui « a Mursal out of a Samawade » (p. 213) mettendo due generazioni in campo come eredità filosofica opposta alla politica tribale dell’ascendenza di Yassin, opposto negativo di Samawade.

Ebbene, è in questa prospettiva di salvezza futura che va visto il “prodigio” del bambino come *unicum* riabilitante della marmaglia infantile dalla quale tante volte abbiamo visto i folli circondati (Tanor, Kéita, il “fou” dei *Crapauds-brousse*, il “fou” delle *Méduses*, Ndabeni, Thalès, ma non solo). In altri casi, non è propriamente il fanciullo a svolgere la funzione del salvatore messianico. Essa può essere realizzata da figure molto diverse, ma che, come le prime, derivano dall’archetipo del figlio (il Messia) così come rilevato da Durand e dalla struttura di mediazione studiata da Lévi-Strauss nelle varianti duali (coppia uomo-donna, coppia di gemelli, coppia nipote-nonno²²⁰), delle triadi e delle tetrad²²¹. Vedremo nel capitolo successivo il significato di tali varianti. È il caso dell’avvocato messianico del patriarca ne *L’Histoire du fou* : « un homme sans exemples, à la fois savant, militant, prophète et chevalier toujours prompt à secourir les faibles »²²², che diviene presto la « pecora nera »

²¹⁹ *Ivi*, p. 167.

²²⁰ Lévi-Strauss parla in realtà di coppia nipote-nonna, ma crediamo di poter estendere al genere maschile il secondo termine del binomio in virtù della carica affettiva e educativa che unisce i nonni ai nipoti nelle culture africane. Tenteremo di approfondire la questione nella parte successiva.

²²¹ Claude LEVI-STRAUSS, *La Structure des mythes* in *Anthropologie structurale*, cit., p. 251.

²²² Mongo BETI, *L’Histoire du fou*, Paris, Julliard, 1994, p. 207.

del circondario del dittatore, e unica vittima della quale riecheggiano le invocazioni latine : « *Durate, et vosmet rebus servate secundis.* »²²³. Ed è infine il caso dello schiavo conciliatore tra Cielo e Terra, in conclusione a *The Palm-wine drinkard*, sul cui conflitto torneremo a breve. Egli è il prescelto dal Re per portare in cielo il sacrificio preparato dal folle bevitore dopo il fallimento delle sue magie ; Cielo accetta il sacrificio e scatena il diluvio :

« But when the slave carried the sacrifice to heaven and gave it to Heaven he (slave) could not reach halfway back to the earth before a heavy rain came and when the slave was beaten by this heavy rain and when he reached the town, he wanted to escape from the rain, but nobody would allow him to enter his or her house at all. »²²⁴

Si dica *en passant* che, a testimonianza dell'ispirazione Yoruba di questo mito²²⁵ – mito peraltro universale in ragione dell'universalità del legame cielo-terra –, Chinua Achebe si era servito in *Things fall apart*, della mediazione di un avvoltoio, animale eufemizzato nel tipo mediano, come lo era il corvo bisemico nella sacralità somala. In Tutuola lo schiavo incarna il mito del figlio specificamente in relazione al doppio snodamento del tema del sacrificio : egli è mandante del sacrificio preparato dal folle bevitore, per questo è coadiuvante di quest'ultimo ; d'altro canto però, per il fatto che al suo ritorno si trova emarginato dalla cittadinanza, egli è altresì “il sacrificato”, incarnando così la metonimica confusione tra il sacrificio e il mezzo del sacrificio, diventando cioè *egli stesso* sacrificio affinché si realizzi la redenzione cosmica culminata nella pioggia fecondante.

b. *Una sintesi “drammatica”*

L'analisi del legame tra le immagini della transizione e quelle dell'oscurità, ci ha condotto a tracciare un percorso che va dal sistema delle immagini del terrore, della polarizzazione e della divisione al sistema della riconciliazione e della mediazione attraverso

²²³ *Ivi*, p. 205.

²²⁴ Amos TUTUOLA, *The Pal-wine drinkard*, New York, Grove Press, 1984 (1953), p. 302.

²²⁵ Siamo più propensi a credere che all'origine di questa somiglianza vi sia la fonte mitologica comune ai due autori Yoruba più che al rifacimento da parte di Achebe del mito preso da Tutuola, sebbene la tesi di sia del tutto

le figure della transizione che aprono la via al cambiamento. Durand afferma, in difesa delle “menzogne vitali” della *réverie* mal viste dai diffamatori della realtà immaginaria, che è lo “stile di verità”²²⁶ a contare davvero, poiché esso determina la tonalità delle cose e la propensione degli oggetti ad animarsi a favore della vita. I gruppi di immagini passati in rassegna delineano così una figura che oseremmo dire “archetipica” di un movimento che tutte le contiene e tutte le significa : la spirale, che unisce il vecchio e il nuovo, il ciclo e la storia in divenire, l’alto e il basso, l’asse in equilibrio e lo stordimento della vertigine. E vedremo quanto questa figura trovi riscontri concreti nella simbologia del pensiero africano.

Il linguaggio figurato illustra bene la dinamica della spiralizzazione verticale : lo sbarramento orizzontale (« you [Okolo] were a big tree *fallen across* their [degli anziani] path »²²⁷) cui alludono la guerra e ogni immagine conflittuale, si curva, ma non per disegnare il cerchio, l’isomorfismo della ritmicità e della ripetitività ; bensì per diventare cerchio aperto a spirale²²⁸, a mo’ di cavatappi, illustrando la penetrazione nel terreno inaridito da una *impasse* al fine di aprirne le fenditure e infondervi nuova linfa. Non mancano, tra le opere citate, gli esempi di resistenza alla profondità che si traduce con il conflitto tra il fondo ontologico e la superficie terrena : il dispotico capo del villaggio Izongo in *The voice* intimidisce Okolo inducendolo a « “not (to) ask the bottom of things”, [...] after laughing a surface-water laugh. »²²⁹ In tal modo, l’antitesi superficie-profondità imputata nelle opere, è risolta, nella ricerca del folle, con una pacata vittoria del secondo termine sul primo (*The Voice, Les Petits de la guenon*, “Fools”, « Ports de folie ») ; altre volte l’accento è posto sul procedimento di eufemizzazione dell’abisso labirintico e brulicante in uno spazio interstiziale germinante, popolato di animali e figure prodigiose, in cui scorgere la presenza di un mistero – questo, però, mai rivelato – o di un messaggio positivo (il “secret” nei *Crapauds-brousse*, la danza rituale nelle *Méduses*, la visione finale in *Close sesame*, il fiore coronato dalla frase di speranza che intitola l’opera : *The Beautiful ones are not yet born*).

condivisibile. Vedi Jide TIMOTHY-ASOBELE, « *Le Monde s’effondre une suite de L’ivrogne dans la brousse ?* », *Ethiopiennes*, n° 34-35, vol. 1, 3^{ème} – 4^{ème} sem. 1983, vol. I, n° 3-4.

²²⁶ Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 494.

²²⁷ Gabriel OKARA, *The Voice*, p. 55. Corsivo mio.

²²⁸ Lo schema sintetico della spirale sarà maggiormente affrontato nel capitolo successivo in relazione alle simbologie drammatiche dell’ombra e dello specchio, simbologie che hanno attraversato in filigrana l’intero capitolo ma di cui non abbiamo affrontato le figurazioni “in immagini” per riservarci di utilizzarle come strutture di significato per via della loro semiologia complessa.

²²⁹ Gabriel OKARA, *op. cit.*, p. 36.

Ricapitolando, con la linea tracciata in questo capitolo, vorremmo incitare a leggere il percorso immaginifico del folle come una palingenesi profonda che reclama un rinnovamento strutturale del continente assediato dalle manipolazioni politiche ed economiche. E ciò è espresso dal linguaggio delle immagini attraverso la riabilitazione delle figura della cupezza e del terrore (simboli teriomorfi, nictomorfi e catamorfi che abbiamo verificato nel labirinto in presenza di animali brulicanti, negli incubi che accoglievano esseri mostruosi e mortuari, negli spazi tenebrosi che lasciavano precipitare nel nulla e nelle viscere degli inferi) in figure della resistenza, della possibilità, dell'elevazione non spettacolare e trionfante ma pellegrina, ascetica e, perché no, polemica purché sia *attiva*. L'elevazione della ricerca del folle, che sintetizziamo nella spirale, vuole rompere con la ripetizione del medesimo (da cui la *rilettura* dei simboli ciclici da parte degli autori) ; essa intende ripercorrere il ciclo in forma rinnovata (appunto, nella *spiralizzazione* dei simboli ciclici, come vedremo).

In effetti, come risultante di una graduale decantazione del testo letterario, si è imposto, per fluttuazioni e sedimenti, un alveo di figure messianiche. Non a caso, la tassonomia di Durand pone i simboli messianici nel novero dello schema del dramma, ovvero della narrazione – o del racconto mitico – della lotta contro il tempo, lotta dalla quale il folle-asceta, talora solo folle-temerario o folle-naïf, esce sobriamente vittorioso per aver resistito alla distruzione di *Cronos*. E Durand – qui sta il grande interesse del lavoro dell'antropologo nell'analisi letteraria – riconosce a questo schema immaginario una certa retorica delle figure di pensiero, della descrizione che vivifica la rappresentazione visiva in un “dramma del presente”. Come già visto relativamente alla parola ridondante del folle²³⁰, Njabulo Ndebele in “Fools” aveva già adoperato una retorica non-antitetica, non iperbolica anzi decisamente antifrastica, favorendo l'intensità dell'istante. Il « brief moment » (p. 255) durante il quale il protagonista Zamani coglie, nella lettera della giovane, il senso del parallelismo tra lui stesso e “il folle nelle fiamme dell'espiazione”, così come il sentimento di intensa fusione con la lettera, accolgono lo stile incisivo della coscienza che parla :

« I became conscious of was the letter in my hand. I felt it so *deeply*, as if its very texture had fused with my hand. I felt some kind of liberating oneness with the letter. But that feeling was not to last. [...] Was my life a long night of atonement ? »²³¹

²³⁰ Cap. 1.2.b – Parte II.

²³¹ Njabulo NDEBELE, “Fools”, cit., p. 255. Corsivo mio.

Tali momenti epifanici costituiscono, come già rivelava l'analisi del referente nella prolissità e nella ridondanza, l'approdo ultimo dell'azione riflessiva : la sintesi della ricerca è più da ritrovare nell'affermazione del "momento", quello che aggiunge un tassello alla storia, che non nell'oggetto della ricerca. L'azione dell'attimo, ancora una volta, è più importante del sostantivo che dice l'oggetto. E come in quel « brief moment » il protagonista ha la rivelazione di se stesso attraverso lo sguardo di un altro (quello della giovane Ntozakhe, autrice della lettera), lo sguardo del protagonista scrutatore attraverso la finestra della scuola rivela la pregnanza dell'episodio più di quanto riesca a fare una successione di scene semplicemente riportate :

« I would close the windows when I left. I stood next to one of the windows overlooking Letsapa Street, and watched the children. Some were singing, others were playing and chasing one another, and there were the inevitable, immature courtships in which boys twisted girls' arms to submission. [...] It was no long before I heard the distinct chant that was so familiar to everyone in the township. [...] It was the familiar call of Ndabeni, the township's popular meat hawker. Ho would go up and down the streets with his bicycle, selling meat. Children loved him ; and so did their mothers who all called him their son-in-law [and, after having made their choice], enamel plates balances on cupper fingers and raised just above their heads, went back into their houses with meat. In a moment Ndabeni came into my view, and many schoolchildren in their black and white uniforms milled around him. He pedalled slowly through the chanting children who jumped away just a fraction of seconds before the front wheel of his bicycle could hit them. [...] »²³²

E via scorrendo per un'altra facciata e mezzo di cui abbiamo già citato alcuni passi²³³. L'iniziativa di sovversione operata dall'ambulante Ndabeni e Zani sono mediate dal protagonista il quale, nello stile della penetrazione dell'immagine attraverso focalizzazione esterna²³⁴, amplifica l'eco di certi dettagli dell'episodio. La pedalata di Ndabeni a rilento è preludio di un'azione importante : l'incitamento alla riflessione nel giorno di Dingane²³⁵ inciso sui manifesti, azione così definitivamente marcata come il momento cruciale della vicenda velocemente terminata però con la cattura dei due dimostranti ; troppo velocemente

²³² *Ivi*, pp. 221-222.

²³³ Cap. 2.2 – Parte I.

²³⁴ Vedi Cap. 1.2.b. – Parte II.

²³⁵ Vedi il significato del giorno di Dingane nel Cap. 2.2. – Parte I.

rispetto al tempo di osservazione maturato da Zani (« The drama was over. It was over too quickly to have made any lasting impression on those who were part of it. »²³⁶) Le implicazioni sono forti : la parola dilatata dall'ipotiposi ha esteso la durata della protesta nella coscienza di Zani, il quale riabilita la cattura dei due manifestanti con un'azione pacatamente rivoluzionaria : non fuggire, ma resistere alle sferzate dei Boeri, ormai avviliti. La sua vittoria è immensa nella sua insignificanza fattiva, ed è la messa in atto della teoria di Njabulo Ndebele sulla rivalutazione dell'ordinario a discapito dei fallaci spettacolarismi che imperversavano nella società e nella letteratura – spicciola – del Sudafrica dell'apartheid.

L'esempio di ipotiposi che ci preme di più riportare per il suo potere evocativo è di Gabriel Okara il quale illustra bene il potere amplificatore di una certa retorica dell'estensione interna. Con lo stesso sguardo scrutatore di Zani, Okolo assiste ad un altro spettacolo – questa volta cosmico – significativo per il proprio percorso futuro che s'insinua nei meandri delle viscere naturali :

« It was the day's ending and Okolo by a window stood. Okolo stood looking at the sun behind the tree tops falling. The river was flowing, reflecting the finishing sun, like a dying away memory. It was like an idol's face, no one knowing what is behind. Okolo at the palm trees looked. They were like women with hair hanging down, dancing, possessed. Egrets, like white flower petals strung slackly across the river, swaying up and down, were returning home. And, on the river, canoes were crawling home with bent back and tired hands, paddling. A girl with only a cloth tied around her waist and the half-ripe mango breasts, paddled, driving her paddle into the river with a sweet inside.

Okolo left the window and went to his table. He opened a book and read. He read the book without being aware of passing time until night fell and closed the eye of the sky. To the window he went once more and looked at the night. The moon was an about-to-break moon. A vague circle of light surrounded it, telling a dance was going on up or down river. Across the moon's face and the dance circle, menacing dark clouds idled past, casting shadow after shadow on the river. Larger and darker clouds, some to frowning faces, grimacing faces changing, were skulking past without the moon's ring, suffocating the stars until they too lost themselves in the threatening conformity of the dark cloud beyond. » (*The Voice*, p. 26)

²³⁶ Njabulo NDEBELE, *op. cit.*, p. 227.

Per ben due volte Okolo si lascia rapire dallo scenario, fuori la finestra, di lenta morte del tempo riflessa su palme fluttuanti, aironi di passaggio, piroghe che scorrono sul fiume ; ma è quando si sporge per la seconda volta che, guardando nuvole gonfie e minacciose, Okolo resiste alla notte e trionfa per aver affrontato il tempo. E ciò trova riscontro nello stile di Okara. Consapevoli della tipicità che proviene dall'usanza in lingua jiaw di narrare con formule ripetute a modi cantilena, l'effetto ridondante di certe parti – è classico « into the night, a black night like the back of a coking pot » ; e qui « *Okolo* by a window stood. Okolo stood looking », « paddled, driving her paddle », « He opened a book and read. He red the book » – produce un ritmo ciclico, perché ripetitivo, che è quello di un tempo altro da quello cronologico e, nello specifico, corrisponde a quello interiore della riflessione “fuori dal tempo” inteso ad intraprendere la sua ricerca nella “notte dei tempi”, « without being aware of passing time until night fell ».

La ripetitività ritmica è suggerita in maniera più evidente nel racconto di Birago Diop. La struttura ciclica del racconto “Sarzan”, confermata con il ripristino della situazione iniziale dopo i tentativi del protagonista Kéita di sconvolgerla “civilizzando” il villaggio, si ripercuote, a nostro avviso, nella retorica del linguaggio simbolico ; in quest'ottica riteniamo sia possibile superare il limite dello schematismo strutturale, spesso sollevato, senza così dover accantonare una riflessione sulla figurazione della ciclicità²³⁷. Kéita, divenuto ormai Sarzan perché persona altra da sé, posseduto dagli spiriti tutelari, recita una cantilena che non ha nulla del delirio se letta in una comunione cosmica. Ne riportiamo un breve passo :

*« Ecoute plus souvent
Les choses que les êtres,
La voix du feu s'entend,
Entends la voix de l'eau.
Ecoute dans le vent
Le buisson en sanglot :
C'est le souffle des ancêtres.*

*Il reedit chaque jour le pacte,
Le grand pacte qui lie,
Qui lie à la loi notre sort ;*

²³⁷ Cfr. Berbard MOURALIS, *Le cri de Sarzan et le sommeil de Clarence* in *Littérature et maladie en Afrique. Image et fiction de la maladie dans la production littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 339.

Aux actes des souffles plus forts

Le sort de nos morts qui ne sont pas morts ; [...] »²³⁸

La prima strofa costituisce il ritornello di questo canto ; ma la ripetitività è anche interna alla strofa, tramite il verbo di invocazione “écoute” e il verso ripetuto “le morts ne sont pas morts” ; e tra un verso e l’altro, tramite una concatenazione di anastrofe : “il redit chaque jour *le pacte/le pacte qui lie/qui lie* à la loi notre *sort/[...]*Le *sort de nos morts* qui ne sont pas *morts*”, concatenazione armonizzata dal penultimo verso (“Aux actes des souffles plus forts”) che per assonanze con i vers precedenti (actes/pacte) e rime con quelli successivi (forts/morts) prolunga l’eco della voce degli antenati. Ogni catena, come la trama, è ciclica e progressista nel suo essere armonizzazione cosmica, che non va interpretata come volontà di tornare all’antico animismo, bensì come richiamo al *vero* attraverso la possessione, « cet état exprim[ant] la vérité profonde qui assure à la communauté villageoise sa cohésion et fait d’elle justement une communauté humaine et pensante. »²³⁹ Di conseguenza non possiamo che sostenere appieno la tesi di Mouralis secondo la quale il percorso di Sarzan andrebbe « moins de la raison à la déraison que de la déraison à la raison »²⁴⁰, laddove la follia di Sarzan è eufemizzata in una luce di verità soppiantante l’illusione del mito civilizzatore²⁴¹ ; esattamente com’era avvenuto, all’epoca del conquistatore islamico El Hadj Omar Tall, quando il « bois sacré [avait] repoussé »²⁴² in segno di resistenza ; e forte del principale « emblème d’un définitif triomphe »²⁴³ che è l’albero sacro.

Ecco dunque che la ripetizione e l’ipotiposi concorrono a caratterizzare l’azione della parola letteraria che non intende frenarsi e vuole trasformare “dall’interno” in una dialettica ritmica. Come forma di compensazione del linguaggio iperbolico che, pure, non abbiamo mancato di rilevare nel capitolo sulla parola dell’esagerazione²⁴⁴, l’esempio di ipotiposi proposto da Okara è fra i tanti che esprimono, all’inverso dell’iperbole e dell’antitesi, un’amplificazione interna del significato, un’intensificazione del senso attraverso l’uso parco ma intenso di alcuni termini chiave e di precisi riferimenti simbolici. L’insegnamento dell’opera di Durand consiste per noi nell’identificazione di questo particolare ricorso

²³⁸ Birago DIOP, « Sarzan » in *Les contes d’Amadou-Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1947, p. 181.

²³⁹ Berbard MOURALIS, *op. cit.*, p. 341.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 342.

²⁴¹ Mouralis si rifà alla riflessione di Michel Hausser che vede l’itinerario poetico di Birago Diop andare dall’illusione alla verità. *Ibid.*

²⁴² Birago DIOP, *op. cit.*, p. 173.

²⁴³ Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 369.

stilistico caratterizzato dall'abolizione del tempo, quindi dell'annullamento del suo dominio, a favore invece di una forma che mira all'istante e alla manifestazione epifanica della ricerca del folle : la vittoria tramite resistenza al tempo nefasto e tramite il "sacrificio" che permette di assecondare il tempo. E questa funzione retorica è realizzata anche attraverso il racconto mitico che riabilita il dramma della caduta attraverso il mediatore. In *The Palm-wine drinkard*, il bizzarro bevitore semi-trickster conclude il proprio viaggio nell'oltretomba dapprima con una magia fugace, poi con il sacrificio da portare in cielo per scongiurare la carestia causata dal conflitto tra Cielo e Terra per via di un topolino conteso a caccia :

« [...] at last we chose one of the king's slaves who took the sacrifice to heaven for Heaven who was senior to land and Heaven received the sacrifice with gladness. The sacrifice meant that Land surrendered, that he was junior to Heaven. But when the slave carried the sacrifice to heaven and gave it to Heaven he (slave) could not reach halfway back to the earth before a heavy rain came [...] »²⁴⁵

Il racconto mitico permette di sfruttare alcune considerazioni sviluppate lungo il capitolo²⁴⁶ con particolare riferimento al connubio primordiale tra acqua e terra che sintetizzano nel *limon* la sostanza feconda. Ora, Tutuola ci ricorda ciò che avevamo già imparato dalla fenomenologia della materia e cioè che il primato dell'originarietà spetta all'elemento acquatico il quale difatti, nel romanzo di Tutuola, si vendica con l'amica Terra « stopp[ing] rain falling to the earth even he did not dew to the earth at all, and everything dried away on earth, [...] so both living creatures and non-livings began to die away. »²⁴⁷ Sarà soltanto il sacrificio portato a Cielo dallo schiavo, l'ambasciatore eletto, a mettere fine alla carestia. A sostegno di tale tesi, Ogbonna Anozie situa *The Palm-wine drinkard* in una prospettiva sintetica secondo la quale il folklore e il racconto letterario si coniugherebbero sulla base dell'utopia sociale²⁴⁸, che qui giunge all'apice con la figura dello schiavo e che rende conto delle preoccupazioni contemporanee e sociali di Amos Tutuola.

Lungi dall'affermare che le opere da noi studiare tendono indistintamente, dal 1947 al 2009 – dall'opera meno recente alla più recente del nostro campionario – ad una visione

²⁴⁴ Cap. 1.1.a – Parte II.

²⁴⁵ Amos TUTUOLA, *op. cit.*, p. 302.

²⁴⁶ Cap. 3.2. – Parte II.

²⁴⁷ Amos TUTUOLA, *op. cit.*, p. 297.

ottimistica del mondo dove la speranza la vince su tutto, riteniamo che la grande differenziazione tra le opere renda conto delle diverse maniere di esprimere l'urgenza di non cedere al disfattismo, di conseguenza la necessità, comune a tutti, di mantenere viva una fiammella anche quando la rinascita è minacciata. Tra le opere più torbide di scetticismo, *Ces fruits si doux* rinnova la speranza nella figura della giovane Mouissou che difende la "voce della terra" ; anche nel romanzo di Mongo Beti, *L'Histoire du fou* che è sotto il segno saturnino del cattivo presagio, è la reiterazione del patrimonio genetico a determinare la "vittoria" del vecchio Zoaételeu. Conseguentemente, al termine dell'indagine sull'immaginario, abbiamo l'impressione che mai del tutto i romanzieri possono sottrarsi al potere evocativo dell'immagine intuitiva. Cosicché i romanzi a vocazione disfattista e quelli dichiaratamente cinici e satirici – *The Beautiful ones*, *L'Anté-peuple*, *Ces fruits si doux*, per esempio – o apertamente polemici e formalmente parodici – le opere di Boris Diop, *L'Histoire du fou* – rivelano la necessità di esprimere, prima o poi, il fondo della questione in tono serio, per via simbolica e figurativa, ricorrendo alla metafora o al racconto mitico, e confermando così l'ambizione progressista del progetto che è il filo rosso di ogni opera.

²⁴⁸ Vedi S. Ogbonna ANOZIE, *op. cit.*, p. 337.

PARTE TERZA

I SIGNIFICATI DELL'ERRANZA DEL FOLLE COME MEDIAZIONE
NELL'EVOLUZIONE LETTERARIA

Il tragitto del folle rintracciato nel suo discorso sui tre livelli dell'enunciazione, dei procedimenti narrativi e del linguaggio delle immagini, rivela in ultima analisi la funzione di mediazione incarnata dalla figura letteraria. È stato necessario avvalersi del requisito dell'erranza, esaminato nella prima parte della tesi, affinché l'analisi dei testi ne desse una dimostrazione perspicua. Il movimento dinamico che qualificava il folle letterario è difatti la costante di tutte le fasce storiche attraversate nel nostro studio, in virtù di quell'ambiguo mutamento sociopolitico ed economico che andava inasprendosi con la decolonizzazione. Ciò sta a significare che il folle letterario è al passo con il proprio tempo in quanto codice interpretativo della contemporaneità post-indipendente, secondo le emergenze del presente.

La funzione mediatrice della figura doveva quindi avere ripercussioni nel vivere sociale di cui analizzeremo tre istanze corrispondenti a tre capitoli. In primo luogo essa realizza la necessaria conciliazione tra la filosofia tradizionale e la riflessione contemporanea sulla Storia. La concezione tradizionale del mondo nelle civiltà africane s'impenna sull'alleanza tra lo spazio e il tempo, dimensioni disgiunte con le contaminazioni interculturali. Vedremo che la mediazione del folle nello spazio e nel tempo si motiverà con la ricorrenza di alcune figure chiave dello spazio ontologico africano e con una riflessione critica sulla Storia. A queste due dimensioni è direttamente legata la sfera spirituale rispetto alla quale si paleserà il ruolo di mediatore nelle religioni.

Oltre all'istanza sociale e spirituale, il folle manifesta più visibilmente la sua partecipazione alla storia presente sancendo il proprio compito di "mediazione istituzionale" con le diverse figure dell'autorità che illustreremo nel secondo. Il "padre familiare" e il "padre nazionale" appariranno come figure destituite di credibilità rispetto alle quali il folle prende posizione in difesa dei principi autentici di autorità. La discussione di tali principi sarà

incarnata da alcune figure femminili, a seguito della quale prenderà rilievo il gesto fatale di alcuni folli come gesto politico.

Nel terzo capitolo, infine, la posizione mediana del folle si riversa anche nel campo dell'istituzione letteraria. La marginalità sociale del personaggio chiarirà lo statuto delle opere e la posizione del discorso letterario africano in cerca di uno spazio autonomo. Per concludere, percepiremo il folle letterario come figura mediana capace di esprimere gli "enjeux" della scrittura e lo status del romanziere nel panorama letterario contemporaneo.

CAPITOLO PRIMO. *Il folle mediatore e la spiritualità*

Il concetto di mediazione nello spazio africano è di importanza capitale per la comprensione del sistema, sociale e mentale, che poggia su complesse gerarchie. La funzione del folle nella società africana va colta alla luce della nozione tradizionale di persona a partire dal suo posizionamento nel complesso “mondo” che abbiamo esposto tripartito nei nostri prolegomeni.¹ I *folli in cammino*, come abbiamo intitolato questa tesi, ci indicano ora, sul piano antropologico e spirituale, la natura dinamica della ricerca di senso che interessa gli scrittori, osservatori del mondo contemporaneo, condizionati al contempo dalle culture cui appartengono e dalla visione individualista del turbamento mentale come conseguenza del contatto con le scienze occidentali. I due sistemi di influenze vanno, per quanto possibile, tenuti distinti malgrado la connivenza che li rende a volte indistinguibili.

Nelle sue ricerche sui simboli africani di popolazioni bantu, l'antropologa Clémentine M. Faïk-Nzujì ha rilevato che alla nozione di simbolo è accostata la realtà che diremmo “religiosa” nella misura in cui designa « l'au-delà, forces qui se placent en dehors et au-dessus de l'homme, expériences liées aux ancêtres, aux défunts, aux choses invisibles qui effraient et attirent à la fois les hommes... »² ; la distinzione tra simboli sacri e simboli profani è nelle

¹ Sarebbe più esatto affermare che la ripartizione avviene *almeno* su tre dimensioni, trattandosi di fatto di separazioni immaginarie di conseguenza per nulla nette e prefissate. Quanto a noi, ci siamo serviti della terminologia di I. Sow per differenziare la dimensione della verità suprema (il macrocosmo), dalla dimensione degli Esseri invisibili che influenzano direttamente la vita dell'uomo (il mesocosmo), da quella tangibile in cui si svolge la cultura degli uomini (il microcosmo). Per una ricapitolazione più precisa della gerarchizzazione nelle strutture tradizionali africane, rimandiamo al paragrafo 1 dell'introduzione : “La follia in teoria : sociologia e immaginario collettivo”.

² Clémentine M. FAÏK-NZUJÌ, *Arts africains. Signes et symboles*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2000, p. 65.

tradizioni africane inconsistenti, rimandando indistintamente alla dimensione del “sacro”. Si noterà presto che le dimensioni dello spazio e del tempo, lungi dall’essere due istanze separate in maniera netta, contribuiscono a definire l’ambito di espressione della spiritualità, entrambe poi riconducibili alla manifestazione del folle come mediatore religioso, secondo la radice latina di *re-ligare*.

1. Mediazione nello spazio

Il cammino che sottende ogni singola esperienza del folle da noi studiata – lo smarrimento mentale, la *quête*, la ricerca immaginaria³ –, cela un percorso “ontologico” dell’uomo africano alla ricerca di una risposta sulle incongruenze del mondo nel quale vive, risposta, però, spesso inafferrabile con mezzi propri. Nelle società africane il simbolo nasce dalla spinta essenziale che induce l’uomo a ricercare nelle forme di mediazione il vettore di contatto con la spiritualità, ma anche un’opportunità per scongiurare l’ignoto inquietante. Per via della « conscience de sa petitesse et de son incapacité à accomplir seul ce voyage », l’uomo « porte [alors] son regard dans deux directions : d’abord vers le Sacré, cette puissance supérieure sous la protection de laquelle il veut se placer, ensuite vers ses semblables, avec lesquels il partage la même expérience existentielle. »⁴

Difatti, in questo primo capitolo, la dimensione del sacro è al centro dell’argomentazione in quanto luogo prediletto del folle che li comunica con gli altri membri della società (il microcosmo) e riattualizza quella che Soyinka chiama, nello studio sulla cosmogonia yoruba, la “totalità cosmica”⁵. Questa dimensione originaria in cui l’essere terreno dell’uomo non è separato dal cosmo, è il punto di partenza per una definizione dello

³ Rispettivamente le tre tipologie di folli studiati nei Capp. 1, 2, 3 – Parte I.

⁴ ID., *La puissance du sacré. L’homme, la nature et l’art en Afrique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, coll. Voyages Intérieurs, 1993, p. 22.

⁵ Wole SOYINKA, *Myth and literature and the African World*, Cambridge University Press, 1976, pp. 2-3. Egli rimarca la differenza, nella cosmogonia yoruba, tra il “regno ctonio” e la “totalità cosmica” che non va pensata come un’entità astratta separata dalla materialità del vivere quotidiano. Il “regno infinito” o “regno ctonio” era, nella creazione yoruba, « the natural home of the unseen deities » e delle categorie che li risiedono prima e dopo

spazio africano tradizionale, giacché essa costituisce l'aspirazione primaria di una compenetrazione del mondo spirituale con il mondo dei viventi. E ciò avviene secondo un ordine preciso, nella misura in cui l'uomo, per accedere alla conoscenza superiore (l'Essere supremo/l'Antenato/Dio, secondo le specifiche culture), deve passare per lo spazio intermedio del *mesocosmo* dominato dalla gerarchia di spiriti maligni e benigni che sono, per la loro posizione, Esseri mediatori.

Nel corso della Prima Parte abbiamo tentato di mettere in rilievo le forme di follia che affliggono i personaggi coinvolti in tre grosse tipologie di erranza. In tutti i casi si assisteva alla follia come segno di rottura rispetto alla situazione precedente, in particolare, rispetto a un "disordine domabile" – giacché non esiste una perfezione precoloniale la quale rimanda, invece, soltanto all'utopia : si andava dalla "deriva" mentale come disordine sociale alla ricerca di nuovi spazi, materiali e scritturali, nei quali riprendere contatto con un'identità propria. La rottura reclama sempre un nuovo percorso negli ambienti transitori, se è vero che ogni rottura è temporanea.

In effetti, dal punto di vista dell'antropologia africana, il folle è avvezzo allo spazio del mesocosmo (*meso-* "in mezzo, medio, intermedio") poiché questo è il segno della negazione dell'armonia cosmica. E, come visto nei prolegomeni, il folle nella società africana è la manifestazione del disequilibrio sociale così come della rottura con l'equilibrio cosmico, l'uno e l'altro direttamente dipendenti dall'unico principio di unificazione : l'antenato o il principio divino. In questo "abisso transizionale" che è un « cauldron of the dark world will and psyche »⁶ il folle canalizza le pulsioni collettive al fine di rinforzare la psicologia del gruppo sociale ; e ciò prende forma nello spazio materiale vissuto dalla comunità pur avendo origine nello spazio mentale della collettività. In questa logica tutta di matrice africana, si può concepire la specificità del folle errante – rappresentato più volte nei nostri testi sotto le sembianze della "capra vagante"⁷ – come "capro espiatorio" che riattualizza letteralmente il *dramma del cammino* (cammino reale, nel complesso mondo dei vivi e dei morti) contro la sfida della distruzione definitiva, ovverosia contro la morte "sbagliata"⁸, annunciatrice della finitezza dell'essere⁹.

aver vissuto con i viventi (i morti, i non ancora nati) ; mentre la "totalità cosmica" è quella dimensione eccelsa in cui l'essere terreno dell'uomo era « inseparable from the entire cosmic phenomenon. »

⁶ Wole SOYINKA, *op. cit.*, p. 142.

⁷ Vedi in generale Prima Parte e in particolare Cap. 3.2.c. – Parte II.

⁸ Lamine Ndiaye elenca una rosa di diversi tipi di decessi, nessuno dei quali, qualora riferiti alla specie umana, deve alludere ad una fine, poiché la morte è, presso i wolof per esempio, solamente un cambiamento di status umano. Egli distingue la buona e la cattiva morte, la bella e la brutta morte, la morte fittizia (rituale), la falsa

Alla luce di questo sistema appena schizzato, si capisce come la psiche del singolo assuma importanza nella misura in cui interviene sulla psiche della collettività. Così la parola del folle, definita come potenziale di « haute teneur culturelle »¹⁰, tramite cui veicolare il messaggio inteso a rinsaldare il legame con il “non-vu”, permette di raggiungere gli strati profondi della psicologia immaginaria collettiva tramite il materiale onirico, le allucinazioni e altre tecniche note in Africa a scopo terapeutico (es. le pratiche ascetiche). Non è stato raro riscontrare tra i nostri personaggi scene di sogni premonitori (Deeriye in *Close sesame*, e Khaliif con lui nell’ultima scena), di allucinazioni (Farai in *Chairman of fools*, Toutina in *Ports de folie*), di danze “rituali” (il “fou” delle *Méduses*), di canti “di fondazione” (“Sarzan”), di formule taumaturgiche (il bevitore in *The Palm-wine drinkard*, Ali Kaboye in *Les petits de la guenon*, Thalès in *Thalès-le-fou*) ; tutte esternazioni del folle che ci invitano a conferire alla parola da lui pronunciata un’importanza speciale. Difatti, la parola espressa, spiega lo psichiatra I. Sow che opera in ambiente africano, « renvoie, toujours, à une réalité, à "quelque chose" d’autre qu’au sujet-support lui-même et, plus précisément, à un signifié plus essentiel dont il n’est que le vecteur privilégié. »¹¹ Sarebbe questa dunque la prerogativa del mediatore nel pensiero delle società africane tradizionali : utilizzare un codice (da decifrare) che rimanda ad un’altra realtà. In tal senso vanno anche interpretati i silenzi dei folli ; ricordiamo in particolare l’aurea che avvolge il “fou” delle *Méduses*, quando non proclama le sue profezie, e l’immobilismo del “fou” dei *Crapauds-brousse* che chiude la narrazione custodendo il “secret” – come son soliti fare i folli, a dire di Monénembo – conservato anche da Sékhélé-l’oeil-sec in “Le fou rire”, come suggerito dalla mal pronuncia del nome (sé-ké-ret) ; ma anche il vagabondaggio mattutino di Khaliif, una “tomba” che nessuno osa scoperchiare.

Il medico tradizionale, continua I.Sow, e per traslato gli interpreti di tali significanti nel testo letterario, deve quindi tener conto del codice immaginario che governa la mentalità collettiva cui il folle appartiene e della “direzione” del messaggio da esso veicolato : in ambito tradizionale, il folle non genera il messaggio, ma è da esso *attraversato* nella misura

morte e la piccola morte. Vedi Lamine NDIAYE, *Parenté et mort chez les Wolof. Traditions et modernité au Sénégal*, Paris, L’Harmattan, 2009, pp. 71-87.

⁹ La lingua wolof, ad esempio, che adotta una terminologia molto differenziata per esprimere la morte, evita accuratamente il termine *dee*, ritenuto troppo brutale per gli esseri umani in quanto esprime la fine definitiva, la perdita dell’animazione che persiste invece nel lignaggio. La morte sbagliata, come la morte prematura, è quella che segna per sempre, ferendola, la catena che va dall’antenato alla discendenza. Vedi. Lamine NDIAYE, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰ Alfa Ibrahim SOW, *Psychiatrie dynamique africaine*, Paris, Payot, 1977, p. 51.

¹¹ Ibid.

in cui i soggetti implicati nel fenomeno della follia « ne parlent pas d'eux-mêmes, pour eux-mêmes, mais, bien plutôt, sont “parlés”, pourrait-on dire, par quelque “chose” d'autre. En particulier l'Ancêtre (ou un Génie médiateur) “parle” en eux. »¹² In “Sarzan” e in “The Madman” ne ritroviamo riscontri evidenti in quanto restituiscono abbastanza fedelmente il meccanismo della parola infusa dagli spiriti del mesocosmo.

In questo “canale immaginario della parola”, che transita nel suo essere, consiste la funzione mediatrice del folle, funzione che coinvolge « le sujet qui propose ses rêves, l'assistant du praticien traditionnel qui dévide ses hallucinations provoquées et techniquement contrôlées, le devin en état de médiumnité, etc. »¹³. Difatti, sembrerebbe proprio che la posizione mediatrice interessi tutte le figure (persone affette da disturbi, specialisti convocati al ripristino dell'ordine) che hanno un contatto diretto (possessione, trance) o indiretto (sogno, allucinazione, asceti) con gli Esseri che a loro volta sono intermediari tra gli uomini e l'Essere supremo. In questa logica i folli “fuori posto” di Achebe, Tutuola, Birago Diop, ovvero coloro il cui turbamento psichico è letto in chiave tradizionale, sono intermediari tra gli uomini e gli Esseri mediatori (spiriti e *djinn*) aggiungendo un tassello alla struttura gerarchica che va dal microcosmo al macrocosmo : uomini > *folli* (e specialisti) > spiriti intermediari > Essere supremo/Dio ; al centro della scala, gli attori del mesocosmo.

L'immaginario narrativo sul quale ci siamo ampiamente dilungati nel capitolo precedente (l'oscurità rivelatrice di minacce e segni salvifici¹⁴, gli elementi totemici e naturali¹⁵), rivela l'esistenza di tale spazio intermedio del *reale invisibile e fondante* – spazio psicologico e spazio dell'immaginario collettivo – nel quale i folli confinano con il mondo degli spiriti, i primi dei quali condividono con i secondi alcuni tratti (il duplice aspetto sacrale e triviale, il visibile e l'invisibile, il benigno e il maligno), ma soprattutto, e più profondamente, lo spazio mediano inaccessibile alla categoria degli uomini viventi “ordinari”. Si spiega così, per la via dell'immaginario collettivo, la connivenza tra alcuni folli e i personaggi investiti di qualche potere “mediano” : il “fou” e il maestro coranico dell'*Aventure ambiguë* ; Okolo e la presunta strega Tuere in *The voice* ; il “fou” delle *Méduses* e Luambu, il cosiddetto “revenant” – entrambi privati della loro umanità – ; Khaliif e l'anziano visionario Deeriye in *Close sesame*.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Cap. 3.1. – Parte II.

¹⁵ Cap. 3.2. – Parte II.

In definitiva, il folle in questione tiene legati lo spazio concreto del microcosmo sociale e lo spazio immaginario del mesocosmo codificato da simboli ; e tale legame è sovente reso visibile negli spazi connessi all'erranza. La strada è il primo veicolo del percorso contemporaneamente visibile e invisibile. L'idiota in "The Madman" conversa con la strada, sua compagna d'avventura che implora « not to [...] continue the journey without him. »¹⁶ La strada rende fattivo il cammino del folle giacché, prima o poi, giunge all'incrocio ; e questo, con il mercato, è il luogo per eccellenza in cui « se croisent des êtres et des énergies de toute nature. »¹⁷ Nei *Crapauds-brousse*, dove la qualità transitoria e confusionaria della strada è occultata dalla vicenda socio-politica, il folle sembra stabilire un ordine sovrasensibile in quel groviglio di strade che caratterizzano tante città dipinte da Monémbo. Ma è soprattutto Tutuola in *The Palm-wine drinkard* a riportare il sovrappopolamento delle strade come spazi caotici molto pericolosi « où tout se mélange de manière désordonnée »¹⁸, e vie di passaggio degli spiriti. In effetti

« Les mauvais esprits viennent errer au carrefour pour effrayer les passants ou pour trouver refuge dans le corps d'un passant, tandis que les esprits bons, mais négligés par leurs familles, viennent rôder dans l'espoir de rencontrer un passant chez qui ils puissent renaître. »¹⁹

L'errante trova il suo spazio cruciale qui. Il cammino conduce all'incrocio, quindi al « lieu où se brouillent les pistes »²⁰, ed espone al grado degli spiriti, depositari della parte spirituale che appartiene al passante, i quali – se lo vogliono – iniettano a quest'ultimo la malattia. Lì il sano soccombe alla follia subendo traumi psichici (perdita della ragione, ecc.) o fisici (mutilazione, paralisi, cecità, impotenza, immobilità, malattia, ecc.), ma il folle, secondo credenze popolari, non rischia nulla, non essendo egli completo di tutti gli attributi dell'essere, torneremo su questo a breve.

Il mercato, poi, è uno dei luoghi privilegiati dove il visibile e l'invisibile s'incontrano e dove gli spiriti del mesocosmo (maligni o benigni), possono infliggere la follia all'individuo impossessandosi della sua "ombra protettrice" o del suo "doppio". I folli di Chinua Achebe in

¹⁶ ACHEBE, « The Madman », *Girls at war, and other stories*, London, Heinemann, 1977, p. 2.

¹⁷ Clémentine M. FAIK-NZUJI, *La puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, coll. Voyages Intérieurs, 1993, p. 96.

¹⁸ Ibid..

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

“Tha Madman” e di Tchicaya U Tam’si in “Le fou rire” sono assidui frequentatori di quei « occult territory of the powers of the market. »²¹ L’autore nigeriano aveva avvisato il lettore inesperto di credenze igbo (e più in generale africane) che sarebbe avvenuto qualcosa di inatteso poiché « strange sights are common in a great market. »²² Inoltre egli aveva preceduto l’avvertimento con un proverbio igbo che preannunciava la corsa nel mercato dell’onorevole Nwibe, esposto così alla mercé degli spiriti : « the man who decides to chase after a chicken, for him is the fall... »²³ ; il detto vale a mettere in guardia dal rischio di sfidare l’antagonista che eccelle nella sua dote (come l’essere umano non riuscirà ad afferrare il pollo più veloce di lui, così esso non deve sfidare gli spiriti che regnano nel mercato).

Indugiamo un momento sull’esempio che ne dà Tchicaya U Tam’si in “Le fou rire”, utile per comprendere la dinamica del folle nello spazio africano : la funzione mediatrice del folle è inscenata in maniera assai articolata nel racconto dove Sékhélé appare a più riprese nei mercati Mougali e Plateau di Brazzaville. Se qui non compaiono, come in “The Madman”, gli spiriti pronti ad impossessarsi dell’anima dei presenti, il folle Sékhélé è chiaramente il protagonista dello spazio del mercato nel suo essere in comunicazione con l’invisibile. Ci siamo già soffermati sul doppio registro caustico e mistico che caratterizza questo racconto ; ma è l’aspetto sacro che ora ci preme rimarcare. La salma di Sékhélé è rinvenuta più volte nel mercato e altrettante volte egli risorge. La sua morte fisica è assimilabile alla morte simbolica del capro espiatorio – rituale nella sua ripetizione – tramite la quale Sékhélé si prende carico della miseria del popolo che lo acclama invocando il suo “morir dal ridere”. Resuscitando, fa resuscitare il riso degli indigenti e vendica, infliggendo la morte, coloro che ridono senza donare. Una sorta di giustiziere dei poveri e di vittima riabilitante, per nulla estraneo al Carisma evangelico. Inoltre, come già visto, la narrazione è caratterizzata dal linguaggio dell’accumulazione e dell’esagerazione²⁴ che accresce la tensione drammatica ; scene e frasi si ripetono in maniera ciclica, cosicché l’andirivieni tra la vita e la morte riattualizza il dramma cosmico della rigenerazione. Sékhélé è quindi un Lazzaro che ricongiunge vivi e morti e ricopre le condizioni del « n’être plus » e « d’être encore »²⁵, ma anche – facendo eco

²¹ Chinua ACHEBE, *op.cit.*, p. 8.

²² *Ivi*, p. 7.

²³ *Ivi*, p. 5.

²⁴ Cap. 1.1. – Parte II.

²⁵ Ibéa ATONDI, “Tchicaya, l’homme inachevé”, *Notre Librairie*, n° 137, mai-août 1999, p. 56.

alla cosmogonia yoruba illustrata da Soyinka²⁶ e ampiamente condivisa nel continente – del “n’être plus” e del “n’être pas encore”, che sono alla base della concezione ciclica dell’essere e della ierofania intrinseca all’uomo africano. Sékhélé trascrive il proprio nome : L’Hazard. E il giudice sospettoso durante l’interrogatorio :

« C’est ça ton nom ?

- Oui.

- Et Sékhélé-l’œil-sec, et homme-sans-nombril ?

- On m’appelle comme ça pour rire. »²⁷

Come se quella dell’idiota scurrile fosse solo una copertura, un’apparenza che cela da un lato il valore terapeutico del riso, dall’altro la dimensione del tempo casuale e del destino nel nome “L’Hazard” trasfigurato presto, per omofonia, nel “Lazare”²⁸ della resurrezione spirituale. Si capisce dunque quanto importante sia la presa in conto dell’antropologia autoctona nell’interpretazione di una tale opera : il riso dionisiaco – di cui le divinità africane, quanto quelle greche, si compiacciono – e la tragedia della morte si coniugano in un tessuto che ha origine nell’immaginario africano e che Tchicaya U Tam’si ha fatto proprio nella figura del resuscitato.

Più in generale, l’iniziativa letteraria di Tchicaya U Tam’si appare quanto mai ancorata alla cultura vili alla luce dell’ontologia africana. Se è ritenuta condivisibile la lettura da noi proposta²⁹ sui tre modelli di percorsi operati dai folli in “Le fou rire”, *Les Méduses* e *Ces fruits si doux de l’arbre à pain* – rispettivamente i modelli a stella, circolare o “del ritorno indietro” e ciclica – crediamo che questi assumano il loro senso pieno nel linguaggio della morte e della resurrezione connaturata al principio di vita secondo una concezione pagana del pensiero africano. Certo, non può sfuggire il sincretismo religioso che, come appena visto, emerge nelle opere di Tchicaya U Tam’si, tanto più che un clima cattolico ha segnato la sua infanzia³⁰ ; tuttavia le tre forme proposte rimandano anzitutto ad uno scambio ciclico tra i due

²⁶ Soyinka illustra il sistema cosmogonico yoruba nella forma circolare, da lui sintetizzata nella figura del serpente, composta da vivi, morti e non ancora nati, dove gli antenati sono, sì, annoverati tra i morti, ma possono entrare nel sistema attraverso i non ancora nati. Vedi Wole SOYINKA, *op. cit.*, p. 10.

²⁷ Tchicaya U TAM’SI, “Le fou rire” in *La Main sèche*, Paris, Laffont, 1980, p. 104.

²⁸ Protagonista del “ciclo di Lazzaro” : “Lazare”, “Rebours”, “Le fou rire” in *La Main sèche*.

²⁹ Cap. 2.6 – Parte I.

³⁰ La seconda moglie di Jean-Félix Tchicaya, padre di Gérard-Félix Tchicaya U Tam’si è cattolica praticante e Tchicaya appena adolescente chiede di essere introdotto, anche lui, alla vita cattolica. Vedi Nino CHIAPPANO

mondi dei vivi e dei morti, dei non ancora nati e “non ancora morti” secondo una dinamica per la quale la morte è solo continuità della vita. Ed è in considerazione di tale movimento ciclico che l’erranza dei folli è interpretabile come matrice di mediazione tra lo spazio fisico e la proiezione psicologica nello spazio del simbolo.

Ora, compresa la funzione mediana che il folle-mediatore ha sullo spazio africano, approfondiamo la follia come questione inerente all’identità, in cui il *doppio* ha un ruolo determinante. La nozione di persona è fondata su componenti spirituali oltre che corporali, a determinare la vera sostanza della persona, senza le quali di conseguenza l’individuo perde letteralmente l’identità.³¹ I. Sow distingue tre parti della persona : il corpo materiale, i principi vitali e i principi spirituali.³² Tale concetto è fondamentale per comprendere l’alienazione del folle che abbiamo via via riscontrato nei testi presi in esame nelle forme della mancanza del nome e della mancanza del cordone ombelicale. Al di là delle specificità culturali e della terminologia impiegata convenzionalmente, semplificando ancora il funzionamento di sistemi complessi³³, si dica che la parte immateriale del corpo è formato da *spirito* (soffio divino che lo ha generato) e dall’*ombra* (sorta di angelo custode) che è il suo *doppio* e che in quanto principio vitale svanisce con la morte del corpo.³⁴ Un’altra credenza³⁵ identifica persino tre ombre che si distinguono per visibilità³⁶. Per i *serer* del Senegal l’ombra è connessa al principio vitale attraverso l’immaginario della radice tanto dell’uomo, i cui piedi coincidono con l’ombra, quanto del vegetale utilizzato come cura a condizione di non toccarne l’ombra³⁷.

(dir.), *Tchicaya notre ami. L’homme, l’œuvre, l’héritage*, A.A.F.U. (Association des anciens fonctionnaires de l’Unesco, avec le concours de l’Agence de la francophonie et de l’Unesco, 1998, pp. 126, 181.

³¹ « [...] L’être humain est composé à la fois de principes physiologiques et spirituels fondamentaux qui lui sont propres, des fragments concrets et immatériels des principes fondamentaux de tous ceux qui l’ont précédé et d’un principe spirituel individuel préterrestre qui l’accompagne durant sa vie terrestre. » Clémentine M. FAÏK-NZUJI, *Arts africains. Signes et symboles*, cit., p. 33.

³² Alfa Ibrahim SOW, *op. cit.*, p. 77.

³³ Alfa Ibrahim SOW ne dà prova servendosi di ricerche effettuate da studiosi specializzati sui Bantu, come A. Kagame e E. Mujynya, che elaborano diversamente la gamma di sfumature. Cfr. *Ivi*, pp. 80-81.

³⁴ Nelle regioni Kasai e Luluwa del Congo-Kinshasa, per esempio, il corpo immateriale è composto da *spirito*, sostanza perfetta di natura divina, dal *doppio*, riflesso imperfetto dello spirito perché di natura umana, e dal *fantasma*, la parte animale che è nell’uomo. Clémentine M. FAÏK-NZUJI, *Arts africains. Signes et symboles*, cit., p. 33.

³⁵ Si tratta di una credenza poco diffusa presso i serer ma riscontrata anche presso i luba, seppur con qualche differenza. Cfr. Luc de HEUSCH, « Le sorcier, le Père Tempels et les jumeaux mal venus » in *La notion de personne en Afrique noire*, Paris, Colloques internationaux du CNRS, n°544, 1981, pp. 231-241 citato da Simone KALIS, *Médecine traditionnelle, religion et divination chez les seereer siin du Sénégal. La connaissance de la nuit*, Paris, L’Harmattan, 1997, p. 89.

³⁶ L’ombra tutelare si distingue da quella visibile a tutti durante il giorno (l’ombra che accompagna l’uomo) e da quella visibile a pochi durante la notte. L’ombra tutelare è proiettata sotto terra e visibile soltanto agli addetti. Simone KALIS, *op. cit.*, p. 89.

³⁷ *Ivi*, p. 90.

Generalmente, l'ombra testimonia l'esistenza nell'uomo d'« un élément divin en lui qu'il sent comme un autrui immanent, représentant le noyau intime de son être » e rappresenta la « conscience personnalisée qui voit tout ». ³⁸ Anche nella cultura *ijaw* del delta del Niger, l'ombra (*Bio 'Mbaw*)³⁹ guida l'uomo nella sua vita terrena ; e quando occasionalmente essa si assenta, l'individuo perde i sensi o si trova in uno stato confusionale, simile alla visione, come quello riscontrato in *The Voice* nell'episodio dell'approdo di Okolo a Sologa⁴⁰. Ci eravamo dilungati su questa vicenda rappresentata in termini di caduta spaventosa in un abisso fatale. Ci pare, questo, un esempio di felice connubio tra una lettura antropologica e stilistico-letteraria del testo nella misura in cui quello che appare come uno sprofondamento nello spazio caotico dell'incubo disseminato da « dents and holes »⁴¹, che ritmavano d'angoscia le numerose cadute di Okolo, si chiarisce alla luce di quanto appena detto sull'ombra. Lo smarrimento nella città degli eccessi è causato dalla momentanea eclissi dell'ombra. Se, come appare nelle primissime righe del romanzo, di Okolo girano voci che « he had no shadow », in realtà la sua ricerca di « it with all his inside and with all his shadow »⁴² smentisce ogni accusa di follia poiché per Okolo « nothing has any more meaning but the shadow-devouring trinity of gold, iron, concrete... »⁴³, materia preziosa di cui la divina conoscenza è depositaria. È dunque rinforzata l'ipotesi del viaggio iniziatico di Okolo guidato dalle componenti spirituali laddove la profonda convinzione dell'esistenza di *it* – il senso ultimo – e il suo profondo sentire (“Bidi”, in *ijaw* la sede delle emozioni)⁴⁴ per lo spirito fanno di Okolo non un folle bensì un poeta-profeta⁴⁵.

Nella scrittura romanzesca della follia, l'ombra è polisemica. In quanto “doppio” della persona corporale⁴⁶, essa esprime l'originarietà ancestrale che collega al mondo spirituale. Sul versante della creatività letteraria, l'ombra sembra essere il sé mitico speculare alla persona sociale calata nel presente coloniale e post-indipendente. Si assiste quindi in molti casi ad una sorta di rilettura sociale dell'ombra da parte dei romanzieri a partire dalla concezione

³⁸ Aklesso ADJI, *Traditions et philosophie. Essai d'une anthropologie africaine*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouvertures philosophiques, 2009, p. 23.

³⁹ Jean SEVRY (tr.), « Avertissement » a *La voix*, Paris, Hatier, 1985, p. 8.

⁴⁰ Cap. 3.1.c. – Parte Seconda.

⁴¹ Gabriel OKARA, *The voice*, Portsmouth, Heinemann, 1964, p. 77.

⁴² *Ivi*, p. 23.

⁴³ *Ivi*, p. 89.

⁴⁴ Jean SEVRY, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁵ Arthur RAVENSCROFT, “Introduction” a *The voice*, Portsmouth, Heinemann, 1964, p. 14.

⁴⁶ L'ombra è “principio vitale” che controlla il funzionamento fisiologico della persona. Vedi Alfa Ibrahim SOW, *Psychiatrie dynamique africaine*, cit., p. 79.

tradizionale. In definitiva, la posta in gioco del legame con il proprio doppio è l'integrità di un'identità africana – reale e potenziale – che gli autori mettono in luce in tutte le sue contraddizioni (soprattutto nei sincretismi) e come conseguenza della storia dell'Africa. Non è raro quindi leggere, nella scrittura contemporanea, il ricorso all'ombra in termini di rottura con la visione mitica dello spazio africano ; e i dualismi (per esempio il binomio luce-ombra visto in *Close sesame*) finiscono per rivelare l'atteggiamento manicheo che abbiamo messo in luce nell'immaginario dell'oscurità⁴⁷ come conseguenza del disagio coloniale e postcoloniale. Florence Paravy ha rinvenuto, tra le immagini tragiche del caos nello spazio africano, la materia dura, estrinsecata nella terra crepata quale rottura con un'ipotetica quanto irrealistica stabilità originaria, ma anche le immagini della materia organica in decomposizione e del fango, volti ad esprimere l'ibridità problematica.⁴⁸ La tendenza alla moralizzazione negativa da noi riscontrata nel tragitto del folle nell'immaginario dell'oscurità trova quindi conferma nelle sue analisi ; e concorre a raffinare l'immaginario della rottura, del dualismo antitetico e della macabra paura di profondità negative.

Ciò nondimeno, le ricerche sulla concezione tradizionale dell'identità del sano e del folle incoraggiano un'interpretazione dell'ombra conciliante in quanto mezzo di ricongiungimento degli antipodi. In *The voice*, ad esempio, la donna accusata di stregoneria e compagna spirituale di Okolo, Tuere, è spesso presentata con una « standing shadow »⁴⁹ laddove la rettitudine morale è espressa nella verticalità ascensionale. L'ombra, lo specchio, le immagini speculari, poi, sono più che ricorrenti nell'immaginario di Boubacar Boris Diop, non certo a scopi disfattisti.

In *Le Cavalier et son ombre* è impressionante il numero di combinazioni speculari che il testo suggerisce, a partire dal titolo : l'ombra che appare nel titolo è Lat-Sukabé in quanto personaggio della diegesi speculare al Cavaliere del mito ; ma anche il funzionario Dieng Mbaalo è l'ombra che lotta con il Cavaliere per impossessarsi del suo eroismo. D'altra parte, ancora, la principessa Siraa è l'ombra del Cavaliere mitico narrato nel racconto di Khadidja (« Chacun de nous deux est l'ombre de l'autre »⁵⁰) ; e quest'ultima avrebbe, anche lei, il proprio doppio nella figura della principessa Siraa. Concordiamo generalmente con Maria

⁴⁷ Cap. 3.1 – Parte II.

⁴⁸ Florence PARAVY, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 324, 327.

⁴⁹ Gabriel OKARA, *The voice*, cit., p. 29.

⁵⁰ Boubacar Boris DIOP, *Le Cavalier et son ombre*, cit., p. 221.

Benedetta Collini, la quale riconosce in ogni personaggio di questo romanzo un doppio che è a sua volta il doppio di un altro : il re di Dapienga è il doppio del presidente e questo di Maa Ndumbe ; il mostro Nkin'tri lo è del Passeur che è il doppio di Gormack⁵¹ ; e, per Maria Benedetta Collini, « Lat-Sukabé est l'ombre du Cavalier, qui est l'ombre de Khadidja, qui est l'ombre de Siraa »⁵², sebbene l'ordine di implicazioni non abbia, a nostro avviso, tale linearità. Le corrispondenze tra i personaggi sono molto ingarbugliate e probabilmente impossibili da districare del tutto. Il complesso sistema di rimandi non attiene soltanto alla nozione tradizionale di doppio speculare, ma è arricchito delle incidenze storiche contemporanee. I Twis e Mwas – Hutu e Tutsi o viceversa –, per esempio, al centro del racconto di Khadidja sulla guerra civile – il genocidio ruandese – sono anch'essi gli uni l'ombra degli altri fino a confondersi caoticamente. Ciò detto, condividiamo appieno l'ipotesi di M. B. Collini secondo la quale Khadidja e Siraa sarebbero unite da un legame di lignaggio costituito dalla reincarnazione dello spirito ancestrale (*rab*). La nostra tesi è che la follia di Khadidja sia causata dalla manifestazione del *rab* in lei e che il suo racconto (*Le Cavalier et son ombre* nel romanzo *Le Cavalier et son ombre*) costituisca un rito terapeutico, auto-eleggendosi mediatrice con il mondo dei morti affinché non si interrompa la comunicazione con loro. Spieghiamo come.

Presso la società tradizionale wolof, il *rab* (letteralmente “animale”) costituisce il doppio o gemello invisibile della persona : in genere esso rimane invisibile e latente come « virtualité de la personne »⁵³, altre volte si manifesta “salendo” (*yeeek*)⁵⁴ nel corpo dell'individuo. Difatti « le *rab* ou le *tuur* n'est pas seulement une entité transmise héréditairement, il est aussi le double de la personne avec qui il a contracté l'alliance. »⁵⁵ Tale vincolo è quindi all'origine della follia e della malattia a seguito delle quali è necessario celebrare un *ndëpp*, ovvero un rito di possessione (di endorcismo e non di esorcismo, poiché lo scopo è di avvicinare lo spirito ad una migliore comunicazione) per “fissare” lo spirito errante dell'antenato tramite l'erezione di un altare (*xamb*). Si noti dunque che l'aspetto territoriale e quello familiare sono strettamente correlati per i wolof e l'immaginario letterario

⁵¹ « Mon avis est qu'il faut séparer le jour de la nuit, vivre dans un univers clair et cohérent, tracer une ligne nette entre les morts et les vivants, entre l'ici et l'ailleurs, se méfier des enflures et des labyrinthes et ne pas vider les mots de leur sens à force d'incantations. » Boubacar Boris DIOP, *Le Cavalier et son ombre*, cit., p. 251.

⁵² Maria Benedetta COLLINI, « Quand le mythe s'installe au cœur du réel : *Le Cavalier et son ombre* » in *Interculturel francophonies*, n°18, nov-déc 2010, p. 210.

⁵³ Jacqueline RABAIN, *L'enfant du lignage. Du sevrage à la classe d'âge chez les wolof du Sénégal*, Paris, Payot, 1979, p. 163.

⁵⁴ Ibid.

di Boubacar Boris Diop ne restituisce tutta la complessità simbolica, basti ricordare in *Les Petits de la guenon* la ricerca dell'avo fondatore Mame Ngor Faye la cui tomba è situata presso il *kàdd*, l'albero dalle profonde radici che unisce geologia e genealogia dacché « ses racines cohabitent sous terre avec les ancêtres »⁵⁶. E Mame Ngor Faye non poteva che essere l'ombra del vecchio Nguirane Faye : « L'aïeul inconnu me suit partout. Je sens nuit et jour son ombre paisible à mes côtés. Il attend avec patience depuis des siècles. »⁵⁷

Ora, volendoci attenere a tale nozione di personalità, crediamo possibile interpretare i personaggi speculari di *Le Cavalier et son ombre* come proiezioni di discendenze nelle reincarnazioni dei *rab* che vanno dal mitico (anteriore) al fattuale (presente). In ciò ci ricongiungiamo con l'esito elaborato da M. B. Collini⁵⁸ secondo la quale la principessa Siraa sarebbe il *rab* reincarnato in Khadidja, il Cavaliere eroico il *rab* di Lat-Sukabé e così via. Ma se la studiosa ha proseguito l'analisi illustrando le traversate dell'una e dell'altro in termini di iniziazione, dal canto nostro proponiamo di interpretare il racconto di Khadidja come celebrazione del *ndëpp*, la « transe de possession ritualisée »⁵⁹ tramite cui « les êtres humains tentent d'obtenir l'harmonie aussi bien communautaire qu'individuelle qui est, semble-t-il, aux “mains” des esprits ancestraux possesseurs. »⁶⁰ Khadidja sarebbe così protagonista del rito terapeutico in due sensi : in chiave antropologica, essa è potenzialmente beneficiaria del rito di possessione poiché affetta da follia ; in chiave simbolico-letteraria essa è protagonista e artefice della celebrazione del proprio racconto (*Le Cavalier et son ombre*) il quale, ha opportunamente intuito la studiosa italiana, è la propria storia.⁶¹ Il rito del racconto celebra i miti *riletti* dalla *conteuse* allo scopo di sanare gli evidenti squilibri della contemporaneità che affliggono i due protagonisti, e di rinnovare altresì il legame con l'origine ancestrale sormontando le divisioni.

Così, la figura messianica⁶² di Tunde, il bambino salvatore del popolo nero, interviene nel racconto di Khadidja proprio come “proposta terapeutica”, per rimediare all'errore del

⁵⁵ Omar NDOYE, *Le N'Döep. Transe thérapeutique chez les Lébois du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, coll. Psychanalyse et tradition, 2010, p. 51.

⁵⁶ Clémentine M. FAÏK-NZUJI, *La puissance du sacré*, cit., p. 39.

⁵⁷ Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, Paris, Philippe Rey, 2009, p. 82.

⁵⁸ Maria Benedetta COLLINI, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁹ Georges LAPASSADE, *La transe*, Paris, PUF, 1990, p. 40.

⁶⁰ Lamine NDIAYE, *Parenté et mort chez les Wolof*, cit., p. 275.

⁶¹ L'esito messo a punto da M. B. Collini identifica l'eroico cavaliere nell'invisibile uditor, e l'eroina in Khadidja, questi due sarebbero i protagonisti immortalati nel titolo del romanzo. Maria Benedetta COLLINI, *op. cit.*, p. 210.

⁶² Cap. 3.3.a. – Parte II.

Cavaliere che ha rotto con il mito (uccidendo il mostro che assicurava la rigenerazione).⁶³ E, tenuto conto dell'ispirazione di Boris Diop al mito yoruba dell'abiku – il bambino “nato per morire” appartenente tanto al mondo dei vivi quanto al mondo dei morti – è plausibile che lo scrittore senegalese abbia attribuito a Tunde il nome che in yoruba significa “ritorno”. Le ombre di Khadidja e Lat-Sukabé – Siraa e il Cavaliere – celebrano così il ritorno del *rab* come opportunità di riconciliazione con il mondo degli antenati. E non è neppure da escludere che l'invisibile ascoltatore, a volte mansueto a volte crudele – che suggerisce il bambino-spirito *nit ku bon* (“persona malvagia” in wolof) –, abbia il suo doppio nel fantastico Tunde ; ma questo lo affronteremo altrove.

Ciò mostra sommariamente che il “ritorno” spirituale nella persona fa da collante con la dimensione spaziale, come i “revenants” messi *en récit* da Tchicaya U Tam'si nel racconto postumo *Les Trois ombres*, nelle *Méduses* e in *Ces fruits si doux de l'arbre à pain* ; e in quest'ultimo caso, lo “spirito vagante” che chiude il romanzo afferma la scomparsa dell'individuo che determina la dipartita dell'ombra.

In *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, l'erranza ultima di Gaston è quindi totale identificazione con l'ombra fino a coincidere con lo spirito errante ancestrale.⁶⁴ Che si ricongiunge con la famiglia delle origini nello spazio mitico di Mouissou – « il fallait qu'il [Gaston] vienne à tâtons. »⁶⁵. Il folle ne *L'Aventure Ambiguë* è l'ombra del suo alter ego, “guida spirituale” di Samba Diallo nel suo ultimo cammino, quello dello spirito :

« Tu sais que je suis l'ombre ?

– J'ai choisi. Je t'ai choisi, mon frère d'ombre et de paix. Je t'attendais.

– L'ombre est profonde, mais elle est la paix. »⁶⁶

La « grande réconciliation »⁶⁷ – su cui torneremo alla fine del capitolo – compiuta attraverso l'ombra, oltre ad essere il doppio speculare del corpo, è l'altra faccia della luce. Finalmente unite nella dialettica e non più separate dall'antitesi, l'ombra e la luce si fondono nella voce del folle che riecheggia nella coscienza di Samba Diallo : « La lumière brasse

⁶³ Vedi il mito di Wagadou. Capp. 3.2.a, b., 3.3.a – Parte II.

⁶⁴ « Le soleil s'étend d'un bout à l'autre de l'horizon. Et je n'ai pas d'ombre, je n'ai pas de trace, je n'ai pas de mémoire, excepté du présent, de l'instant présent. [...] Je n'ai pas à me préoccuper de mon existence, elle est diluée dans cette diffusion autour de moi. Je n'ai pas besoin d'ombre. Mon ombre ne me manque pas. » Tchicaya U TAM'SI, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, 1987, p. 301.

⁶⁵ *Ivi*, p. 327. Corsivo mio.

⁶⁶ Cheikh Hamidou KANE, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p. 188.

⁶⁷ *Ivi*, p. 189.

l'ombre, l'amour dissout la haine... [...] Sois attentif car voici que tu renais à l'être. Il n'y a plus de lumière, il n'y a plus de poids, l'ombre n'est plus. Sens comme il n'existe pas d'antagonismes... »⁶⁸ Siamo già più vicini all'ascesi sufi che alla concezione tradizionale dell'ombra.

Seppur in tutt'altra maniera, anche nel romanzo di Njabulo Ndebele l'ombra rivela la luce della ricerca interiore allorché l'oscurità è il luogo e il momento della riconciliazione con l'essere⁶⁹ (così come nelle pratiche divinatorie l'oscurità è il momento privilegiato di contatto con gli spiriti). L'ombra rivela, della notte, la pacata accettazione del corso delle cose : la morte ad Ovest (del Sole e dell'uomo) è il momento del racconto – rinnovamento del mito – e del riposo.

In sintesi, l'immaginario del folle è sensibile al sormontare delle antitesi : lo spazio dell'oscurità visto nel capitolo precedente si insediava facilmente nelle zone labirintiche come proiezione del caos, cui fanno da contrappunto gli elementi di transizione (l'albero, l'acqua rituale, l'apparenza animalesca degli antenati) che abbiamo visto ora palesati come vettori di armonia cosmica rappresentabile, questa, nella circolarità mitica e rituale. Dalle nostre analisi risulta che lo spazio labirintico e abissale è, a conti fatti, il luogo in cui le profonde inquietudini vengono rimesse in discussione e rivisitate.

Così l'abisso come caos sociale e morale comporta anche l'abisso simbolico primordiale che custodisce *in nuce* la rinascita. È utile, a questo proposito, far notare con Aklesso Adji⁷⁰ che il valore simbolico dell'abisso è rinforzato dalla sorgente acquatica che li dimora e da cui proviene la rigenerazione della vita e l'accompagnamento al trapasso tramite i riti funebri officiati con l'intervento dell'acqua. E per Tchicaya U Tam'si « tous ces lacs, ces rivières, ces marais, sont des demeures, sont un inextricable labyrinthe. »⁷¹ L'abisso appare proprio come il luogo nel quale iniziare il processo di mediazione per rinsaldare il rapporto con il cosmo, dove l'elemento acquatico è ancora convocato come mezzo rituale. Il mare

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ « Everything is in silhouette. Everything to the west of me. Houses, trees, people, cars, horse-drawn carts, hats. It is the time of forms. For the sun finally set about an hour ago. And it is the time of forms. No wonder that this time of day has eternally been the time of stories ; for it is the time of abstractions. It is the time when the mind is at rest ; when it anticipates nothing else but itself, and fulfils itself in the infinitude of its creations. » Njabulo NDEBELE, « Fools », *Fools*, Harlow, Longman, 1985, p. 191.

⁷⁰ Egli ricorda anche che attraverso le sorgenti dell'abisso « les dieux, habitants des fontaines, ont créé par le principe démiurgique toutes les substances du monde physique et leur rôle est de moduler ou de façonner les êtres humains à naître. » Aklesso ADJI, *Traditions et philosophie. Essai d'une anthropologie africaine*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouvertures philosophiques, 2009, p. 22.

⁷¹ Tchicaya U TAM'SI, *Les Méduses*, Paris, Albin Michel, 1982, pp. 230-231.

rigurgita mostri e folli profetici : oltre al folle delle *Méduses*, Nogmédé in *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* di Sony Labou Tansi annuncia i presagi provenienti dalle acque ; tanto più che nelle mitologie africane il mare è legato alla parola suggellante, per questo, secondo i wolof e i lébou, il racconto mitico, dopo essere stato narrato, torna in mare.⁷² Così avviene presso numerose culture di popolazioni costiere, fluviali o lagunari i cui miti della creazione eleggono gli spiriti delle acque come i possessori dei poteri occulti, com'è il caso dei Luba del Congo-Kinshasa.⁷³ Il potere rituale dell'acqua risana l'identità, motivo per cui è nel fondale del fiume che il protagonista del racconto di Tchicaya U Tam'si, *Les Trois ombres*, « perdit ses angoisses et ses ombres qu'il avait en sus ».⁷⁴

L'esistenza stessa del mito – Lévi-Strauss ci insegna – è una maniera di conciliare gli opposti (mediazione tra Cielo e Terra ; estate e inverno ; nascita e morte ; e così via)⁷⁵ a favore di un accettabile procedere della vita. È così spiegabile la facilità con cui la figura del folle slitta nell'ambito del racconto mitico, se è vero che « les mythes constituent des tentatives d'explication de phénomènes difficilement compréhensibles »⁷⁶, come la follia, appunto. In forza di tale inclinazione, è necessario notare che la gradazione e la complementarità sono più affini ai meccanismi del pensiero africano di quanto non lo sia la visione dualistica. Difatti le categorie del « rationnel-irrationnel, rêve-réalité, inactuel-actuel, imaginaire-réel, monde des symboles-mondes des êtres, etc., sont pensées plus comme des dimensions significatives hiérarchisées que dans leur aspect séparé, "objectif" et analytique »⁷⁷, ci è giustamente ricordato. Così la dialettica diviene lo schema retorico principale dei simboli messianici da noi sistematizzati che si vanno ad aggiungere a quelli rintracciati da Florence Paravy « de l'enracinement, de fusion, [des images] du travail, et des schèmes ascensionnels. »⁷⁸

⁷² Vedi in *Le Cavalier et son ombre*.

⁷³ Clémentine M. FAÏK-NZUJI, *La puissance du sacré*, cit., p. 94.

⁷⁴ Tchicaya U TAM'SI, *Les trois ombres* in *L'atelier imaginaire : nouvelles*, Paris, L'Âge de l'homme, 1988, p. 161.

⁷⁵ Claude LEVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 251.

⁷⁶ *Ivi*, p. 228.

⁷⁷ Alfa Ibrahim SOW, *Psychiatrie dynamique africaine*, cit., p. 33.

⁷⁸ Florence PARAVY, *op. cit.*, p. 315.

2. Mediazione nel tempo

Se esiste un archetipo che sintetizza i simboli della transizione e i simboli messianici, quello corrisponde alla spirale. Per la sua forma semi-aperta, la spirale fonde lo schema dell'oscurità caotica del mondo concreto (il labirinto) e della pienezza utopica dell'eternità e del divino (il cerchio). È un *leitmotiv*, ben oltre i confini del continente africano, che indica l'equilibrio nel disequilibrio e un segno « de l'ordre de l'être au sein du changement »⁷⁹, perché di continuo cambiamento si tratta. Per il senso di irripetibilità che essa suggerisce, poiché nessun punto sulla linea elicoidale ha le stesse coordinate di qualsiasi altro punto, la spirale prefigura bene la ciclicità rituale che non è mai ripetizione del medesimo. Ed è significativo riscontrarla nelle raffigurazioni tanto dei Bambara del sahel quanto dei Lulua e Luba del Kasaï al centro di quattro punti cardinali che per le etnie bantu citate designano i quattro piani dell'universo, ad indicare il flusso dei principi vitali e la traiettoria della vita umana⁸⁰.

Assodata la simbologia cosmica della spirale piana (labirintica) ed elicoidale, è il suo funzionamento meccanico che più ci interessa. Il « forage par rotation »⁸¹ suggerisce due movimenti dinamici, l'uno circolare e l'altro sull'asse immissione-estrazione. Come il derviscio rotante infonde sulla terra l'energia vitale che prende dall'alto in una comunione cosmica con la creazione, il folle errante in questione, fragile e contemplativo, polemico e irriverente, riproduce a diversi gradi il moto circolare della penetrazione profonda per « mettre fin à l'angoisse du temps »⁸²: abita il substrato ctonio dei mostri onirici nonché dei geni notturni (*The Palm-wine drunkard*, “The Madman”, “Sarzan”, Sékhélé in “Le fou rire”, Ali Kaboye in *Les petits de la guenon*), sprofonda nel vuoto abissale (Dadou in *L'Anté-peuple*), danza in cerchi enigmatici (il “fou” in *Les Méduses*), s'immerge fino al busto nella melma boschiva (il “fou” in *Les Crapauds-brousse*), si arrischia ad attraversare gli abissi del

⁷⁹ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, voce « Spirale », *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombre*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 907.

⁸⁰ Vedi lo schema tracciato da Clémentine M. FAÏK-NZUJI, *Arts africains. Signes et symboles*, cit., p. 32. Esso chiarisce il funzionamento del ciclo di vita nel mondo spirituale e terreno ma anche il percorso di anime che soggiornano momentaneamente sulla terra. L'antropologa riporta diversi disegni a spirale alcuni dei quali rimandano a simboli di iniziazione che regolano la vita sociale dei futuri adulti. Cfr. *Ivi*, p. 78.

⁸¹ Gaston BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1947, p. 49.

⁸² Fadela MATBOUT, *Le roman U Tam'sien : un double univers religieux* in *Imaginaire et littérature II : Recherches francophones*, Université de Nice Sophia Antipolis, Centre de Recherche littéraires pluridisciplinaires, 1998, p. 322.

fiume-Acheronte che divide il mondo “reale” dal mondo sotterraneo, tanto irreal e mitologico (Khadidja/Lat Sukabé in *Le cavalier et son ombre*) quanto surreale e infernale (*L'Anté-peuple, The voice*), suggerendo sempre una presa feconda sul mondo labirintico.

Si sarà notato che è di fatto impossibile distinguere in maniera netta il tempo dallo spazio, in quanto entrambi sono parte integrante dell'essere nell'*hic et nunc* caro al pensiero africano. Abbiamo visto che la manifestazione dello spirito ancestrale nella vita concreta dell'uomo altro non è che la proiezione del primo sul secondo, cosicché il piano della diacronia convoca quello della sincronia in una “aspirazione armonica” in cui anteriorità e simultaneità coincidono. Non significa di certo che il tempo ciclico sia immutabile e perfettamente armonico, altrimenti le pratiche rituali che richiamano la collettività a reagire alla realtà concreta non avrebbero ragione di esistere, in nessuna parte del mondo. Mircea Eliade è esplicito a riguardo. Egli intende dipanare il luogo comune secondo cui « l'homme des sociétés archaïques ne [ferait] que répéter indéfiniment le même geste archétypal. En réalité, il conquiert infatigablement le monde, il l'organise, il transforme le paysage naturel en milieu culturel. »⁸³ A più riprese Eliade insiste sull'irripetibilità del tempo e sull'infondatezza di una « "éternelle répétition du même", par une immobilité culturelle »⁸⁴, che sembra piuttosto derivare da un'ideologia pregiudiziale nei confronti delle cosiddette società arcaiche. E vorremmo definitivamente dissociarci da qualsiasi posizione di connivenza con l'idea di un'Africa organica e immutabile : « L'ethnologie – continua Eliade – ne connaît par un seul peuple qui n'ait pas changé au cours du temps, qui n'ait pas une "histoire ". »⁸⁵ Detto questo, ciò che a noi più preme guardare, è il discorso sulla riattualizzazione del tempo elaborato nella letteratura di cui il nostro corpus fa parte. La tesi alla quale siamo giunti è che i simboli messianici e progressisti riscontrati nelle opere rimandano alla riflessione sulla Storia tramite la rilettura dell'*hic et nunc* ritmato dalla retorica del “commencement”.

Il punto cruciale della riflessione sulla storia contemporanea non può essere pienamente compreso senza tener conto della definizione del tempo che l'africano nel pensiero tradizionale gli attribuisce. La coesistenza di passato presente e futuro nella vita contemporanea è effettiva in nome delle manifestazioni dell'ancestrale nel vivere quotidiano. Il mito che ne racconta la storia è calato nel presente e ricorda il gesto che l'uomo non deve

⁸³ Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. Essais, 1963, p. 176.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid.

dimenticare per rigenerarsi. Ma gli eventi della storia recente lo occultano in misura sempre più importante creando uno iato con quel senso di « révolte contre l'irréversibilité du Temps » tramite cui « construire la réalité. »⁸⁶ E Soyinka non manca di darcene una formulazione chiara :

« What we call the mythic inner world is both the psychic sub-structure and temporal subsidence, the cumulative history and empirical observations of the community. »⁸⁷

È evidente la tensione che scaturisce dal tempo come cronologia lineare, proprio del pensiero occidentale, e il tempo ciclico che integra il mito come principio operante di cui la letteratura dà atto. Tra le opere viste, ve ne sono che restituiscono questo senso del tempo ciclico, pur spingendo la riflessione sulle questioni della storia contemporanea.⁸⁸ Birago Diop, Achebe, Tutuola, Okara, e ancora U Tam'si e più di recente Shimmer Chinodya non sono indifferenti a quella che a primo impatto può sembrare un'interferenza dei tempi lontanissimi (mitici e ancestrali) nel tempo del presente della diegesi. Non deve quindi stupire che la comparsa di folli nei romanzi delle post-indipendenze siano il più potente riflesso dell'irruzione del caos che si manifesta « par inversion des repères ou par la dissolution des catégories permettant l'appréhension du monde »⁸⁹, per mezzo quindi delle immagini della follia e dell'inversione che per Florence Paravy caratterizzano la scrittura di quest'epoca.⁹⁰

In questo senso, la spirale è la figurazione del cambiamento che desta disorientamento e follia ma che produce nuova energia e penetra nuovi spazi pur reiterando la propria storia che è basamento della coscienza di sé :

« La mort, le désastre cosmique sont ainsi intégrés à une dynamique qui les rend nécessaires et finalement féconds, car la vie donnée, puis reprise, germera à nouveau en un cycle éternel. Le cataclysme qui doit engloutir les êtres, est en même temps

⁸⁶ *Ivi*, p. 175.

⁸⁷ Wole SOYINKA, *Myth and literature in the African world*, cit. p. 35.

⁸⁸ In "Sarzan", per esempio, il fallimento della conquista islamica per opera di El Hadj Oumar Tall richiama il fallimento della politica coloniale celebrato con la punizione di Kéita da parte degli spiriti.

⁸⁹ Florence PARAVY, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 345.

⁹⁰ Essa cita precisamente : Sony Labou Tansi (*Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*), Calixthe Beyala (*Tu t'appelleras Tanga*), Kourouma (*Le soleil des indépendances*), Henri Lopes (*Le pleurer-rire*), Alium Fantouré (*Le cercle des Tropiques*), Tierno Monénembo (*Les écailles du ciel*), Tchicaya U Tam'si (*Ces fruits si doux de l'arbre à pain*). Florence PARAVY, *op. cit.*, p. 345.

hiérogamie et nécessité cosmique. Les éléments opposés doivent se réconcilier, même au prix d'une apocalypse, qui est peut-être la condition sine qua non d'une renaissance. »⁹¹

Dal punto di vista del Tempo la rappresentazione della follia rende conto della concezione del *divenire* che non si svincola mai del tutto dagli antenati : come il sergente Kéita, anche Farai Chari in *Chairman of fools* è colpito da un disturbo psichico (schizofrenia bipolare) come punizione degli spiriti per non aver onorato i propri avi fondatori.

Boubacar Boris Diop è particolarmente sensibile al dialogo tra il tempo cronologico e il tempo ciclico, specie in *Les Petits de la guenon*. Attraverso il motivo dell'ombra a lui caro, Boris Diop mette in scena la complicità di "hier" e "aujourd'hui", di cui « on ne sait qui des deux est l'ombre de l'autre » e « se glisse[nt] des confidences à l'oreille »⁹², mostrando non soltanto la stretta correlazione di presente e passato, ma persino la loro reversibilità e influenza reciproca. Da cui il suggerimento di Nguirane Faye al nipote : « Écoute-les (hier et aujourd'hui) avec attention et tu apprendras beaucoup sur tes semblables et sur toi-même. »⁹³

L'illustrazione del clima apocalittico è particolarmente suggestiva in alcune opere dove il cambiamento è di portata globale. Ne *L'Aventure Ambiguë*, inaugurato il « matin de l'Occident en Afrique noire »⁹⁴, le ore crepuscolari si prestano a scenari di vera e propria fine del mondo volti ad indicare il cambiamento profondo dell'essere. Tra le numerose tinteggiature violacee, Cheikh Hamidou Kane illustra il “dramma cosmico” :

« À l'horizon, il semblait que la terre aboutissait à un gouffre. Le soleil était suspendu, dangereusement, au-dessus de ce gouffre. L'argent liquide de sa chaleur s'était résorbé, sans que sa lumière eût rien perdu de son éclat. L'air était seulement teinté de rouge et, sous cet éclairage, la petite ville soudain paraissait appartenir à une planète étrange. »⁹⁵

La perturbazione del sistema è il piccolo drammatico dell'ibridità interrotta del percorso di Samba Diallo e tale « ordre nouveau est semblable aux bouleversements de certaines lois physiques à l'intérieur d'un champ magnétique »⁹⁶, a conferma della coincidenza tra dramma

⁹¹ *Ivi*, pp. 313-314.

⁹² Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, cit., p. 38.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Cheikh Hamidou KANE, *L'Aventure ambiguë*, cit., p. 59.

⁹⁵ *Ivi*, p. 86.

⁹⁶ *Ivi*, p. 61.

interiore e dramma cosmico. Una tale atmosfera non può non riecheggiare la partecipazione naturale alla veglia funebre del corpo di Elenga annunciatrice della tragedia che avevamo visto nelle *Méduses*. Qui il clima apocalittico è più volte ritmato dalla ripetizione della « *plage vide à l'image d'une fin du monde* »⁹⁷ ed è vera e propria « *menace d'arythmie* » per il “revenant” Luambu inerme di fronte « *au spectacle qu'offre une lune en délire incendiant jusqu'au sang* »⁹⁸. Si noti in questi due esempi la sovrapposizione della filosofia apocalittica in cui « *la fin du monde coïncide avec l'anéantissement des pécheurs, la résurrection des morts et la victoire de l'éternité sur le temps* »⁹⁹ e delle dottrine arcaiche di rigenerazione periodica del tempo proprie delle filosofie africane.

Eppure la “sindrome apocalittica” dell’abolizione della storia e dell’evasione del tempo, tipiche della tradizione iraniana e giudaico-cristiana¹⁰⁰, non sembra rimandare alla riflessione degli autori sul tempo. È la violenza del *cambiamento* nella realtà contemporanea a scandire il procedere cronologico. Nelle primissime pagine di *The Voice*, per esempio, uno dei messaggeri annuncia programmaticamente la traiettoria del romanzo calcando sul motivo del cambiamento, pur non comprendendolo del tutto : « *Hear his creating words – things chengeth. Ha, ha, ha... change, change. He always of change speaks.* »¹⁰¹

Ora, è precisamente l’incisività di tali atmosfere apocalittiche a trascinare nella scrittura letteraria il dovere del “commencement” ; ed è tanto più vero quanto più ci è apparsa significativa la risonanza del tema del *principio* nel nostro corpus. La “fine del mondo” e l’“inizio della storia” sono strettamente correlati, non già perché l’uno è l’effetto dell’altra, bensì perché « *la certitude d'un nouveau commencement* »¹⁰² – come dice Eliade – è la ragione escatologica della Fine. Nelle opere da noi studiate, la dialettica tra la *fine* e il *principio* talvolta è latente, talaltra è palese. Nei nostri romanzi la riattualizzazione dell’origine prende spesso le vesti del « *commencement de [l'] histoire* »¹⁰³ coincidente con l’inizio del racconto e con l’atto dell’enunciazione. In *Thalès-le-fou*, la natura divina tramite cui il narratore si autoproclama, autorizza facilmente un preambolo dal titolo “Au commencement”, con chiara eco biblica della parola del Creatore. La ri-creazione è di fatto

⁹⁷ Tchicaya U TAM'SI, *Les Méduses*, Paris, Albin Michel, 1982, pp. 168-169.

⁹⁸ *Ivi*, p. 235. Il cataclisma era già stato annunciato dal cielo porpora : « *L'indigo et le pourpre nappèrent le ciel à l'est de larges bandes horizontales.* » (p. 234)

⁹⁹ Mircea ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 148.

¹⁰⁰ Cfr. *Ivi*, p. 149.

¹⁰¹ Gabriel OKARA, *The Voice*, cit., p. 25.

¹⁰² Mircea ELIADE, *Aspects du mythe*, cit., p. 99.

attuata tramite l'impulso della scrittura, all'immagine dell'atto del semidio Ogun che per gli Yoruba è l'essenza della creatività¹⁰⁴. La creatività letteraria è in questo senso esperienza di disintegrazione in cui la spaccatura è pensabile come *un* aspetto del ciclo ; in ciò sentiamo la eco del dramma cosmico nel teatro rituale secondo Soyinka. Nella medesima logica di Creazione reinventata, Boubacar Boris Diop propone un mito delle origini nel quale i personaggi non sono le divinità tipiche delle cosmogonie, ma le allegorie di Oggi, Ieri e Domani :

« [I]l y a eu un commencement. Le jour où Dieu a créé l'univers, ce jour qu'aucun autre n'a jamais précédé, s'est appelé aujourd'hui. C'est le seul à avoir mérité ce nom, car le lendemain il était déjà mort. Hier a alors surgi de ses entrailles comme le poussin de sa coquille. Depuis ce temps-là nos deux lascars n'en finissent pas de mourir et de renaître l'un de l'autre. Qui est le père ? Qui est le fils ? C'est d'ailleurs pour trancher cette grave question qu'ils se chamaillent tout le temps. »¹⁰⁵

Il racconto della rigenerazione del « temps (qui) se mord la queue »¹⁰⁶, illustra chiaramente l'aspetto reversibile dei segmenti cronologici, mostrando così il movimento ciclico intrinseco al pensiero africano in cui il “padre” e il “figlio” non sono gerarchicamente prefissati, ma fluidi osmotici di rigenerazione reciproca, con chiare implicazioni sulla memoria collettiva.

Per i congolesi Tchicaya U Tam'si e Sony Labou Tansi, la dimensione temporale sfugge alla presa dell'uomo : « Compte les lunes, compte les années, ne compte pas le temps. Dieu seul a la mesure du temps. »¹⁰⁷ E ne *L'Anté-peuple* il vecchio saggio Amando, sorta di alter ego di Dadou, ricorda, anche lui, che il tempo appartiene a Dio, ma anche al popolo¹⁰⁸, palesando la dimensione *politica* del “recommencement” :

« Dans dix ou vingt ans, vous savez, nos enfants haïront le béret comme nous avons haï le colon. Et commencera la nouvelle décolonisation. La plus importante, la

¹⁰³ Tchicaya U TAM'SI, *Ces fruits si doux*, cit., p. 168.

¹⁰⁴ Wole SOYINKA, *op. cit.*, p. 141.

¹⁰⁵ Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, cit., p. 39.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 390.

¹⁰⁷ Tchicaya U TAM'SI, *Ces fruits si doux*, cit., p. 168

¹⁰⁸ Sony Labou TANSI, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983, p. 198 : «Le temps appartient au peuple et à Dieu. »

première révolution : le béret contre le cœur et le cerveau. Si ça peut venir, alors il n'y aura plus de fin. Il y aura le commencement. »¹⁰⁹

In questo passo Sony Labou Tansi illustra la coincidenza della Storia divina e della Storia umana aprendo un varco alle potenzialità della seconda. Com'è tipico di Sony Labou Tansi, l'unione dialettica è vittoriosa sull'antagonismo¹¹⁰ ; e l'aspirazione ultima è il trionfo dell'uomo sul tempo distruttivo.

Si veda dunque come la ri-creazione cosmogonica, la *tabula rasa* politica e la creazione letteraria non sono affatto scevre del legame con la Storia nella produzione africana, e gli autori sembrano servirsi di personaggi folli proprio al fine di mettere a nudo un certo senso del tempo "inceppato" in una *impasse*. Essi sembrano dire che la reale follia consiste nella rottura con la propria Storia, quindi con la propria identità. E la funzione del folle è precisamente quella di presentare i rischi di un'identità irrisolta, da un lato, e di ripristinare il legame con le origini, dall'altro.

Sul piano del "qui e ora" socio-politico affrontato nei romanzi degli anni '70-'80, gli autori si spingono a creare l'effetto di circolarità come espressione estrema del tempo "incagliato". Spiccano i procedimenti di Mongo Beti e Boris Diop. Ne *L'Histoire du fou* e *Les Petits de la guenon* interi passi si ripetono a distanza di decine e centinaia di pagine. Nel primo caso, tramite la reiterazione di espressioni, Mongo Beti suggerisce la ripetitività ciclica della « stratégie dite d'enveloppement oblique, sinueux et progressif »¹¹¹ del colpo di stato come una costante ciclica del tempo coloniale e neocoloniale : « Cela faisait désormais partie des traditions culturelles en quelque sorte. »¹¹² La spirale e la vertigine sono dirette emanazioni della follia politica ad indicare la trappola, appunto, « de la guerre de l'ombre contre les policiers occultes ou visible du chef de l'État »¹¹³. E l'inceppamento di una storia che non procede per responsabilità dei dirigenti post-indipendenti va di pari passo con l'immagine di una Yaoundé che Mongo Beti trova immutata al suo ritorno dall'esilio trentennale. Ci troviamo dunque in pieno accordo con Cilas Kemedjio per il quale questi frequenti "ritorni intratestuali" di pratiche sociali, politiche e culturali, esprimono anzitutto

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 156.

¹¹⁰ Cfr. Florence PARAVY, *L'espace dans le roman africain*, cit., p. 324.

¹¹¹ Mongo Beti, *L'Histoire du fou*, Paris, Juillard, 1994, p. 28, 31, 85.

¹¹² *Ivi*, 1994, p. 131, 132.

¹¹³ *Ivi*, p. 11.

« la fatalité historique de la décolonisation manquée »¹¹⁴ ; ma anche il ritorno dell' "éternelle malédiction", in chiave polemica, verso i miti moderni – nel senso peggiorativo di stereotipi – dell'Africa dannata. Difatti la ricorrenza del linguaggio della maledizione nelle opere di Mongo Beti ha meno a che vedere con il peccato originale che con la storia del presente, « a stage in history that become, through a kind of prosopopeia, a full-fledged character in the postcolonial tragedy »¹¹⁵ ; ed è stata rimarcata la consuetudine presso questi "dissidenti intellettuali" delle post-indipendenze ad adottare il tono solenne per denunciare gli effetti devastanti delle politiche neocoloniali.¹¹⁶

Le replica della storia incagliata è espressa da Tchicaya U Tam'si sul piano generazionale : la dannazione di Gaston riflette quella del padre, entrambi traditi da una giustizia incompiuta ; e il nome "Mathilde" che lega le rispettive mogli va nello stesso senso di ripetizione del medesimo, entrambe vedove per via di un'illegitima punizione. Ed anche qui la potenza vorticosa dell'istituzione malata fa sì che il racconto fagociti la storia ormai intrappolata, questa, in un'insopportabile aporia.¹¹⁷

Analogamente, la storia di lotta contro la dominazione coloniale si ripete lungo le generazioni in *Close sesame*. La resistenza del vecchio Deeriye, contro i coloni inglesi prima e italiani poi, si riverbera nell'attivismo del figlio Mursal, cospiratore contro il regime del Generale – generico appellativo per dissimulare la figura tirannica di Siad Barre –, e del nipote Samawade che vede nel padre e nel nonno due modelli di lotta contro l'ideologia coloniale. Ma a monte vi è la figura del Sayyid, poeta ed eroe nazionale per l'indipendenza somala, a sua volta modello del saggio Deeriye, di cui parleremo più lungamente in seguito. Dunque anche per Nuruddin Farah la storia si ripete ciclicamente in un susseguirsi vertiginoso di "mezze verità" :

« [...] history was a congeries of half truths : of the so-called peace-loving nations who are *progressive* ; and the so-called free nations who are *democratic* ; and of hemispheric Balkanisation, with Africa as much re-divided as in the Berlin days of the African Scramble. History was a string of intolerable non-sense : of dominations that

¹¹⁴ Cilas KEMEDJIO, *L'Histoire du Fou de Mongo Beti: le roman du retour* in *Migrating Words and Worlds: Panafricanism Updated*, Trenton, NJ : Africa World, 1999, p. 261.

¹¹⁵ Edmond Mfaboum MBIAFU, « Mongo Beti and the 'curse' of Ham : myth and history in Africa », *Research in African literatures*, vol. 33, n° 2, summer 2002, p. 29.

¹¹⁶ Cfr. Cilas KEMEDJIO, *op. cit.*, p. 266.

¹¹⁷ Cfr. Bernard MOURALIS, *Le dernier roman de Tchicaya U Tam'si : la fin de l'Histoire ou les morts sans sépulture* in *L'illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 302.

were called civilizing missions ; of “pacifying” expeditionary forces which looted and raped and robbed while they misdescribed these “mass killings” as the ennoblement of the savage [...] »¹¹⁸ (p. 104)

Dell'altra metà di quelle « half truths » sono depositari i folli visionari, come Khaliif e Sayyid, e come lo stesso Deeriye.

Abbiamo detto quanto sia raffinata in Boubacar Boris Diop l'interrogazione del tempo ciclico nel suo legame con il tempo storico. In *Les Petits de la guenon* l'incagliamento del tempo si sviluppa, anche qui, sul piano politico, ma attraverso il procedimento, non raro nel romanziere senegalese, della “mise en abyme” : il commento di un personaggio nel racconto “en abyme” ripete parola per parola quello del suo personaggio speculare nel racconto principale.¹¹⁹ Tuttavia, ci appare ancora più significativo notare che il tempo della diegesi è pressoché immobile, a favore di un tempo lungo della rimemorazione storica, che include la storia del quartiere, dell'avo fondatore e di personaggi tanto mitici quanto reali (quelli narrati nella *Fausse Histoire de Ninki-Nanka*, dal titolo provocatorio). Il percorso a ritroso nella memoria della famiglia coincide con una sospensione del tempo presente sintetizzato in una semplice raccomandazione del nonno al nipote : « le présent gît au coeur du passé »¹²⁰ ; e soltanto una volta fatto proprio, questo insegnamento darà l'accesso all'identità personale e collettiva risalendo al principio assoluto : « quand a vraiment commencé pour lui [Mame Ngor Faye] toute cette histoire »¹²¹, ovvero la storia iniziata dall'antenato giunta fino al presente della narrazione.

Anche in *Le Cavalier et son ombre* il presente rende possibile la riattualizzazione del passato. Difatti la storia dei protagonisti riflette aspetti della storia del Senegal, sia pure in chiave moderna : Lat-Sukabé è trasfigurazione letteraria e parodica dello storico *damel*, Lat Soucabé, sovrano del Kayor et del Bawol morto nel 1719 all'età di 22 anni. E suo discendente è Lat Dior Diop, sovrano dal 1862, che vanta in Senegal lo statuto di eroe nazionale della

¹¹⁸ Nuruddin FARAH, *Close sesame*, Allison & Busby, 1983, p. 104.

¹¹⁹ Il vicino di casa di Atou Seck, l'alter ego mitico del protagonista nel racconto “en abyme”, usa le stesse parole di Lamine, il vicino di casa di Nguirane Faye appassionato di politica del racconto principale : « Vieil Atou, excuse-moi de m'exprimer ainsi, mais ce sont des vrais chiens, ces gens du gouvernement ! Ils pillent notre pays et, quand il sera ruiné, eux ils vont aller mener la belle vie sur la Côte d'Azur ou dans des endroits comme ça. Mais ils se trompent s'ils pensent que nous allons les laisser faire ! Nous ne sommes pas du bétail que l'on mène à l'abattoir et ils s'en rendent compte. » Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, cit., p. 154. Il commento di Lamine a Nguirane è quindi : « Vieil Nguirane, excuse-moi de m'exprimer ainsi, [...] » (p. 74).

¹²⁰ *Ivi*, p. 81.

¹²¹ *Ivi*, p. 80.

resistenza anti-coloniale¹²² ; il Cavaliere del racconto *Le Cavalier et son ombre* altri non poteva essere che il suo corrispettivo mitico. Inoltre, Khadidja accompagna Lat-Sukabé in sua qualità di *griotte* che, storicamente, assisteva il sovrano nelle sue imprese.¹²³ Questo è un esempio di come i personaggi non del tutto ordinari di Boris Diop costituiscano un ponte tra la storia contemporanea e quella passata, ponte erigibile mediante la rilettura mitico-legendaria della tradizione.

Ci si chiederà però il motivo di questi stratagemmi per riallacciare la storia antica alla storia contemporanea. Il proposito di Boubacar Boris Diop è serio e ci sembra rappresentativo della preoccupazione di un'intera epoca : il mito al quale ricorrono gli scrittori non va visto come un elemento del folklore africano bensì come parte integrante della Storia. Così il procedimento di Boris Diop, ben lontano dalla rievocazione del passato in un atteggiamento nostalgico affine a quello della Négritude, mira a riportare il personaggio leggendario « dévoré par la mythologie »¹²⁴ alla sua dimensione umana, fatto di virtù e debolezze, come il Tamango¹²⁵ del suo primo romanzo. Ridare un aspetto reale ai personaggi entrati nella leggenda tramite i paladini della ricerca documentaria (i narratori in *Le Temps de Tamango* e N'Dongo, Khadidja, Nguirane Faye) significa restituire al mito il suo fondamento storico, in linea con il sistema di pensiero africano. Soltanto in questa chiave, nettamente in polemica con l'idea che circola anche in certi ambienti accademici di un retaggio africano fatto di proverbi, *contes* folkloristici e leggende, il mito rende possibile la rilettura della propria contemporaneità alla luce degli errori umani del passato. Si impone, dunque, l'ancoraggio all'*hic et nunc* che avevamo già visto operativi nella concezione tradizionale dell'uomo nell'universo.

L'invito ad investire nella coscienza del tempo presente che riceviamo dal Boris Diop di questi anni costituisce, a nostro avviso, l'apice della riflessione sul tempo veicolata dal folle. I personaggi folli sono necessariamente i protagonisti di un'altra raffinatissima transizione : quella dal presente all'istante della ierofania. Pertanto viene da sé il riferimento a

¹²² Vincent MONTEIL, « Lat Dior, Damel du Cayor, et l'islamisation des Wolof », *Archives des sciences sociales des religions*, n°16, 1967, p. 92.

¹²³ « Au Cayor à chaque Damel était attachée une famille de griots. » *Ivi*, p. 86.

¹²⁴ Boubacar Boris DIOP, *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 170.

¹²⁵ Il narratore, nel suo tipico atteggiamento di apologeta della verità storica, corregge Mérimée e restituisce di Tamango le ambiguità : « Tamango était le chef d'une importante tribu qui vivait sur la côte ouest de l'Afrique au XVIIIe siècle. Tous les chroniqueurs le dépeignent comme un individu d'une taille excédant largement la normale, massif, donnant l'impression d'une puissance physique phénoménale [...] mais il terrorisait tout le monde par son extrême cruauté. » *Ivi*, p. 171.

L'Aventure ambiguë in cui la manifestazione virtuosa del presente riabilita la dipartita finale, tanto tragica quanto mistica, di Samba Diallo accompagnato dal “fou” :

« L'instant et le lit du fleuve de ma pensée. Les pulsations des instants ont le rythme des pulsations de la pensée ; le souffle de la pensée se coule dans la sarbacane de l'instant. Dans la mer du temps, l'instant porte l'image du profil de l'homme, comme le reflet du kaïlcédrat sur la surface brillante de la lagune. Dans la forteresse de l'instant, l'homme en vérité est roi, car sa pensée est toute-puissante, quand elle est. Où elle a passé, le pur azur cristallise en formes. Vie de l'instant, vie sans âge de l'instant qui dure, dans l'envolée de ton élan indéfiniment l'homme se crée. Au cœur de l'instant, voici que l'homme est immortel, car l'instant est infini, quand il est. La pureté de l'instant est faite de l'absence du temps. Vie de l'instant, vie sans âge de l'instant qui règne, dans l'arène lumineuse de ta durée, infiniment l'homme se déploie ! La mer ! Voici la mer ! Salut à toi, sagesse retrouvée, ma victoire ! »¹²⁶

Abbiamo scelto di riportare l'intero passo per far apprezzare la ritmica dell'istante e la densità del suo contenuto : l'eternità dell' “absence du temps” coincide con il primato del pensiero in maniera simile a quello che in “Fools” avevamo identificato come il trionfo nell'istante della riflessione profonda per il protagonista. La salvezza qui non poteva che essere raggiunta con l'uscita dalla condizione di ambiguità (« Tu entres où n'est pas l'ambiguïté »¹²⁷) nella quale Samba Diallo era rimasto incagliato tra due postulati irrinunciabili, la strumentazione occidentale e la spiritualità dei Diallobé. Il folle, con il suo gesto, ha reso possibile l'uscita dall'impasse, donandogli l'accesso all'infinità e alla pienezza dell'essere spirituale.

Come in *Les Petits de la guenon* e *Le Cavalier et son ombre* l'estensione del presente narrativo sintetizza il tempo mitico e il tempo della cronologia lineare, e in “Sarzan” e *The voice* l'amplificazione semantica tramite la ripetizione e l'ipotiposi afferma il primato del presente come congiuntura con la storia ancestrale – secondo una logica non estranea a Tchicaya U Tam'si –, così ne *L'Aventure ambiguë* e in “Fools”, e in misura diversa in *Ports de folie*, l'istante è l'anticamera del traguardo finale, ovvero la vittoria sull'impasse del tempo tramite l'intuizione folgorante. La sintassi delle immagini lo rivelava.¹²⁸ Poiché il tempo è

¹²⁶ Cheikh Hamidou KANE, *L'Aventure ambiguë*, cit., pp. 190-191.

¹²⁷ *Ivi*, p. 190.

¹²⁸ Vedi Cap. 3.3.b – Parte II.

vissuto nella concretezza del “dramma del presente”, è naturale riscontrare nelle opere studiate una certa preponderanza della retorica del *nunc* : tramite l’uso dell’ipotiposi e il linguaggio ripetitivo (di parole e di periodi) e mitico, gli autori esercitano senza dubbio un potere sul tempo. È bene inoltre ricordare che diversi sarebbero stati gli esiti se non avessimo scelto come direttiva tematica l’erranza, che non solo concerne il movimento spaziale, ma si sviluppa, come vediamo, anche a livello temporale, per dire la complicità delle fasi del tempo raccolte dal folle.¹²⁹

Pertanto, attraverso il linguaggio dei loro personaggi folli (il bevitore in *The Palm-wine*, Sékhélé in “Le fou rire”, Okolo in *The Voice*, *Thalès-le-fou*, Toutina in *Ports de folie*) i romanzieri affermano la volontà di riappropriarsi del campo letterario africano attraverso la scrittura. E se è vero quanto sostiene Florence Paravy ovvero che se gli scrittori dell’epoca post-indipendente raramente hanno perseguito tale processo di riappropriazione tramite la retorica descrittiva – se non in maniera approssimativa¹³⁰ o come eco di un certo *manierismo* –, crediamo che ciò sia invece possibile proprio con l’ausilio della retorica del dominio sul proprio tempo ; tradotta nelle forme di pensiero essa si articola sull’estensione semantica e la significazione simbolica della descrizione mitica che superano la mera denominazione degli spazi per affermarsi come autonomia letteraria. Con una tale affermazione non intendiamo contraddire Florence Paravy, anche perché il carattere retorico riscontrato non abbraccia sistematicamente la totalità del nostro corpus. In alcune opere non manca la poeticizzazione e simbolizzazione degli spazi come stati d’animo – o, più precisamente, “stati dell’essere” – (*The Voice*, “Fools”, *L’Aventure ambiguë*, “Sarzan”, i romanzi di Tchicaya U Tam’si, *Close sesame*, *Ports de folie*), in altre prevale la funzione sociale del testo come atto di denuncia (*Véhi-Ciosane*, *The Beautiful ones*, *L’Anté-peuple*, *Les Crapauds-brousse*), altre opere spiccano per l’atteggiamento polemico contro i canoni del testo letterario (i romanzi di Boris

¹²⁹ Certamente un altro tipo di approccio orientato da tematiche differenti dalla nostra, pone l’accento su altri dispositivi retorici. Non passa inosservato il frequente ricorso all’ironia di scrittori come Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma, Henri Lopes, Mongo Beti messi in luce da studiosi tra i quali spiccano Nicolas Martin-Granel, Boniface Mongo-Mboussa, Xavier Garnier. Dei romanzieri di questa generazione Valeria Sperti individua « l’antifrasi, l’eufemismo, l’iperbole, la distanziamento, il simbolismo dei nomi, che prendono di mira le due grandi questioni della letteratura post-coloniale : la scrittura e la tematica del potere. » Valeria SPERTI, *La parola esautorata : figure dittatoriali nel romanzo africano francofono*, Napoli, Liguori, 2000, p. 100.

¹³⁰ Florence PARAVY, *op. cit.*, p. 214. Ci sembra importante segnalare, della sua riflessione, la messa in guardia sulla descrizione nella narrativa come fenomeno indotto dall’insegnamento occidentale, come “exercice de style” che spesso ha irrigidito il testo come quello di Bernard Dadié, *Climbié*, studiato da Jean Derive come esercizio scolastico di scarsa originalità. Ci si riallaccia così alle argomentazioni di Bernard Mouralis per il quale le immagini ricorrenti nei romanzi dell’epoca coloniale sono l’emanazione dell’assimilazione linguistico-culturale francese, ovvero la rappresentazione che l’Europa si fa dell’Africa. La reazione degli autori post-indipendenti è

Diop, *L'Histoire du fou, Thalès-le-fou*).¹³¹ Crediamo tuttavia che la retorica dell'incisività sul presente sia un procedimento che trova terreno fertile nell'urgenza riflessiva sul proprio tempo di cui il folle è feconda chiave di lettura.

In definitiva, l'archetipo della spirale illustra quindi lo schema sintetico del tempo ciclico e della storia in corso. In quanto schema, ha il difetto di semplificare significativamente la particolare modalità che distingue un'opera dall'altra ; d'altra parte, però, esso permette di cogliere il cuore del dibattito sul tempo che gli autori elaborano alla luce degli ancora numerosi preconcetti sull'idea di un tempo africano immutabile. Con riferimento preciso all'irripetibilità di ogni movimento temporale che appare nel segno ciclico, crediamo che il senso in cui va letta la spirale corrisponda alla *rigenerazione* (propria del tempo ciclico) come *nuova* generazione che va verso un futuro incerto, contrariamente all'idea hegeliana di un'Africa senza storia. Tentiamo di spiegare il *nuovo* della ripetizione ciclica con le parole di Deleuze il quale sostiene, sulle orme di Nietzsche, che « l'éternel retour ne peut pas signifier le retour de l'Identique [...] mais seulement l'être du devenir »¹³². Non intendiamo avventurarci nelle complesse formulazioni di Deleuze per il quale il Presente nella "terza sintesi del tempo" – quella "a spirale" distinta dalle prime due, a linea e a cerchio – è destituito di fondamento storico in quanto puro divenire.¹³³ Ci sembra di primaria importanza, invece, insistere sulla concretezza storica avvertita dagli autori africani come urgenza civica, prima ancora che intellettuale. Se non altro, la figurazione deleuziana della sintesi a spirale offre un'opportunità : inserire il meccanismo della ripetizione temporale nella logica del *divenire* ; con le parole di Deleuze : « se servir de la répétition de l'habitude [prima

netta anche rispetto alla pratica descrittiva che Florence Paravy parafrasa come segue : « Si la description ne peut-être qu'exotique ou ethnographique, alors qu'elle ne soit pas ». *Ivi*, pp. 227-228.

¹³¹ Facciamo notare che non stiamo affatto suddividendo in categorie distinte. Sarebbero sterili e persino fallaci dal momento che, per esempio, i testi di Tchicaya U Tam'si, Nuruddin Farah, Mongo Beti sono fortemente ancorati nella realtà socio-politica del Congo, della Somalia e del Camerun, rispettivamente, di cui si denunciano i sistemi corrotti e i regimi dittatoriali, così come i testi di Boubacar Boris Diop hanno tanto del simbolo quanto della denuncia. Lo stesso dicasi degli altri.

¹³² Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 59.

¹³³ « La première synthèse, celle de l'habitude, constituait le temps comme un présent vivant, dans une fondation passive dont dépendaient le passé et le futur. La seconde synthèse, celle de la mémoire, constituait le temps comme un passé pur, du point de vue d'un fondement qui fait passer le présent et en advenir un autre. Mais dans la troisième synthèse, le présent n'est plus qu'un acteur, un auteur, un agent destiné à s'effacer ; et le passé n'est plus qu'une condition opérant pas défaut. La synthèse du temps constitue ici qui affirme à la fois le caractère inconditionné du produit par rapport à sa condition, l'indépendance de l'œuvre par rapport à son auteur ou acteur. » *Ivi*, p. 125.

sintesi] et de celle de la mémoire [seconda sintesi], mais s'en servir comme de stades, et les laisser sur son chemin ».¹³⁴

Ecco che lo schema sintetico suggerito dalle rubriche cicliche e “messianiche”¹³⁵ dell’immaginario del folle, s’innesta nella dinamica progressista, che non va confusa con il mito del progresso tecnico, caro agli speculatori delle sorti africane.¹³⁶ I cultori dell’immaginazione letteraria sanno bene che sotteso al « mal nécessaire, intégré et en partie dominé, d’une lutte contre les contingences » vi è l’atteggiamento dialettico e sintetico che rimanda ad un « progrès intérieur ».¹³⁷ Quindi, il dramma sintetico e progressista ha ben poco a che fare con una visione idealistica della storia, né necessariamente ottimistica del divenire ; crediamo piuttosto che la riconciliazione che esso suggerisce e l’estensione del tempo presente, vadano letti nel senso di un dovere etico di continua rimessa in questione dei postulati giacché la posta in gioco è la dignità di appartenenza.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ Nel senso di Gilbert Durand. Per una formulazione più completa dei “simboli messianici” rimandiamo al Cap. 3.3 – Parte II.

¹³⁶ Questa è materia privilegiata degli afropessimisti, imbevuti di ideologie apprese da certi ambienti coloniali. In *Nérophobies* (2005) e in *L’Afrique au-delà du miroir* (2007) Boubacar Boris Diop giornalista risponde proprio a specialisti e intellettuali che riducono la “rinascita africana” all’emancipazione industriale attraverso la maestria della civiltà tecnica.

¹³⁷ Florence PARAVY, *op. cit.*, p. 315.

3. La funzione mediatrice nelle religioni

Abbiamo visto finora in che misura la mediazione del folle nella dimensione spazio-temporale si articola su principi simbolici e ontologici che fanno di lui un vettore privilegiato di comunicazione con il mondo invisibile. Abbiamo anche messo in luce il fondamento sacro di tale mediazione consistente nell'interazione tra le due realtà, visibile e invisibile, talché i simboli pagani sono, anch'essi, caricati di sacralità.¹³⁸ In questa prospettiva, poiché l'individuo in quanto *homo religiosus* trascorre la sua vita « à chercher des intermédiaires capables de servir comme médiateurs entre l'objet de sa quête et lui-même »¹³⁹, la figura del folle si riconferma, tanto sul piano antropologico quanto su quello sociologico, come un codice necessario ad esprimere il dominio del destino umano. In un certo senso si potrebbe affermare, stando alle opere nelle quali la filosofia tradizionale è più presente, che la figura del folle è una sorta di ontofania, per dirla come Eliade dei *Mythes, Rêves et Mystères* ; e, sebbene non si possa parlare di un vero e proprio mito al suo cospetto – poiché il folle non riassume un antico racconto sempre attuale – la componente errante ne rinforza l'aspetto ontologico del riscatto collettivo lungo il procedere della storia, giacché « l'errance révèle le désir d'expliquer la condition de l'homme. »¹⁴⁰ Il folle errante sembra così convocato qualora avvenga la « perturbation du système symbolique »¹⁴¹ e, tramite il valore simbolico che incarna, restituisce equilibrio alla psiche collettiva. Da qui deriva la responsabilità dei soggetti sociali nella nominazione della follia attribuita a certi personaggi marginali che riassumono diversi aspetti religiosi. La coesistenza di profetismo e idiozia nell'emarginato sociale, è ampiamente avvertita nella produzione teatrale dell'Africa nera, più ancora che nella narrativa ; e André Bekale Bile osserva, sulla confusione che aleggia intorno al folle :

« Entre des héros présentés d'emblé comme trappés de démence, par les autres, ou ceux qui le deviennent par la suite, et ceux qui sont accusés à priori de « folie »

¹³⁸ Cfr. Clémentine FAÏK-NZUJI, *Arts africains. Signes et symboles*, cit., p. 27.

¹³⁹ *Ivi*, p. 81.

¹⁴⁰ Marie-France ROUART, « Juif errant », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988, p. 890.

¹⁴¹ Cfr. Clémentine M. FAÏK-NZUJI, *op. cit.*, p. 70-71.

souvent par les autres personnages, puis ceux qui sont contraints et emportés par leur milieu désaxé, l'on pourrait trouver assez aisément une sorte de moyen terme. »¹⁴²

La via di mezzo appena suggerita, tra i numerosi criteri di attribuzione della follia, consiste per noi essenzialmente nell'eccezionalità degli attributi invisibili ma percettibili che rendono il folle "speciale" agli occhi della collettività braccata nei pericoli della contingenza. Basti pensare a Khaliif in *Close sesame*, ai folli nei *Crapauds-brousse* e negli scritti di Tchicaya U Tam'si – specialmente in "Le fou rire" e nelle *Méduses* – tutti avvolti da un'aura misteriosa e dalla semantica del segreto.

Ora, diventa di primaria importanza l'osservazione di I. Sow : soggiacente alla figura che incarna l'espressione della perturbazione – personale e sociale – la dimensione dell'ignoto occupa uno spazio privilegiato in quanto « *Sur-réalité* qui, loin d'être [...] une pensée dévalorisée, une sorte d'ersatz et de sous-produit inférieur, est, tout au contraire, "l'Arché" même de l'intelligibilité profonde "des choses". »¹⁴³ Dal suo punto di vista di psichiatra operante nell'Africa occidentale, egli fa notare che le tecniche terapeutiche della medicina tradizionale sono del tutto assimilate alle tecniche adoperate sul malato dal *marabout*, guida spirituale ma anche « divinatore, esperto di geomanzia e arti mantiche, taumaturgo, talora ciarlatano ma sempre coinvolto nei riti di passaggio »¹⁴⁴. In altri termini, nel substrato immaginario della psiche coabitano, perfettamente integrati, i principi già visti dell'essere ontologico secondo il pensiero tradizionale cui si aggiungono i principi spirituali ereditati dalle religioni esogene. Dunque, la mediazione nel sincretismo religioso va a corredare la funzione mediana precedentemente esposta ; e questa riguarda particolarmente *L'Aventure ambiguë*, *Close sesame*, *Les Petits de la guenon* per la presenza fondamentale del misticismo islamico e "Le fou rire", *Les Méduses*, *Ces fruits si doux* di Tchicaya U Tam'si e *Chairman of fools* per il sincretismo cristiano.

Prima di entrare nel vivo delle specificità sincretiche presenti nei testi citati, ricordiamo che il folle è per noi operatore "religioso" nel senso etimologico non tanto di *re-lègere* (riassemblare, avere riguardo) bensì di *re-ligare*, unire insieme, mettere in

¹⁴² André Bekale BILE, *Le thème de la folie dans le roman et le théâtre d'Afrique noire. Typologie et signification des messages*, thèse de III cycle Université de Tours (sous la direction de Robert Pageard), 1981, p. 401.

¹⁴³ Alfa Ibrahim SOW, *Psychiatrie dynamique africaine*, cit., p. 52.

¹⁴⁴ Adriana PIGA, *L'islām in Africa. Sufismo e jihad fra storia e antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 20.

comunicazione, non soltanto nel culto del divino ma anche nell'adorazione e partecipazione con ciò che è sacro. Ci apparrà più chiaro quando affronteremo *Chairman of fools* e *Close sesame*.

Al di là della rappresentazione del folle nella sua concezione tradizionale (vedi "The Madman"), è soprattutto nei racconti mitici che abbiamo avuto segnali, diretti o indiretti, della sua intermediazione tra poli distinti. Una certa preponderanza degli attributi ibridi ci hanno condotti a guardare al folle come "agente del mesocosmo" e come "eroe civilizzatore" del mondo mitico in parte affrontato nelle "figure messianiche"¹⁴⁵.

In quanto agente del mesocosmo, lo abbiamo visto palesarsi secondo schemi variabili a seconda della presenza o meno di un coadiuvante, fino a formare diadi, triadi e tetrad: quello che Lévi-Strauss chiama messia – da noi chiamato "figura messianica" in virtù della promessa che è proiezione progressista di armonizzazione nello spazio e nel tempo – è spesso associato a delle coppie logiche o a delle catene parentali: in *The Palm-wine drinkard* il bevitore è coadiuvato dallo schiavo che unisce Cielo e Terra; in *Le Cavalier et son ombre* Tunde, il figlio, è accompagnato dalla coppia Khadidja e Lat-Sukabé (messia + coppia "sposata"); in *Les petits de la guenon* Ali Kaboye allaccia nonno e nipote, Nguirane e Badou (messia + coppia nonno-nipote); in *The voice* Okolo è coadiuvato dalla "strega" Tuere e dallo storpio (messia + coppia di emarginati); ne *L'Histoire du fou* l'avvocato è coadiuvante della triade Zoaételeu e i due figli, Narcisse e Zoaétoa (messia + triade padre-2 figli); in *Close sesame* Khaliif è associato, mediante l'intima intesa con il vecchio Deeriye, alla discendenza Deeriye-Mursal-Samawade (messia + triade nonno-figlio-nipote). Si riconferma quanto detto nella parte descrittiva di questa tesi¹⁴⁶ sul legame tra il folle e la figura dell'anziano; e la coppia nonno-nipote risaltava già nelle analisi dell'immaginario con l'accento sul "bambino" come "promessa" nella continuità spazio-temporale.¹⁴⁷ Precisiamo però che abbiamo schematizzato a titolo esemplificativo e che non intendiamo affatto affermare la presenza di uno schema sempre valido; ad esempio il folle è a volte attore coadiuvato (*The Palm-wine drinkard*), a volte egli stesso è coadiuvante (*Le Cavalier et son ombre*, *Les Petits de la guenon*), ma ciò non va ad inficiare la nostra argomentazione, poiché sempre di essere mediano si tratta. Più di tutto, ci sembra opportuno sollevare le ricorrenze schematiche familiari che, a nostro parere, rinforzano il carattere progressista della mediazione spazio-

¹⁴⁵ Cap. 3.3.a – Parte II.

¹⁴⁶ Vedi soprattutto Cap. 3 – Parte I.

¹⁴⁷ Cap. 3.3.a – Parte II.

temporale e confermano l'attitudine non antitetica ma graduale e poliedrica del simbolismo africano tradizionale.

Gli attributi ibridi dell'eroe civilizzatore appaiono ancora nella figura del buffone semidio. Senza dubbio nel bevitore di *The Palm-wine drinkard* ; in maniera rivisitata nel personaggio di Ali Kaboye in *Les Petits de la guenon* ; e se *Thalès-le-fou* potesse essere avvicinato al Tricheur come libera riscrittura letteraria, lo sarebbe per la sua malizia, per il piacere di trasgredire l'ordine e i codici (« (il) parlait en violant les codes du langage »¹⁴⁸), per l'aspetto creativo e "divino" che fa di lui un Creatore dell'opera letteraria. Invece, il bevitore e Ali Kaboye passano facilmente dal mondo degli spiriti al mondo degli umani ; e, pur non essendo degli dèi, incarnano gli attributi divini (la potenza e il dono sovrumano), cui si aggiungono quelli umani (la debolezza fisica e gli appetiti terreni). A differenza del *trickster* amerindiano studiato da Lévi-Strauss, il "Décepteur" africano è quasi sempre privato di vigore fisico ; mentre il « *Trikster* indien est un chef ou un grand ancêtre dont les aventures se placent dans le temps mythique »¹⁴⁹. Il bevitore e Ali Kaboye sono, al contrario di questo, profondamente "terreni" : la debolezza del personaggio di Tutuola consiste chiaramente nel piacere del vino ; Ali Kaboye, sporco e vagabondo, è un « brouillon d'être humain »¹⁵⁰ che tutto conosce del quartiere. Dunque entrambi condividono le pene del loro circondario pienamente calati nella realtà concreta. Ma, contrariamente al *trickster* dell'America del nord che stupra la matrigna, quello africano non presenta particolari appetiti sessuali, malgrado sia talvolta rappresentato con attributi genitali smisurati, come Legba presso i Fon del Benin.

Affermiamo senza indugio la libera riscrittura che Tutuola opera di Esu, il « *trickster*, dio di tutti gli inganni »¹⁵¹ degli yoruba, come già accennato nella prima parte di questa tesi¹⁵², ma ora possiamo leggere la sua "ricerca ossessiva", che ne caratterizzava il viaggio nel mondo di spiriti e fantasmi, come un percorso di riunificazione armonica tra Cielo e Terra. Lo schiavo messaggero, suo coadiuvante, ha proprio la funzione di riappacificare i due vecchi complici – in lite per una sciocchezza – e di restituire così la fertilità alle terre degli uomini. D'altra parte, se è indubbio il carattere semi-umano e semi-divino di Ali Kaboye, la sua contiguità con il "Tricheur" è sottile poiché il personaggio di Boris Diop evolve progressivamente nel racconto che Nguirane Faye fa di lui. Rapidi accenni a specifici dettagli

¹⁴⁸ Sémou MaMa DIOP, *Thalès-le-fou*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 11.

¹⁴⁹ Denise PAULME, « Typologie des contes africains du Décepteur », *Cahiers d'études africaines*, vol. 15, n° 60, 1975, p. 569.

¹⁵⁰ Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, cit., p. 268.

¹⁵¹ Wole SOYINKA, *Myth and literature*, cit., p. 35.

in *Les Petits de la guenon* ci consentono tuttavia di credere che Boubacar Boris Diop abbia corroborato la figura del folle errante – sociologicamente individuata, specie nelle periferie di Dakar – degli attributi del Tricheur che nei racconti dell’Africa occidentale è rappresentato dalla iena, animale che vince la lepre per la sola astuzia. Ebbene, per cogliere tutta l’attualità e i significati profondi del *Bouki* – iena in wolof –, è necessario guardare oltre le categorie che chiameremmo allegoriche al fine di scorgere la dinamica del mito. È bene, a tale riguardo, ricordare con Mohamadou Kane che

« rigid oppositions between African prankster figures or speculations about honesty, morality, or religiosity of either one of the tricksters are unnecessary, because these characters all have flaws and play equally valid artistic roles that transpire through the creativity and personal style of the performer. »¹⁵³

Eppure la flessibilità delle categorie non è dovuta soltanto alla libertà dell’interprete, è – diremmo – connaturata nella figura del *trickster*. Egli incarna l’imprevedibilità e il disordine al fine di ricreare l’ordine, da cui la confusione delle apparenze. Ed alcuni precisi elementi lo riconducono al semidio : egli è taumaturgo per la sua « art du mensonge »¹⁵⁴ ; non esita a « sombrer dans le chaos »¹⁵⁵ l’intero quartiere ; da « fou paisible »¹⁵⁶ si trasforma in folle arrogante¹⁵⁷ ; gli angeli dei Sette cieli lo riconoscono come un « invincibile, [...], car il déplace des signes »¹⁵⁸ ; ed infine per le sue doti demiurgiche viene consultato come un oracolo¹⁵⁹. Tutte peculiarità fondanti del *trickster* africano, eccezion fatta per il furto che non caratterizza Ali Kaboye e che per Denise Paulme non costituisce un carattere ricorrente nei racconti dell’Africa nera.¹⁶⁰

Inoltre, si badi bene, sembra proprio che l’erranza del Briccone, alludendo al « temps primordial que raconte le mythe »¹⁶¹, accomuni il bevitore al folle errante Ali Kaboye il quale,

¹⁵² Cap.1.1 – Parte I.

¹⁵³ Mohamadou Kane parafrasato da Babacar M’BAYE, *The trickster comes west : Pan-African influence in early Black diasporan narratives*, University Press of Mississippi, 2007, p. 15.

¹⁵⁴ Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, cit., p. 280.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 281.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 270.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 282.

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 295.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 276-282.

¹⁶⁰ Denise PAULME, *Cendrillon en Afrique. Ordre et désordre dans les sociétés d’Afrique noire*, Paris, Galaade, 2007, p. 114.

¹⁶¹ Michel MESLIN, « Le *trickster* ou le fripon divin », *Encyclopédie des religions*, tome 2, Bayard Éditions, 2000, p. 1488.

come il primo, è portatore del messaggio divino fuori da vincoli spaziali e temporali : Ali Kaboye muore più volte, è ubiquo, ammonisce la gente di Niarela dei misfatti che vede materializzarsi nel suo specchio magico. E, come il bevitore, è un essere errante. Il che equivale a dire che « en tant qu'intermédiaire, messenger divin, le Trompeur n'occupe aucune place fixe dans la création »¹⁶², e per questo è destinato ad errare tra gli dèi – spiriti o Dio – e gli uomini come eroe prometeico e in virtù della sua funzione catartica per la collettività, la quale, tramite lui, rivive il caos.

In definitiva, nel procedimento di Boubacar Boris Diop e di Tutuola, ma anche in *Thalès-le-fou* dove il folle demiurgo viola i codici e l'ordine delle cose, la libera trasposizione letteraria del *trickster* suggerisce anche la reinvenzione del mondo letterario. Essi lo fanno sui tre livelli dell'espressione narrativa visti nella parte precedente di questa tesi : il bevitore, Ali Kaboye e Thalès-le-fou dominano totalmente l'enunciazione attraverso la retorica dell'eccesso e l'ironia¹⁶³. In secondo luogo rompono i canoni del romanzo abolendo la linearità e intercalando digressioni e racconti ad incastro. Peraltro la confusione dei registi e dei codici che Achille Mbembe¹⁶⁴ riscontra nella retorica di Tutuola sono il segno del folle “moderno”, lo schizofrenico ; ma in questa chiave l'accumulazione di frammenti discorsivi, di ripetizioni e iperboli ci permettono di definire la follia fuori dalle categorie cliniche. Infine, sul piano immaginario e simbolico, celebrano l'ibridità delle forme reintroducendo il concetto della continuità tra la debolezza umana e l'aspirazione divina e tra le categorie animali, umane e divine incarnandole tutte.¹⁶⁵

Il suo significato sociologico, poi, consiste proprio nella funzione terapeutica : violando i tabù « il introduit le mouvement et la vie dans un univers qui, sans lui, resterait

¹⁶² Denise PAULME, *Cendrillon en Afrique*, cit., p. 134.

¹⁶³ Denise Paulme sottolinea in effetti il ruolo centrale della satira nei racconti del Décepteur. Cfr. *Ivi*, p. 97.

¹⁶⁴ Achille MBEMBE, « Politiques de la vie et violence spéculaire dans la fiction d'Amos Tutuola », *Cahiers d'études africaines*, n° 172, 2003, p. 822.

¹⁶⁵ Riguardo alla compenetrazione dei mondi vegetale, animale, umano e divino, è interessante vedere come il simbolo del *trickster* appaia anche nella medicina tradizionale presso alcune comunità animiste della regione saheliana, per esempio. L'ibridità dello sciacallo (*trickster*) studiato da Lévi-Strauss, consistente nella sua natura a metà tra erbivori e carnivori – lo ripetiamo –, trova riscontro nelle pratiche di guarigione presso i *serer* del Sin in Senegal. Lo spirito (*jini*) rivela al terapeuta la cura per il malato tramite una pratica che convoca l'elemento di mediazione : per ricevere i segreti del genio, il terapeuta deve sistemare sul cuscino, prima di coricarsi, una testa di sciacallo con in bocca una radice spinosa, simbolo di longevità. Questa, nel suo essere stato mediano, che integra il mondo animale al mondo vegetale come aveva ben rilevato Lévi-Strauss, sarà in grado di mettere in comunicazione lo spirito del mondo invisibile con il binomio dei viventi visibili (il medico e il paziente). In tal modo vediamo la complessità di un sistema in cui le pratiche mediche e religiose dei guaritori si servono di elementi mediani per mettersi in relazione con il mondo degli spiriti. Vedi Simone KALIS, *Médecine traditionnelle, religion et divination chez les seereer siin du Sénégal*, cit., p. 191.

figé. »¹⁶⁶ E Denise Paulme riconosce al racconto del *trickster* una funzione del tutto analoga a certi riti di inversione, di cui la “Fête des fous” e il Carnevale costituiscono gli ultimi retaggi in occidente. L’antropologa ricorda a tale riguardo un’antica usanza assai bizzarra in Costa d’Avorio secondo cui, alla morte di un capo *agni*, uno schiavo assumeva il comando della tribù per un periodo di tempo transitorio. E un medesimo schema di inversione ci perviene da *Chairman of fools* in cui, nel microcosmo dell’ospedale psichiatrico, viene introdotta la figura del “capo dei matti”. Dunque egli rappresenta non soltanto l’altro volto del divino, ma l’altro volto del capro espiatorio nella misura in cui la derisione e la buffoneria sostituiscono il tono solenne del dramma sacrificale finalizzato al risanamento della collettività.¹⁶⁷

Le ricerche svolte da Ygor Juste Ndong N’Na¹⁶⁸ sulla scrittura della follia in alcuni romanzi dell’Africa anglofona confermano, sebbene per altre vie, le nostre conclusioni relativamente alla funzione terapeutica della follia per ristabilire la coesione sociale tramite l’attualizzazione del capro espiatorio. Orbene, alcuni folli del nostro corpus rivelano un’ulteriore articolazione dell’espressione mediatrice che si esprime nel sincretismo tra le religioni autoctone e la religione cristiana o islamica.¹⁶⁹

Malgrado i lunghi e diversi processi di penetrazione delle religioni del Libro nei territori africani che hanno conosciuto fasi diversificate di espansione, ben prima del colonialismo e rinnovate in epoca coloniale, specie dai missionari cristiani – fasi sulle quali però non ci addentriamo ulteriormente – si assiste ad una reale commistione di credo e pratiche religiose ; e non a mera sovrapposizione. Astenendoci da un pur utile *excursus* storico, che è ben oltre la nostra portata e i nostri propositi, ci soffermeremo unicamente sulla modulazione di questi sincretismi presso alcuni dei nostri autori.

In prospettiva psicosociale, la sintesi sincretica avrebbe una sua ragion d’essere : la relativa facilità con cui si verifica il connubio tra santi cattolici e divinità africane, nei paesi a preponderanza cristiana, e tra spiritualità africana e misticismo islamico, nei paesi islamizzati, è spiegabile con l’imperativo inconscio di porre fine al trauma psichico storico tramite la conciliazione. Nei termini di Soyinka, si direbbe che il sincretismo è una maniera per

¹⁶⁶ Denise PAULME, *op. cit.*, p. 99.

¹⁶⁷ Michel MESLIN, *op. cit.*, p. 1489.

¹⁶⁸ Ygor-Juste NDONG N’NA, *La folie dans le roman africain du monde anglophone (Achebe, Awoonor, Armah, Ngugi, Head)*, Thèse de doctorat Cergy-Pontoise, 2008, pp. 276-279.

¹⁶⁹ Ricordiamo, semplificando, che la religione cristiana si estende lungo l’asse verticale, dai paesi della costa occidentale (Costa d’Avorio, Ghana, Togo, Benin, Nigeria) più attigui all’Africa centrale fino al Sudafrica,

l'individuo in terra africana di « replant the dispiace racial psyche »¹⁷⁰. Ancora, I. Sow individua importanti analogie tra le tecniche adoperate da specialisti islamici (marabouts) e da conoscitori tradizionali (“féticheurs”, anziani, terapeuti tradizionali, ecc.) come segno di conciliazione compiuta.¹⁷¹ E tale compromesso sarebbe accettabile per inconscio poiché la gerarchia degli Esseri del mondo musulmano è perfettamente assimilata dalla gerarchia degli Esseri del mesocosmo tradizionale, e condividono di fatto la stessa struttura di fondo¹⁷² : tra l'uomo e Dio vi è la gerarchia di arcangeli, angeli, angeli ribelli (*seytaanés*), Djinn potenti (*Afaarit*) e Djinn intermediari tra gli uomini e gli esseri angelici (buoni e maligni).¹⁷³ È in virtù di questa gerarchia che Mursal in *Close sesame* è un arcangelo per il padre, quindi intermediario di un messaggio divino ; e anche partecipa alla catena di folli (Sayyid, Khaliif, Deeriye, Mursal).

Ciò che ora ci preme, però, è vedere in che misura i folli dei nostri autori lasciano trapelare la sintesi religiosa. È significativa, a tale riguardo, la metafisica di Tchicaya U Tam'si la quale rivela tutta la sacralità e, al contempo, l'ambiguità di un sincretismo che sembra *in corso* di maturazione, e che qualcuno ha definito una « réconciliation amorcée »¹⁷⁴. Ne sono degli esempi la reincarnazione sacrificale in “Le fou rire” (Sékhélé è Lazzaro il resuscitato ma è anche il mediatore con il mondo spirituale) ; così, in *Ces fruits si doux*, Gaston incarna la croce di Cristo nella sua erranza finale, accompagnato dalla madre in afflizione (come la Vergine) prima di raggiungere il mondo ancestrale simboleggiato dalla conteuse Mouissou. Il martirio cristiano è spesso volte integrato al trapasso rigenerativo della cultura vili nelle opere di Tchicaya. Già nella prefazione di *La main sèche* aveva evocato programmaticamente il sincretismo religioso come una condizione di inevitabile sintesi :

« [...] La Main Sèche est le portrait à facettes d'un être qui se cherche une nouvelle identité de synthèse. Parce qu'en vérité, toute civilisation est une rencontre syncrétique de deux mondes, au moins, barbares l'un pour l'autre, barbares l'un et l'autre. Et cela produit de toute évidence un nouveau barbare si controversé en lui-même

mentre c'è predominanza della religione islamica sull'asse orizzontale dell'Africa subsahariana che va dall'oceano Atlantico (Senegal) all'oceano Indiano (Somalia).

¹⁷⁰ Wole SOYINKA, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷¹ Vedi Alfa Ibrahim SOW, *Psychiatrie dynamique africaine*, cit., pp. 53, 56-57.

¹⁷² *Ivi*, p. 57.

¹⁷³ I. Sow ricorda a tale riguardo che Djounoun viene da Djinn e significa appunto follia poiché i *djinn* sono i responsabili dello “spirito coperto da un velo” del folle. *Ibid.*

¹⁷⁴ Fadela MATBOUT, *Le roman U Tam'sien : un double univers religieux*, cit., p. 323.

que c'est forcément un être tragique, fatal, parce qu'habité par deux morts, celles de deux mondes qui l'ont enfanté. Ici, le monde païen et le monde chrétien. »¹⁷⁵

Talvolta la sintesi tra mondo cristiano e mondo pagano è meno felice, a ben guardare. In *Chairman of fools* Shimmer Chinodya non lascia dubbi sulla sua scelta. Sebbene Farai in preda al delirio, “capra vagante” nel senso pieno dell’immagine già evocata di uomo agitato¹⁷⁶, sia abbracciato dalla Chiesa in quanto “pecorella smarrita” – non a caso durante l’orazione si narra la parabola del figliol prodigo¹⁷⁷ –, finisce nell’ospedale psichiatrico. Ma la soluzione al suo rinsavimento non gli perviene nemmeno dalla scienza ; bensì da un discorso :

« Books, books, books. That's all they know, that for black people there is no choice but between the Bible and ancestral spirits. And, maybe, science. No one can idle in neutral gear forever. It's his father's fault, of course, for ditching his real relatives and opting for his workmates and his neighbours in the townships. Totemic relatives, no blood link. So his real relatives conspired to turn the ill winds on his house and his family in order to isolate and punish him. That man saw calamity after calamity. Epilepsy, schizophrenia, cancer, and now this. I said to him “Mzukuru¹⁷⁸, can't you see what is happening and what you have to do?” I said “Go back to your rural home and talk to your blood relatives. Organise a traditional brew and plead with your ancestors to clean the mist and sweep your path for you!” But he said to me, “No Sekuru Tumai¹⁷⁹, I'll do no such thing. No children of mine shall ever dabble with the unknown. Let sleep dogs lie!” Now, tell me, Muzukuru, wherever it is you are, don't you want your children to bring your spirit back from the dead so that you can guard your family ? [...] who are you to spit in the face of you ancestors, and your culture? [...] »¹⁸⁰

Il discorso risuona come un rimprovero dell’Antenato finalmente manifestatosi a Farai colpito con lo scopo di richiamare l’attenzione al culto della spiritualità ancestrale. Per questo è capro espiatorio del lignaggio (« Totemic relatives, no blood link »), non più capra vagante (« no one can idle in neutral gear forever ») ; e le sue istruzioni, dopo essersi palesato, (« Go

¹⁷⁵ Tchicaya U TAM'SI, Avant-propos, *La Main sèche*, cit., p. 8.

¹⁷⁶ Vedi Cap. 3.2.c – Parte II.

¹⁷⁷ Shimmer CHINODYA, *Chairman of fools*, Harare, Zimbabwe, Waver Press, 2005, pp. 79-80.

¹⁷⁸ Nipote.

¹⁷⁹ Avo.

¹⁸⁰ *Ivi*, pp. 170-171.

back to your rural home and talk to your blood relatives. Organise a traditional brew and plead with your ancestors ») indicano il principio della guarigione, ma anche l'allontanamento della moglie Veronica, una fervida cristiana praticante. La morale della storia è chiara : « for black people there is no choice but between the Bible and ancestral spirits » e la scelta di Chinodya rivela tutta l'ambiguità sociale di un mondo in continuo mutamento dove la posizione di ognuno è segnata dalla transitorietà.

Crediamo che, tra le opere letterarie studiate, l'esempio più compiuto di sincretismo sintetizzato nella figura del folle sia ritratto da Boubacar Boris Diop in *Les Petits de la guenon* ; e Nuruddin Farah in *Close sesame* offre un esempio interessante di commistione di mistica e politica, imperniata nella spiritualità islamica che sottende la follia. Nonostante le apparenze, Ali Kaboye e Khaliif sono pregni della mistica sufista, ben lungi dall'essere un sistema omogeneo e coerente nella sua espansione e nelle sue manifestazioni. Il sufismo (da *sûf*, in arabo "essere coperto di lana"¹⁸¹, ovvero di lana di capra con cui erano fabbricati gli abiti dei primi dervisci)¹⁸², si ricongiunge alla nostra prospettiva di comunione con l'essenza spirituale in quanto il suo fondamento e i suoi precetti s'impennano sulla Via (*tarîqa*)¹⁸³ dell'ascesi islamica, quindi sul cammino di ricongiunzione a Dio.

Anche in *L'Aventure ambiguë* la componente musulmana che scandisce la vita degli aristocratici peul, i Diallobé, è centrale, nella misura in cui la mistica islamica e il razionalismo materialista occidentale entrano in un conflitto insormontabile. Il "fou" è intimamente legato al maestro coranico (*thierno*¹⁸⁴, maestro sufi) ; e se non è l'allievo

¹⁸¹ Cheikh Si HAMZA BOUBAKEUR, *Traité moderne de théologie islamique*, Paris, Maisonneuve & Larose, 3^{ème} édition, 2003, p. 407.

¹⁸² Facciamo notare che la costante della capra vagante, cui sono accostati molti dei nostri folli, giunge fino all'etimologia della mistica sufista. È in ogni caso attestato il valore sacro conferito alla capra, sin dall'epoca precristiana cui risalgono racconti che narrano di teofanie segnalate da capre. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, voce « Chèvre, chevreau » in *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombre*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, Édition revue et augmentée, 1982, p. 238.

¹⁸³ *Tarîqa*, "via" o "cammino" in arabo, ricongiunge la *shari'a* (legge canonica) alla *haqîqa* (Verità). Dal XII secolo il termine *tarîqa* non indica più soltanto il percorso prescritto ai membri dell'associazione sufi, ma designa l'associazione stessa nelle varianti di confraternita, ordine, fratellanza, dervisci. Vedi Mohammad Ali AMIR-MOEZZI, « L'islam ancien et médiéval », *Encyclopédie des religions*, tome 1, cit., pp. 784-785.

¹⁸⁴ Il titolo di *thierno*, paragonabile al *cheikh* dei wolof (da *shaykh*, in arabo "maestro"), quindi al *khalif* (califfo) dell'islam, è un conferimento esistente in seno alla confraternita islamica che consiste nella trasmissione dell'eredità del fondatore della suddetta confraternita. La gerarchia musulmana esistente nell'Africa subsahariana non è condivisa dall'ortodossia islamica dei paesi arabi. In effetti nel Fouta-Djalon (attuale Guinea), per esempio, i cinque titoli onorifici (alfaa, ceerno, tafsiiru, neene, sonna) sono assegnati secondo la capacità di tradurre e commentare il Corano in lingua peul (fulfulde) ; e ciò è spiegabile sulla base del principio secondo il quale il Corano conserva il suo senso sacro solamente se in lingua araba poiché per l'islam questa è la lingua direttamente parlata da Dio. Perciò una tale gerarchia non è menzionata né dal Corano né dalla Sunna, e nemmeno è presente nel mondo arabo. Si tratta quindi di una caratteristica del tutto peculiare al mondo islamico

prescelto dei Diallobé, come lo è Samba Diallo, è solo perché un traumatismo l'ha relegato ad uno stadio inferiore.¹⁸⁵ Ma il legame indissolubile che lega il Maître des Diallobé al “fou” fa di quest'ultimo un *taalibé* al margine – emarginato tra gli emarginati dei *taalibé* moderni¹⁸⁶ –, ma pur sempre un *taalibé* (discepolo) per il suo profondo sentire. Il “fou” dell'*Aventure ambiguë* sappiamo che non è tale da sempre, la guerra e l'esilio lo hanno reso “fuori posto”. Eppure svolge un ruolo decisivo assecondando l'aspirazione recondita al cammino ascetico di Samba Diallo indifferente ormai all'adesione terrena. Il passo citato in questo capitolo sul cammino di Samba Diallo verso Dio guidato dalle parole del folle, è una sublime illustrazione della scrittura ascetica : il “fou” dell'*Aventure ambiguë* diviene, nelle ultime solenni pagine del romanzo, il mentore del *murîd* da lui guidato nelle “stazioni” (*maqâmât*) verso la luce estatica di Dio¹⁸⁷ per compiere la « grande réconciliation »¹⁸⁸.

Questa pietra miliare della letteratura africana, rivela l'identità spirituale forgiata delle confraternite islamiche in Senegal. Così il *muridismo* (da *murîd*, appunto, discepolo) modella l'identità etnica in una nuova ricomposizione identitaria che è operante anche in *Les Petits de la guenon* e che nella figura di Ali Kaboye rivela tutte le incoerenze del profondo sentire senegalese in cui il sentimento di appartenenza alla terra ancestrale e il ruolo sufista sono totalmente fuse.

Oltre alle caratteristiche del *bouki* – il *trickster* di derivazione wolof – Ali Kaboye, per i suoi doni taumaturgici, presenta una componente mistica che rivela il sentimento di partecipazione collettiva alla spiritualità. In questo senso, Ali Kaboye potrebbe essere il popolare folle-*waliyu* : « Il fut interdit à nos enfants de se moquer de lui et l'on se mit à solliciter son avis sur des projets de mariage ou d'émigration »¹⁸⁹. Nell'immaginario popolare, il *waliyu* (dalla grafia incerta : *waalliyu*, *waliu* – dall'arabo *walî*, santo, “amico di Dio”) è riconoscibile per la stravaganza della sua apparenza (nudo, sporco, ecc...) e riconducibile all'asceta sufî per la sua austerità ed estrema povertà nelle pratiche quotidiane e nella vita sociale. La libertà con cui Boris Diop ne rappresenta l'onnipresenza e l'onniscienza mischiata

dell'Africa occidentale. Tale confusione di titoli, spesso letta sotto la luce di un'eterodossia irriverente, convoglia nel generico termine di “marabut” che tutti li raggruppa. Vedi Roger BOTTE, « Pouvoir du livre, pouvoir des hommes : la religion comme critère de distinction », *Journal des africanistes*, vol. 60, n° 60-62, 1990, p. 37.

¹⁸⁵ Cfr. Amadou LY, « Le soufisme dans le chapitre 10 de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane », *Éthiopiennes*, n°66-67, 1^{er} et 2^{ème} semestre 2001.

¹⁸⁶ Sui bambini *taalibé* mendicanti vedi Adriana PIGA, *Dakar et les ordres soufis. Processus socioculturels et développement urbain au Sénégal contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp. 417-421.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Cheikh Hamidou KANE, *L'Aventure ambiguë*, cit., p. 189.

¹⁸⁹ Boubacar Boris DIOP, *Les petits de la guenon*, cit., p. 274.

all'irriverenza, non depaupera l'immagine che la collettività ha di lui, ovvero di un santo infallibile nel vivere concreto, a testimonianza della profondità del sincretismo. Inoltre, non comparso propriamente come un mistico nel cammino ascetico e rimanendo pressoché indifferente alla grazia ricevuta da Dio (*baraka*), egli potrebbe essere, per la religiosità popolare, un *karamat*, ovvero un santo in grado di « marcher sur les eaux, faire pleuvoir »¹⁹⁰ – ricordiamo che Ali Kaboye è anche « Maître des deux rives »¹⁹¹ – ; ed è dotato del « don d'ubiquité, la télécinésie, l'art mantique, la capacité de métamorphose, la compréhension du langage animal, la transformation en or des substances les plus viles »¹⁹², caratteristiche non del tutto estranee al nostro folle che, come il *karamat* non è affatto immune dal peccato – vedi l'uccisione del cane Bolchoï¹⁹³. Anzi, la spiritualità *murîd* intensifica il grado di mediazione con il divino ; come ricorda Adriana Piga nel suo testo magistrale, « in ogni epoca islamica un solo *walî* avrà il privilegio di divenire l'Asse del suo tempo e [...] testimone di Dio sulla terra e dell'eternità. »¹⁹⁴ Tra santo (« être habité par le divin »¹⁹⁵) e *marabout* in chiave parodica, Ali Kaboye è dunque “il” *waliyu* consultato dalle diverse fazioni politiche¹⁹⁶, secondo una pratica ben nota in Senegal¹⁹⁷. Il presidente Daour Diagne si esprime così al cospetto di Ali Kaboye : « Je cherche le chemin, Ali. Guide mes pas sur la voie juste »¹⁹⁸ ; ed è bene sapere che nel sufismo Ali, cugino e genero di Maometto, in quanto legittimo erede del profeta, è il solo a poter intercedere con Dio.¹⁹⁹ Potere spirituale e potere temporale sono sorretti dalla figura del *marabout* che il folle gestisce con la vena del ridicolo. Ma ancora, definito “folle errante” di Niarela egli è anche predicatore itinerante (tramite il suo specchio), come lo sono i maestri sufisti delle confraternite che diffondono la parola di Dio.²⁰⁰ Alla stregua dei fondatori delle confraternite, Ali Kaboye è dunque il fondatore di una nuova fratellanza, quella delle

¹⁹⁰ Adriana PIGA, *Dakar et les ordres soufis*, cit., p. 44.

¹⁹¹ Boubacar Boris DIOP, *op. cit.*, p. 320.

¹⁹² Adriana PIGA, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹³ Boubacar Boris DIOP, *op. cit.*, p. 264.

¹⁹⁴ Adriana PIGA, *L'islām in Africa*, cit., p. 96.

¹⁹⁵ Boubacar Boris DIOP, *op. cit.*, p. 274.

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 279-282, 335-345.

¹⁹⁷ La capacità che il sistema delle confraternite ha di adattarsi ai cambiamenti sociali, economici e politici fa sì che i *marabout* siano gli interlocutori privilegiati dei politici, al punto che la parola del *marabout* gode di considerazione nettamente superiore alla Legge di Stato. Cfr. Adriana PIGA, *Dakar et les ordres soufis*, cit., pp. 34-35.

¹⁹⁸ Boubacar Boris DIOP, *op. cit.*, p. 339.

¹⁹⁹ Tuttavia le distinzioni interne al sufismo rivelano non poche controversie circa la mediazione tra Dio e gli uomini, mediazione rifiutata dall'islam ortodosso. Per esempio at-Tijānī, il fondatore della Tijāniyya – tra le confraternite principali del Senegal insieme alla Mouridiyya e la Quadiriyya –, secondo la sua biografia “rivelata”, è stato proclamato dal profeta unico intermediario tra Dio e gli uomini. Vedi Adriana PIGA, *L'islām in Africa*, cit., pp. 239-240.

²⁰⁰ Sulla figura di Umar Futiyu cfr. Adriana PIGA, *op. cit.*, p. 222.

nuove coscienze ; e la sua mediazione spirituale, che supera tutti i tempi e tutti gli spazi, diviene mediazione letteraria costituendo l'anello di congiunzione tra il vecchio Nguirane e il nipote Badou, a tutela del quale custodisce i *Carnets* scritti dal nonno.

In *Close sesame* è in connubio tra grazia divina e resistenza politica a fare della meditazione sufista l'energia capillare del romanzo. Il misticismo sufi trapela nelle visioni e nei sogni di Deeriye così come nelle profezie di Khaliif. Ed è quest'ultimo a rendere possibile l'impresa di Deeriye, veicolando la sua marcia verso la dimora del Generale.

È indiscutibile la maestria con cui Nuruddin Farah espone la fitta rete di collegamenti tra il visionario Deeriye, il figlio Mursal, oppositore politico, Mukhtar che si sacrifica per la rivoluzione, il folle Khaliif e l'eroe anti-colonialista, Sayyid ; tutti personaggi attraversati dal filo rosso della follia che non ha nulla di patologico, anzi messa in dubbio qualora a determinarla è « [the] success or [the] failure of one's activities »²⁰¹, afferma Deeriye dopo che Mursal ha ben chiarito il senso dell'impazzimento di Khaliif : « It is only when the person so called [mad] proves to be right, when history is on his or her side, it is only then that one hears a different position taken : that the person in question has been a visionary all along and the masses do not understand him. »²⁰² Ecco che l' "etica politica" diviene sinonimo di follia ; e quando si intesse del misticismo sufi restituisce il senso pieno della *tariqa*, la via verso la Verità, di cui il binomio Khaalif-Sayyid è la più compiuta epifania nella congiunzione tra la via spirituale e il contrasto politico in nome della Verità. Inoltre, il militantismo non è affatto estraneo al sufismo : « il sufi è esplicitamente chiamato a non indulgere nello stato di *zuhd*, la rinuncia al mondo profano, il diniego della gestione del potere temporale, ma, al contrario, a impegnarsi attivamente in esso, a cercare il bene e respingere il male [...] »²⁰³ Come il folle di *Les Petits de la guenon* attira il mondo politico per la sua presunta santità, così il leggendario Sayyid, *sheikh* a capo della confraternita sufi della Somalia e poeta beneamato da Deeriye, Mohammed Abdullah Hassan²⁰⁴, è ribattezzato dai britannici "Mad Moullah" per aver duramente contrastato la penetrazione coloniale britannica, italiana ed etiopica.

²⁰¹ Nuruddin FARAH, *Close sesame*, Allison & Busby, 1983, p. 142.

²⁰² *Ivi*, pp. 141-142.

²⁰³ Adriana PIGA, *op. cit.*, p. 20.

²⁰⁴ Mohammed Abdullah Hassan (1864-1920), è il capo della confraternita Salihyya originaria dell'Arabia Saudita, che lottò dapprima contro i cristiani insediati in Somalia, poi contro le penetrazioni coloniali.

Dunque il richiamo viene da sé ; come ieri Sayyid era detto pazzo per la sua sfrenata lotta indipendentista, così oggi Khaliif, dal nome evocativo (“successore”), è pazzo per non aver assecondato l’amministrazione in carica (tra le righe, la dittatura di Siad Barre). E come Sayyid è a capo del movimento dei dervisci, Khaliif è, sotto il pugno di Nuruddin Farah, il capostipite della comunità umana da lui protetta contro la “cattiva” Legge.

Sebbene nel complesso le formulazioni qui esposte vertano sui significati della mediazione del folle secondo il pensiero filosofico tradizionale africano, per il quale la follia è una punizione degli spiriti che coinvolge l’intera collettività per mezzo del capro espiatorio, la prospettiva sociologica circoscrive il campo di riferimento. Il turbamento dell’ordine sociale, prodotto dal colonialismo e dall’imperialismo che ha instaurato nuovi meccanismi istituzionali, indica la presenza di una tensione conflittuale erompente dalla dinamica “normale” di catarsi e rigenerazione attraverso il rito. A questa autoregolazione sul piano della sincronia, si oppone una crisi nella diacronia, da cui l’intervento dell’antenato nel presente sociale e il “recommencement” sul piano della cultura storica. È questa la ragione profonda per cui la manifestazione della follia del singolo indica che « la culture toute entière est menacée de destruction et la société devient folle, littéralement »²⁰⁵, e quasi la totalità dei romanzi da noi studiati riferiscono uno sconvolgimento di tutte le istanze sociali e della “catena” istituzionale che è diretta e lampante emanazione della recente storia di dominazione coloniale. A questa si aggiunge la prospettiva ascetica del folle che nella specificazione sufi richiama all’intervento politico.

²⁰⁵ Alfa Ibrahim SOW, *Les structures anthropologiques de la folie en Afrique noire*, Paris, Payot, 1978, p. 183.

CAPITOLO SECONDO. *Il folle mediatore “istituzionale” : la relazione con l’autorità*

Le funzioni intermedie dei folli ci apparivano chiare, nel capitolo precedente, alla luce dell’antropologia africana poiché in gioco vi erano i significanti della spiritualità africana. E se è vero che un tale approccio mira a comprendere il *funzionamento* della follia nella sua relazione con la coscienza collettiva piuttosto che la sua *disfunzione*¹, non sembra altrettanto vero che della seconda si possano cogliere tutte le implicazioni senza cognizione del primo. È indubbio che il sistema coloniale abbia costituito una tappa decisiva della storia delle società africane, sebbene, prima ancora, la penetrazione delle religioni rivelate, attraverso i missionari e i califfati, avesse già ridisegnato gli assetti istituzionali. E i romanzi non mancano di restituire il senso di cesura determinata dall’« instaurazione d’un système politique et social qui bouleverse les anciennes stratifications sociales, [...] le système d’enseignement mis en place par le colonisateur, la nécessité d’adhérer à de nouvelles valeurs perçues comme étrangères ou même dangereuses »². L’approccio socioculturale rende conto di questi aspetti nei romanzi postcoloniali, dal momento che gli eventi storici dei conflitti mondiali in Europa prima, e dell’instaurazione degli Stati nazionali poi, segnano l’emergenza di una funzione politica conferita al folle.

In questi termini, va colta la specificità sociale della follia che rientra ora nella logica di resistenza e rivolta veicolata dal folle per uscire da una *impasse* strutturale (anzitutto

¹ Vedi Bernard MOURALIS, *Folie et modernité dans quelques œuvres africaines récentes* in *L’illusion de l’altérité*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 381.

dell'istituzione). Tale logica s'insedia, nella finzione, in quello che abbiamo chiamato il *dramma del cammino* nello scontro con l'autorità familiare e l'autorità di Stato, laddove intendiamo per autorità, in prima analisi, l'investitura conferita alla figura istituzionale « pour que la parole qu'[il] profère ait force de loi ».³ Ma vedremo che le diverse radici latine di *auctoritas*, che rimandano tanto alla sfera politica (*auctor*, *augere*) quanto a quella religiosa (*augur*), sfaccettano e ridisegnano la figura dell'autorità di cui le interpretazioni femminili sono tutt'altro che secondarie. Il gesto rivoltoso assume poi senso pieno nell'atto di scrittura come liberazione dal “padre” dispotico, tanto nazionale quanto coloniale.

1. Contro l'autorità paterna

Il filo conduttore in questo capitolo è tracciato dalla relazione con la figura dell'autorità nei confronti della quale il folle sancisce, direttamente o indirettamente, la fine di un ordine ritenuto inaccettabile. Contrariamente al capitolo precedente, in cui il folle in cammino appariva come vettore di ricongiunzione, è ora in gioco la troncatura con i nuovi modelli istituzionali di matrice coloniale che sono andati sovrapponendosi ai funzionamenti sociali in vigore. Più precisamente, nei romanzi delle post-indipendenze, i nuovi sistemi nazionali, conniventi con i colonizzatori, appaiono intercalati al sistema di continuità generazionale regolata dal principio già visto di unificazione dell'antenato.⁴ Le “nobili lezioni storiche” – parafrasiamo Mongo Beti – « léguées en héritage par [l]es ancêtres »⁵ sono soppiantate dal modello dilagato nelle ex-colonie – e da allora mai sradicato – della « tentation de l'argent facile et abondant »⁶ che sfida le nuove generazioni. Si evince sempre più chiaramente la riscrittura, da parte degli autori, del substrato culturale per progettare la dissidenza anticoloniale e anti-neocoloniale allo scopo di « neutraliser la dimension normative

² *Ivi*, p. 385.

³ Émile BENVENISTE, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. Pouvoir, droit, religion*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 143.

⁴ Alfa Ibrahim SOW, *Psychiatrie dynamique africaine*, Paris, Payot, 1977, pp. 60, 63.

⁵ Mongo BETI, *L'Histoire du fou*, Paris, Julliard, 1994, p. 71.

⁶ *Ivi*, p. 174. È il caso di Zoaétoa nel romanzo di Mogo Beti.

et disciplinaire inscrite dans l'écriture conquérante, [e quindi] d'en faire un lieu où la contestation devient possible. »⁷ *L'Histoire du fou* ne è un illustre esempio : da un lato il patriarca Zoaételeu è assediato dalle reti sinuose per la conquista del potere attraverso ripetuti colpi di stato, dall'altro la sua preoccupazione è tutta rivolta alla continuità della stirpe,

« ayant érigé autour de lui autant de murailles concentriques que de générations, ses descendants, conduits par Zoaétoa, son fils préféré après Narcisse, avaient résolu de le protéger contre la frénésie délirante à laquelle les gens de la ville donnaient le nom de politique. »⁸

Ancora, in *Véhi-Ciosane* e *L'aventure ambiguë*, l'interferenza di nuovi sistemi coloniali nella logica della discendenza, è elaborata fin nelle pieghe più profonde : nel lungo racconto di Ousmane Sembène la presenza del “commandant”, il crescente abbandono del Niaye da parte delle giovani generazioni in cerca di lavoro – quindi l'introduzione del sistema di tassazione occidentale – e una dilagante miseria morale, costituiscono gli anelli della catena causale dell'atto incestuoso di Guibril Guedj Diob verso la figlia Khar. La politica economica coloniale che ha rimodellato l'assetto sociale spingendo i giovani verso Dakar, s'insedia su di un già aspro conflitto tra la punizione islamica dell'incesto, rappresentata dall'imam, e l'uso che si è fatto dell'*adda* (la tradizione) anzitutto alla tutela dell'armonia comunitaria, come ricorda il griot Déthyè Law. Ne *L'aventure ambiguë* Samba Diallo è eletto dalla nobile famiglia dei Diallobé discendente del sapere ; ma quale ? Quello islamico della tradizione o della filosofia occidentale da acquisire per meglio contrastare il nemico ? I fondamenti stessi della discendenza sono quindi rimessi in questione nella misura in cui a cambiare è anche il referente, e gli esiti non sono affatto senza conseguenze sulle nuove generazioni.

Attraverso uno sguardo più ampio, la riconfigurazione del sistema istituzionale abbraccia la maggior parte dei testi del nostro corpus a dimostrare, com'è stato detto prima di noi, che a partire dagli anni '60 l'intera società volgeva a meccanismi turbinosi di pura follia⁹ : in primis, *The beautiful ones* e in *Les Crapauds-brousse*, in cui le promesse indipendentiste di figure di rilievo quali Nkrumah in Ghana e Sékou Touré in Guinea si rivelarono fallaci ; ancora *L'Anté-peuple* e, sul versante anglofono, *Close sesame* e “Fools”

⁷ Cilas KEMEDJIO, *Notes sur la mission sociale de l'évolué dans Chemin d'Europe de Ferdinand Oyono*, Mission terminée de *Mongo Beti* in *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 251.

⁸ Mongo BETI, *op. cit.*, p. 33.

espongono l'effetto dilagante di una patologia istituzionale volta a creare una società di folli. La malattia del sistema si riversa nelle insenature della società fino a fare del nostro personaggio un folle tra i tanti. Si apre l'era dell'anomia. E, in questa prospettiva, alla follia intesa come fenomeno che coinvolge la comunità, con la quale il folle condivide i significanti, si aggiunge la follia vissuta isolatamente (vedi il monologo dell'uomo nudo in *The Beautiful ones*) a seguito di traumi alienanti dalle esperienze belliche. La follia è ora scrutabile come conseguenza della società coloniale patogena la quale

« brouille en particulier les frontières qui devraient “normalement” exister entre ce qui est de l'ordre de l'imitation passive et qui est de l'ordre de l'appropriation, entre l'aliénation et l'adoption de comportements nouveaux dans le cadre d'une stratégie de mobilité sociale. »¹⁰

L'alienazione prodotta dal colonialismo, tanto in direzione delle trincee – di cui Tanor in *Véhi-Ciosane*, il “fou” dell'*Aventure Ambiguë* e il sergente Kéita sono degli esempi storici¹¹ – quanto in direzione del sistema scolastico – Samba Diallo ne è ormai l'emblema della produzione francofona – è inasprita dall'isolamento individuale rispetto all'ambiente familiare, quindi dal sempre più labile coinvolgimento sociale del lignaggio nell'evento di follia. E riscontriamo, a tale proposito, che nell'Africa occidentale, ad esempio, rimanere isolato dalla società può condurre alla follia¹², alla stregua di chi non ha padre o non ha ricevuto educazione dal padre.¹³ E il ritorno in patria è così caricato di tutti i traumi dell'esperienza occidentale, da cui la reazione di Tanor e del folle dell'*Aventure ambiguë* di fronte ad una realtà ormai ingestibile. D'altro canto, la missione “civilizzatrice” di Kéita in “Sarzan” e quella moralizzatrice di Okolo in *The Voice* contro il sistema retrogrado, danno esiti opposti : Kéita è punito dagli spiriti giacché la sua missione è caricata dell'ideologia

⁹ Bernard MOURALIS, *Folie et modernité dans quelques œuvres africaines récentes*, cit., p. 386.

¹⁰ Ibid.

¹¹ A seguito dell'esperienza personale nell'esercito francese, Ousmane Sembène ha messo in scena i folli reduci di guerra, non solo in *Niaye* (1964) – versione cinematografica di *Véhi-Ciosane* – ma anche in *Camp de Thiaroye* (1988). La *mise en récit* dell'alienazione dei “tirailleurs sénégalais” è esposta nello studio – da noi affrontato nella Prima Parte di questo lavoro – di Janos Riesz, *La 'folie' des Tirailleurs Sénégalais : fait historique et thème littéraire de la littérature coloniale à la littérature africaine de langue française* in *Black Accents : Writing in french from Africa, Mauritius and the Caribbean*, London, Grant & Cutler, 1997, pp. 139-156.

¹² Nella società wolof, per esempio, l'asocialità del bambino è compresa come anormalità in genere attribuita al *nit ku bon* (letteralmente “persona malvagia”), che “si basta da sé” poiché in lui si manifesta l'autorità ancestrale, da cui il sospetto dell'auto-marginalizzazione come un segno di dissimulazione del proprio sapere. Jacqueline RABAIN, *L'enfant du lignage. Du sevrage à la classe d'âge chez les wolof du Sénégal*, Paris, Payot, 1979, p. 182.

coloniale ; Okolo, il missionario dal cuore puro, sopravvive alle dittature di Big One a Sologa e del capo di Amatu, e trionfa nella eco della voce infallibile. La questione dell'autorità paterna minata dal colonialismo sembra quindi sottendere le diverse situazioni sotto vari profili uniti, tutti, da un filone comune : la ridefinizione delle posizioni palesata dai folli.

Senza intendere avviare un'analisi eziologica della follia alla luce dei nuovi approcci scientifici introdotti all'inizio del secolo scorso¹⁴, ci limitiamo a rilevare alcuni elementi ricorrenti nei romanzi che ci paiono significativi in prospettiva “psicodrammatica”¹⁵ rispetto alla figura paterna. Ci riferiamo, sì, al padre biologico – in *Véhi-Ciosane* si tratta proprio del gesto estremo contro il padre –, ma un'apertura della prospettiva al “padre simbolico” come figura autoritaria di dominazione, conduce a degli esiti ben più rilevanti per il nostro proposito. L'autorità riconduce alla discendenza patrilineare. Tuttavia, anche nelle società in cui l'eredità patrimoniale passa per via uterina, e il ruolo del padre è quindi variabile¹⁶, la figura del « père souverain »¹⁷, spesso rinforzata dalla matrice islamica¹⁸, è riconfermata dal ruolo istituzionale. Così, i capi di villaggio (capo di Amatu in *The voice*), i presidenti e dittatori (il Generale in *Close sesame*, il presidente ne *L'Anté-peuple*, ad esempio), ovvero i detentori della norma, rientrano, per noi, nella figura del “padre simbolico”. Le diverse figure di politici che appaiono nel corpus rimandano a quella che gli Ortigues chiamano, in termini psicoanalitici, la “place marquée”, in quanto portatrice dell’“argument d'autorité”¹⁹. Ma vedremo questo preciso aspetto nell'ultima parte del capitolo.

Sulla base delle ricorrenze osservate sull'intermediazione del folle con l'autorità paterna, crediamo dunque di poter avanzare l'ipotesi secondo la quale il primo dichiara una cesura nei confronti della seconda giacché questa è portatrice di *corruzione* – nel senso pieno della sua etimologia, “mandare in pezzi, contaminare” –, prendendo così di mira l'intero

¹³ Vedi M.-C. et E. ORTIGUES, *Œdipe africain*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 33.

¹⁴ Il dominio coloniale sulle sorti degli africani aveva toccato anche il campo del sapere talché l'approccio scientifico era orientato a partire dai presupposti e dalle aspettative di uno sguardo occidentale. Cfr. Bernard MOURALIS, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993, pp. 15-74, soprattutto p. 44.

¹⁵ Prendiamo in prestito questo termine della psicoterapia, di cui Jacob Levi Moreno è un illustre rappresentante, adattandolo al nostro contesto di riferimento nel senso della messa in scena di un substrato psicologico suscettibile di rimandare alla ridefinizione dell'assetto sociale in prospettiva parentale.

¹⁶ Se il ruolo di « padre genitoriale » è innegabile nelle società matriarcali che caratterizzano buona parte delle strutture familiari dell'Africa occidentale, il ruolo autoritario non è essenzialmente ricoperto dal padre, bensì dallo zio materno, al quale spettano le decisioni importanti relative all'educazione. Cfr. M.-C. et E. ORTIGUES, *op. cit.*, pp. 274-275.

¹⁷ *Ivi*, p. 178.

¹⁸ « L'islam privilégie la foi du “père noble”, du chef de famille. » Marie-Cécile et Edmond ORTIGUES, *Œdipe africain*, Paris, L'Harmattan, 1984, p. 129.

sistema istituzionale. Crediamo che il senso vero di intermediazione si raggiunga nella misura del passaggio dalla “possibilità mancata” alla “possibilità utopica”, la quale deve partire da nuove basi risanate per essere realizzata.

I segni più evidenti di tale cesura, sono l’assenza di nome e l’assenza di origine, anticamera di una *tabula rasa* critica nei confronti della Storia. L’una e l’altra, le avevamo rintracciate nel corso della Prima Parte : l’identità dei folli dei *Crapauds-brousse*, de *Les Méduses*, de *L’Aventure ambiguë*, è designata dal generico appellativo “fou” ; e, alla stessa maniera in cui dei primi due non si conosce la storia pregressa – mentre sappiamo che la follia dell’esule de *L’Aventure ambiguë* ha origine in territorio francese –, Sékhélé in “Le fou rire”, Tutina in *Ports de folie*, Thalès in *Thalès-le-fou*, piombano nel racconto scevri da un qualsiasi tipo di ancoraggio storico.²⁰

Non di rado la cesura con l’origine è espressa dall’allusione alla mancanza di ombelico, con chiaro riferimento alla congiuntura con il varco vaginale, tanto della terra di origine quanto della madre genitoriale. Se per Monénembo e Boris Diop di *Les petits de la guenon* è implicita, in Tchicaya U Tam’si è una vera ossessione : non soltanto Sékhélé è « homme sans nombril »²¹, la ricorrenza del tema dell’ombelico incalza tanto nell’opera poetica quanto nella prosa dello scrittore congolese.²² In quanto punto nevralgico dell’identità collettiva in cui ha luogo la ricongiunzione dell’individuo con l’universo²³, ma soprattutto desiderio recondito dello scrittore congolese di una « régression infantile »²⁴, l’ombelico è per Tchicaya U Tam’si il luogo della legittimazione di un incesto simbolico.²⁵ La mancanza di ombelico è interruzione con la discendenza matrilineare, quindi negazione d’identità secondo il pensiero tradizionale nelle società matriarcali ; così come l’ombra è conferita per via

¹⁹ *Ivi*, p. 274.

²⁰ È così presentato Thalès-le-fou : « vous allez connaître l’homme qui est arrivé à Wakogne il y a une dizaine d’années et qui s’est présenté sous le nom de Thalès. Cet homme avait un accoutrement bizarre, une tignasse de timbré et parlait en violant les codes du langage. Dans ce pays où l’apparence prime sur l’essence, il fut pris pour un fou. Il est resté fou. Le fou du village. » Sé mou MaMa DIOP, *Thalès-le-fou*, Paris, L’Harmattan, 2007, p. 11.

²¹ Tchicaya U TAM’SI, « Le fou rire » in *La Main sèche*, Paris, Laffont, 1980, p. 82.

²² Nel racconto postumo *Les trois ombres*, del bambino che sbarca sull’isola il narratore nota che « la matrone qui noua son cordon ombilical avait fait un bien beau travail, car son nombril, cicatrice insignifiante, s’égarait dans les chairs de son ventre ». ID., *Les trois ombres* in *L’Atelier imaginaire : nouvelles*, Paris, L’Age de l’homme, 1988, p. 146.

²³ « C’est par lui [le nombril] que l’homme est rattaché à l’univers, c’est par lui que les énergies de l’univers, bonnes ou mauvaises, peuvent entrer en contact avec l’homme. » Clémentine M. FAÏF-NZUJI, *La puissance du sacré. L’homme, la nature et l’art en Afrique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, coll. Voyages Intérieurs, 1993, p. 71. Nell’ex-Zaire le statuette del culto luluwa indicano la valorizzazione simbolica dell’ombelico, « l’un des point du corps les plus protégés. » Clémentine M. FAÏF-NZUJI, *op.cit.*, p. 57.

²⁴ Ibéa ATONDI, « Tchicaya, l’homme inachevé », *Notre Librairie*, n° 137, 1999, p. 57. Tchicaya rimase a lungo all’oscuro dell’identità materna.

materna, e il folle ne è spesso sprovvisto, come abbiamo visto. Si veda, dunque, che per Tchicaya il tema dell'ombelico ha un preciso significato autobiografico ; sembra identificarsi a questo preciso aspetto di Sékhélé il quale intendeva

« prévenir la question : Qui est ta mère ? [...] S'était-il fait homme tout seul, les chairs lui étant tombées sur les os – vrop ! – comme ça ? Non, non, il ne se savait pas sorti par le sexe d'un ventre de mère. Vantardise de fou ? »²⁶

Altrove il tema dell'ombelico non è portato alle estreme conseguenze, ma è pur sempre un segno di negazione con la continuità familiare, un *principio*, nella doppia accezione temporale ed etica, dal quale ripartire. Ecco che questo percorso rivela il senso profondo del « déracinement culturel », conseguente al « désarroi politique, [...] interne, psychologique et même affectif »²⁷, di cui il folle è una raffigurazione compiuta ; e l'erranza, motivo costante con cui Monénembo esprime il “déracinement”, è la condizione mentale di rottura con il vincolo della gerarchia contaminata (l'erranza mentale dell'uomo nudo in *The beautiful ones* va letta proprio in questo senso).

Lo si sarà notato, non vi è una sola maniera di stabilire una relazione con la figura autoritaria, né vi è un solo linguaggio per dire la rottura con l'ordine riprovato. Ed è certamente in queste differenze che consiste l'interesse di uno studio del rapporto con la figura paterna, che sia l'antenato, il capofamiglia o il capo di un governo.

Se da un lato questa sovrabbondanza di folli in letteratura lascia intendere una sorta di istituzionalizzazione dell'aggressività nella vita sociale come causa di disordine mentale²⁸, d'altra parte ci pare che le modalità con cui essi agiscono nel testo – non soltanto come brandelli di umanità²⁹ ma come agenti storici – rimandino sempre alle espressioni della reazione, apparentemente insensate, invero coerenti nel progetto di azione storica : tramite la parola della divagazione³⁰, delirante e profetica (da Tanor al folle dell'*Aventure ambiguë*) ma anche prolissa (dell'uomo nudo di Armah e di Zamani in “Fools”), i folli non facevano che

²⁵ Da cui il sentimento di essere un “bastardo” : « Ils ont craché sur moi pour bénir l'inceste. » Joël PLANQUE citato da Ibéa ATONDI, Ibid.

²⁶ Tchicaya U TAM'SI, « Le fou rire », cit., pp. 82-83.

²⁷ Marcel SOW, Alhassane DIALLO (propos recueillis par), « Tierno Monénembo, grand prix littéraire d'Afrique noire 1986 », *Notre Librairie*, n°88-89, juil-sept 1987, p. 107.

²⁸ Alfa Ibrahim SOW, *Psychiatrie dynamique africaine*, cit., p. 37

²⁹ Cfr. Ousmane SEMBENE, *Véhi-Ciosane Suivi de Le Mandat*, French & European Pubns, 1966, p. 38.

³⁰ Vedi Cap. 1.2 – Parte II.

denunciare l'anomalia di una società insopportabile ; e con la parola del silenzio³¹ il folle dei *Crapauds-brousse* e Khaliif in *Close sesame* facevano da sentinella al tesoro dell'autenticità, il primo come guida tutelare nella pericolosa boscaglia, il secondo davanti la dimora di Deeriye. Ciò che non sfugge in nessun caso è il rifiuto del folle di mantenere il fronte debole della società in uno stato di subordinazione, e di impedire la perpetrazione di una logica della violenza psicologica, oltre che fisica :

« La violence symbolique s'institue par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut pas ne pas accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments de connaissance qu'il a en commun avec lui et qui, n'étant que la forme incorporée de la relation de domination, font apparaître cette relation comme naturelle ; ou, en d'autres termes, lorsque les schèmes qu'il met en œuvre pour se percevoir et s'apprécier, ou pour apercevoir et apprécier les dominants (élevé/bas, masculin/féminin, blanc/noir, etc.), dont son être social est le produit. »³²

Il folle rompe con « l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé [...] accord[e] au dominant », e affronta di petto il “padre indegno”. Alla luce delle parole di Bourdieu, le voci dei folli, molte volte intonate a corde profetiche – da Tchicaya a Nuruddin Farah, da Njabulo Ndebele a Mongo Beti – rompono il patto di tacito consenso ; e gli autori instaurano una nuova base di discernimento. Il figlio messianico vittorioso nella misura precisa della perpetuazione del lignaggio, non l'avevamo visto solo in *Le cavalier et son ombre*.³³ Boubacar Boris Diop ha però reso chiaro un sistema di transizioni tra un *prima* e un *dopo*.

In effetti, un'osservazione che ci sembra importante sollevare, riguarda proprio l'atteggiamento critico rispetto al sistema sociale preso di mira. Non è questione di una mera bocciatura dello stato presente da parte degli scrittori a favore di un passato pre-coloniale ad esso preferito. Le critiche espresse procedono per una duplice direzione : verso la società tradizionale inseminata di nuove logiche coloniali (il paese dei Diallobé in *L'Aventure ambiguë*, Dougouba in “Sarzan”, Amatu in *The Voice*, Santhiu-Niaye in *Véhi-Ciosane*) e

³¹ Vedi 1.3 – Parte II.

³² Pierre BOURDIEU, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 41.

³³ Cfr. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, pp. 249-250. « Ainsi le thème du Fils, qu'il soit simple allusion littéraire ou au contraire divinité pleinement reconnue, Hermès, Tammuz, Hercule ou le Christ, apparaît toujours comme un précipité dramatique et anthropomorphe de

verso le società dell'anomia, in cui non vigono più regole morali se non quelle dell'anarchia e delle lotte intestine (*The beautiful ones, Les Crapauds-brousse, L'Anté-peuple, L'Histoire du fou*).

Tentiamo ora di mostrare due diversi funzionamenti dello scontro con l'autorità paterna, a nostro avviso tra i più interessanti. Ousmane Sembène in *Véhi-Ciosane* e Mongo Beti in *L'Histoire du fou* scrutano le nuove combinazioni sorte dalla giustapposizione della storia evenemenziale del colonialismo con la storia familiare : se guardiamo ai meccanismi del rapporto al "padre" teorizzato dagli Ortigues, possiamo scorgere nuovi esiti sull'uso che essi fanno della questione genitoriale per comprendere la loro critica sociale della storia.

In *Véhi-Ciosane* l'importanza della doppia lettura della storia – coloniale e familiare – è sintetizzata nel proemio :

« Il naît parfois dans les plus simples des familles, des plus humbles communautés, un enfant qui, en grandissant, élève son nom, le nom de son père, de sa mère, de toute sa famille, de sa communauté, de sa tribu; plus encore par ses travaux, il ennoblit l'HOMME.

Plus fréquemment vient au monde, dans les communautés de castes dites supérieures, de passé glorieux, un enfant qui, pas sa conduite, ternit tout l'héritage de son passé, blesse l'honnête HOMME de passage, éclabousse même la dignité de l'individuel diambur-diambur³⁴. »³⁵

Queste parole di un vecchio saggio costituiscono il condensato etico che differenzia l'« homme » dall'« HOMME ». Il folle Tanor ha il pieno senso della moralità, a differenza del padre colpevole di incesto verso la figlia Khar. E, per questo, lo uccide, nonostante le raccomandazioni del griot sull'importanza della pacificazione iscritta nella tradizione. Che la famiglia in questione sia o meno di tipo matriarcale – determinante il grado di "pericolosità" dell'incesto tra padre e figlia, meno grave nel matriarcato poiché non intralcia la discendenza

l'ambivalence, une traduction temporelle de la synthèse des contraires, surdéterminée par le processus de la genèse végétale ou "chimique". » *Ivi*, p. 251.

³⁴ Diambur o djambour : guerriero.

³⁵ Ousmane SEMBENE, *op.cit.*, p. 13.

matrilineare³⁶ –, la punizione colpisce indistintamente padre e figlia perché i precetti islamici non ammettono l'incesto. Ora, l'uccisione del padre per mano di Tanor presenta ai nostri occhi due aspetti rilevanti : il gesto di Tanor risponde, sì, ad un dovere morale di punizione del capo villaggio che rappresenta « le système global des valeurs et de pensée », dunque « la conscience du groupe »³⁷, cosicché colpendo Guibril Guedj Diob colpisce l'intera comunità dalla moralità tentennante ; ma, più fortemente, risponde ad una pulsione personale contro lo stupratore della sorella. Di conseguenza – ecco il secondo punto cui si allaccia la nostra tesi – Tanor agisce in difesa della discendenza materna in prospettiva progressista. Più precisamente, crediamo che l'atto di Tanor non possa essere compreso se non in considerazione della sua posizione nella gerarchia familiare : esso è volto alla tutela dell'avvenire del nipote – figlio della sorella – secondo la relazione avuncolare per via della quale lo zio ha il dovere di disporre dell'educazione del nipote. È quindi estremamente significativo che il nuovo nascituro abbia diritto al nome, dunque all'identità familiare e personale. Inoltre si tratta di un nome altamente simbolico giacché Véhi-Ciosane rimanda ad un “nuovo inizio” in continuità con il nome materno Ngoné Thiandum : Bianca genesi Ngoné Thiandum. Ecco che Tanor difende la purezza della discendenza (*l'eredità di diritto* trasferita al nipote) scontrandosi con l'ascendenza corrotta (*l'eredità morale* non ricevuta dal padre) ; e tramite il gesto di rottura con il “padre” malsano, rende tributo alla “nuova nascita” garantendo al nipote – quindi alla discendenza – un nuovo punto di avvio. In ciò vediamo il suo atto di mediazione, nel ripristino dell'autorità : *l'eredità morale* da lui stesso incarnata come “padre” morale per aver “superato” il padre biologico.³⁸

Guardando alle relazioni familiari in *L'Histoire du fou*, si scorgono dinamiche familiari in cui l'interferenza coloniale ha un ruolo di primo piano ; e Mongo Beti sembra sfruttare i meccanismi edipici per destrutturarne i fondamenti ideologici. Spieghiamo come. L'uccisione di Narcisse da parte del fratello Zoaétoa corrisponderebbe a ciò che M.-C. e E.

³⁶ « [...] dans les sociétés à filiation matrilineaire, l'inceste dangereux est celui d'un fils et de sa mère. Dans les communautés à filiation patrilinéaire, l'union dangereuse est celle d'un père et de sa fille. » Lamine NDIAYE, *Parenté et mort chez les Wolof. Traditions et modernité au Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 40. Pensiamo comunque che la famiglia in *Véhi-Ciosane* abbia una struttura patriarcale, in conseguenza all'islam, come dimostrano i nomi dei figli, entrambi Diob e non Thiandum.

³⁷ Jean BRUYAS, *Les sociétés traditionnelles de l'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 73.

³⁸ L' « héritage moral [qui] fait que l'on est l'héritier de son père quand on l'a égalé. » Jacques BRENGUES, « La femme dans la tradition oulof au Sénégal », *La femme dans la société francophone traditionnelle*, Plurial, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Centre d'études des littératures et civilisations francophones, 1985, p. 56.

Ortignes hanno chiamato « le drame de dépasser les frères »³⁹. Questo consiste essenzialmente nella deviazione del conflitto contro la figura autoritaria che fissa le regole e che, nella società tradizionale africana, è incarnata dall'antenato (il padre fondatore morto) di cui il padre biologico è un intermediario. Essendo il padre autoritario “già morto”, non potendo quindi costituire un termine di confronto come nemmeno il padre intermediario, l'individuo dovrà mettersi in relazione di rivalità con il fratello ; tanto più che, per il patriarca Zoaételeu, « Zoaétoa (est) son fils préféré après Narcisse »⁴⁰, frase ripetuta a modi litania a ribadire l'importanza della preferenza paterna, quasi a giustificare il gesto finale di Zoaétoa che uccide il fratello. Ora, però, alla luce dei giochi di inversione che Mongo Beti opera per rivelare i meccanismi perversi della politica neocoloniale, crediamo che la chiave interpretativa risieda nella “missione” finale di Zoaétoa, entrato nell' « entourage intime du chef de l'Etat [...], au retour d'une formation bâclée au Maroc, à déclencher une opération préparée de longue date. »⁴¹ Egli altro non è che una pedina dello spietatissimo sistema di potere in cui non c'è più morale che tenga ; e, soprattutto, la pesante interferenza estranea inceppa il meccanismo di progressione generazionale. Zoaétoa non appartiene più al potere dell'antenato, ma a quello neocoloniale. Il fratricida è difatti il folle anonimo che vediamo aggirarsi per la città all'inizio del romanzo, come tanti altri matti. Ovvero, la follia prodotta dal sistema politico corrotto annienta l'identità stessa di appartenenza. E crediamo che la grande maestria di Mongo Beti consista nell'aver sfuggito alla mera illustrazione della società impazzita, sfruttando invece un canale cruciale dell'identità atavica – quello del legame familiare con l'antenato Zambo Menduga – per dimostrare concretamente il pericolo della follia istituzionale.

L'aggressività persecutoria studiata dagli Ortignes e la violenza instaurata dal sistema coloniale e neocoloniale finiscono per coincidere nel romanzo di Mongo Beti ; anzi, diremmo piuttosto che, sotto la sua lente del post-esilio, la prima si mette al servizio della seconda giacché per lui il fine della letteratura è l'atto politico. Se in molte opere di Mongo Beti le nuove generazioni intrappolate tra due forze complici – la gerontocrazia e la potenza coloniale – devono impugnare « un non de défi au statu quo » per intonare il « chant au

³⁹ M.-C. et E. ORTIGUES, *op.cit.*, pp. 80-115.

⁴⁰ Mongo BETI, *L'Histoire du fou*, cit., p. 33.

⁴¹ *Ivi*, pp. 203-204.

changement »⁴², *L'Histoire du fou* illustra una volontà di resistenza dell'autenticità culturale ad ogni costo. Con Narcisse viene ucciso anche il giovane avvocato che incoraggiava alla resistenza ; e la troncatura della speranza futura operata da “un figlio della nazione” è il sintomo di una inautenticità che contagia dall'interno, di cui Zoaétoa è il simbolo.

L'inautenticità della contaminazione coloniale è precisamente la posta in gioco nel rapporto con l'autorità, che fa di questi folli delle vittime – come Zoaétoa o Kéita in “Sarzan” – o delle anime ferite, come Tanor e il folle dell'*Aventure ambiguë*, che però reagiscono alla *corruzione* istituzionale. Così, il discorso letterario all'indomani delle indipendenze fa emergere un “padre simbolico” ancora più minaccioso, benché sinuoso e invisibile, che è il “padre nazionale”, dietro al quale si nasconde lo spettro dell'autorità coloniale. Lo avevamo avvertito lungo il nostro lavoro, senza peraltro meravigliarcene. E questa prospettiva ci riconduce alla chiave interpretativa suggerita da Bernard Mouralis in diversi studi, del folle come di un'entità che condensa il discorso dell'europeo sull'Altro. E sulle orme della riflessione di Fanon, che vede nell'uomo colpito – letteralmente – dalla colonizzazione la duplice dimensione del trauma (della guerra) e dell'alienazione (destrutturazione della coscienza di sé), Bernard Mouralis chiarisce gli effetti sociali della situazione coloniale :

« La situation coloniale ne se définit pas seulement par la violence qui la caractérise. Elle entraîne également une inauthenticité profonde dans les relations entre le groupe dominé et le groupe dominant. Et par là elle rend impossible toute communication véritable entre les individus appartenant respectivement à ces groupes. »⁴³

Nonostante le molteplici configurazioni della follia, i personaggi qui studiati condividono un comune senso di ripudio dell'autorità minata. Quelli senza nome (*L'Aventure ambiguë*, *The beautiful ones*, *Les Crapauds-brousse*, *Les Méduses*), quelli che colpiscono la gerarchia malsana e battezzano il nascituro (*Le Cavalier et son ombre*, *Véhi-Ciosane*) si palesano nell'atto compulsivo dell'emergenza storica.

⁴² Philippe BASABOSE, *Le roman de Mongo Beti : projet d'écriture, projet de société* in *Dire le sociale dans le roman francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 282. È il caso, per l'esempio preso, di Medza, il protagonista di *Mission terminée* (1999).

⁴³ Bernard MOURALIS, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, cit., p. 147.

2. L'*Auctoritas* femminile

Sebbene i significati del ripudio paterno da parte del folle alludano sempre, o quasi, alla cesura con il sistema sociale minato di corruzione, i meccanismi di tale ripudio variano sensibilmente a seconda del ruolo che la figura femminile occupa nell'universo disegnato dai singoli autori. All'eccezione di Khadidja in *Le Cavalier et son ombre* e Toutina in *Ports de folie*, il nostro corpus è costituito pressoché soltanto da folli di sesso maschile ; ma la presenza di personaggi femminili è decisiva alla determinazione dei principi fondatori che orientano il senso delle opere e che ci inducono a parlare di autorità femminile. S'impone quindi una precisazione su questo concetto che, nella nostra prospettiva, trova massima linfa a partire dalla sua etimologia. In una prima accezione, l'*auctor* (che si fa derivare da *augere* – accrescere, rafforzare –, malgrado le zone d'ombra sull'origine di *augeo*⁴⁴) designando la persona che dà inizio, che fa nascere, riconduce all'origine. Si potrebbe credere che ciò basti per identificare l'autorità materna nelle società africane dove il ruolo delle donne appare essenzialmente relegato al principio della procreazione e della perpetuazione del lignaggio attraverso il dono incommensurabile della fertilità. Abbiamo visto nel capitolo sull'immaginario quanto fosse presente nelle nostre opere il tema della *vagina dentata* con allusione al ritorno verso la cavità materna (Okolo in *The Voice*) e la fenditura terrestre come il legame indissolubile con la famiglia fecondata e fecondante (il *kàdd* in *Les Petits de la guenon*, il luogo delle origini evocato da Mouissou in *Ces fruits si doux*, il giardino coltivato in "Fools").

Abbiamo anche visto che in Tchicaya U Tam'si, la semantica della madre genitrice attraversa tanto la scrittura poetica quanto quella narrativa ; e la figura femminile nel suo ultimo romanzo raggiunge elevazioni elegiache raramente riscontrate nelle opere di quest'epoca. La donna è madre compassionevole nelle vesti di Mathilde che accompagna il figlio Gaston durante il calvario verso il trapasso ; inoltre, nella sua trasfigurazione terrena è altresì donna sensuale. La morfologia delle colline rimanda alla sagoma di una donna supina

⁴⁴ Secondo Émile Benveniste il senso profondo di *auctor*, nei suoi diversi impieghi, non può essere ricondotto esclusivamente ad *augeo*, radice con la quale non si concilia del tutto. Non intende tuttavia contestare tale derivazione, bensì rimarcare la conoscenza incompleta che si ha sull'origine di *augeo*. Vedi Émile BENVENISTE, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. 2. *Pouvoir, droit, religion*, cit., p. 149.

« sur une couche inclinée. Le plus haut point de la pente au second plan, la tête avec les cheveux – les deux seins. Le ventre est celui d'une parturiente. [...] Elle la parturiente accouche sans doute dans la folie d'autres collines qui naissent dans d'autres vallées. »⁴⁵ In quest'opera, *U Tam'si* celebra, attraverso la terra femminea, il ricongiungimento con la madre biologica, per lungo tempo tenutagli nascosta, che esprime in termini di « retrouvailles avec la plénitude prénatale » e di « engendrement perpétuel »⁴⁶.

È bene ricordare che la visione divinizzata della donna africana come generatrice di vita, ne ha caratterizzato l'immagine in epoca coloniale. La letteratura di autori europei ne aveva accentuato gli aspetti lodevoli di forza creatrice e senso del sacrificio, di custode di "preziosi segreti" in quanto madre e in quanto amante ; e la Négritude ne aveva fatto uno dei baluardi poetici per riscattare l'identità africana dei popoli assediati dal colonialismo. Si ricordi il noto poema nei *Chants d'ombre* di Senghor «Femme noire», pur rimanendo un riferimento ideologico di quel movimento, oltre che un componimento degno del miglior Senghor. Tuttavia, tale immagine della donna immortalata nella sua nudità e purezza, doveva essere presto destrutturata dalla letteratura successiva, che fosse scritta da uomini o da donne, in direzione di uno sguardo della donna, interno e critico, sulla realtà vissuta.

Salvo il caso di Tchicaya U Tam'si, mosso soprattutto da sentimenti irrisolti rispetto alla madre naturale, e qualche apparizione simbolicamente mitica e sensuale (la Rita transfluviale in *L'Anté-peuple*, per esempio), raramente la donna appare in veste materna nelle opere scelte ; anzi, in considerazione delle peculiarità del folle senza origini e senza nome viste nel paragrafo precedente, è piuttosto la sua assenza a saltare agli occhi. È invece significativamente presente la figura della donna autoritaria, e più in generale dell'autorità femminile che raramente ha un ruolo propriamente istituzionale.

Tale istanza ci apparirà più chiara nella distinzione con la figura maschile vista poco fa del capo istituzionale detentore di regole. In questo senso, è utile ricordare l'antica contrapposizione tra *auctoritas* e *potestas*⁴⁷, la seconda della quale rimanda alla sovranità dello Stato edificata sulla giurisprudenza ; e, nel nostro campo di indagine, alla persona istituzionale del padre di famiglia, del capo di villaggio, del capo di Stato, che vedremo più da vicino, questo, nel paragrafo successivo. Ora, se la potestà maschile è incaricata della conduzione politica disponendo della legge, l'*auctoritas* riconduce all' "innalzamento delle

⁴⁵ Tchicaya U TAM'SI, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, 1987, p. 301.

⁴⁶ Florence PARAVY, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 253.

⁴⁷ Cfr. Georges BURDEAU, voce « Autorité » in *Encyclopaedia Universalis*, 1996, p. 578.

fondamenta⁴⁸ politiche attraverso l'eredità della tradizione, la quale eredità rinsalda il diritto consuetudinario accrescendolo nel tempo. Hannah Arendt ci viene in aiuto per comprendere l'implicazione temporale dell'*auctoritas* ; la fondazione è, certo, radicata nel passato storico e trasmessa dall'autorità dei fondatori, altresì è pienamente attuale e presente nella vita reale per bocca dell'autorità dei viventi da essa derivata.⁴⁹

Ci pare di scorgere in questa definizione di autorità un numero significativo di profili femminili del nostro corpus, tanto più ancorati alla realtà politica nel tener viva la consuetudine – e talvolta nel superarla – quanto più eludono all'immagine statica che si era fatta della donna dalla fine del XIX secolo : Nadiifa, la moglie di Deeriye in *Close sesame* infonde raccomandazioni ; ne *L'Aventure ambiguë* è la Grande Royale a prendere le decisioni sulle sorti di Samba Diallo ; Ngoné War Thiandum in *Véhi-Ciosane* legittima la nascita del frutto dell'incesto ; Tuere in *The voice*, incoraggia la ricerca di Okolo con piena coscienza delle conseguenze ad Amatu. Tale rosa di figure, peraltro incompleta, ci sembra rappresentare il senso pieno di autorità, accresciuto poi dal confronto con le figure maschili spesso volte svuotate di dignità. Nella *civitas* romana l'autorità è avvolta da un'aura sacrale in quanto tutela della fondazione della città ; in tal senso, non ci sembra inopportuno avvistare in Mouissou (*Ces fruits si doux*) una supremazia morale della memoria dell'origine che si snoda alla fine del romanzo con il suo suggello ultimo sul “ritorno” come forma di apprendimento. Ed infine, è in questo senso che la figura femminile ricopre il senso pieno di autorità, imperniandosi in una terza radice di *auctoritas* – oltre ad *auctor* e *augere* –, *augur* (l'augurio, il buon auspicio), a confermare l'ordine divino dell'annunciazione⁵⁰. Essa sintetizza così i due significati, politico e religioso, dell'autorità, al punto di conferire una nuova accezione della tradizione.

È in termini di continuità storica che va colto l'aspetto “religioso”, sovente sollevato a proposito dell'autorità, che fa delle donne menzionate un vettore di congiuntura (*re-ligare*, appunto) tra passato e futuro – come ben messo in rilievo da Hannah Arendt⁵¹ – affinché la riflessione politica sia attuale alla luce delle esperienze passate. Ci pare che ciò sia al centro dell'argomentazione sull'autorità femminile la quale, in sua qualità di ispiratrice morale, è

⁴⁸ Cfr. Hannah ARENDT, *Qu'est-ce que l'autorité ?* in *La crise de la culture* Paris, Gallimard, 1972 (1961), p. 160.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 160-161.

⁵⁰ Cfr. Emile BENVENISTE, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. Pouvoir, droit, religion*, cit., p. 150.

⁵¹ Hannah ARENDT, *op.cit.*, pp. 160-161.

facilmente accostata alla figura dell'istitutrice familiare, ma che, a guardar bene, oltrepassa la dimensione del *foyer* determinando altresì gli esiti politici del sistema sociale.

Prende così spessore la nobile eredità della *guelewar* veicolata dalla griotte in *Véhicules* sulle sorti nel nascituro illegittimo ; e, in *Close sesame*, è attribuito a Nadiifa, « the woman who bore the burden of history like a hump on her back »⁵², il merito di aver nobilitato la « homestead whose greatness dwarfed all other houses. »⁵³ Ecco che un altro aspetto peculiare di tali figure è il carattere protettivo dell'*auctoritas* in difesa della legittimità del potere nella continuità storica, potere che è sempre meno in mano a persone integre e sempre più a dittatori. Così, sebbene non sempre agiscano nella trasformazione politica del presente, esse ne edificano le basi ; senza essere “artefici” dell'opera (un'altra distinzione importante esiste tra *auctor* e *artifex*⁵⁴), ne costituiscono i principi che la animano.⁵⁵

Close sesame ne dimostra le qualità morali. Pur non avendo mai rivolto parole di rimprovero al marito Deeriye per le sue attività politiche, Nadiifa appare in sogno a Deeriye ricordandogli i principi per una buona educazione politica da impartire ai figli all'indomani della prigionia sotto l'imperialismo britannico :

« “Do you remember that you said,” she had told him when he saw her, “that you wouldn't discourage or encourage Zeinab or Mursal's involvement in politics? Why don't you challenge Mursal's moratorium on his political activities if you suspect they are harmful and dangerous?” [...] “Politics is not only a war of left-wing and right-wing principles. It is also the making of choices – personal and political. I plead with you : please let them make their own choices. But guide them gently. »⁵⁶

Sulle orme dell'adorata Nadiifa scomparsa, Deeriye alimenta nei figli e nei nipoti l'amore per il dibattito politico e la disquisizione filosofica, inculcando loro i valori della libertà di pensiero e d'azione. La causa di quei “folli delle nuove generazioni” – il figlio Mursal e i suoi compagni – impernata sulla legittimità della violenza contro il regime, trova sostegno nelle parole di Nadiifa, contro la non violenza di Deeriye. È lecito pensare, allora, che lei abbia contribuito alla riflessione critica sulla storia e al successivo attivismo del figlio : « she was the one who introduced to Mursal and later Zeinab their father's life and politics ;

⁵² Nuruddin FARAH, *Close sesame*, Allison & Busby, 1983, p. 174.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Cfr. Cap. 3.3. – Parte III.

⁵⁵ Hannah ARENDT, *op.cit.*, p. 160.

she was the first who spoke about the betrayals and hopes »⁵⁷ ben prima che lo facesse Deeriye. È la figura di Nadiifa, così viva anche da morta, che attualizza il « costante rapporto tra storia privata e accadimento pubblico »⁵⁸, così ben rilevato da Claudio Gorlier come segno distintivo di questa letteratura di “interfaccia”, tra egemoni e subalterni, di cui *Close sesame* è un esempio efficace. Essa ravviva la memoria storica dei martiri che prima di Mukhtaar non hanno avuto degna sepoltura. Ricorda tra questi le figure storiche di Mohammed Abdullah Hassan, soprannominato dai britannici Mad Mullah (è il Sayyid del romanzo), il Mahadi, e i loro nemici inglesi : Corfield in Somalia, il generale Gordon nel Sudan ; e ricorda i protagonisti della storia presente, dando la propria lettura critica della *lex talionis* tanto difesa dal figlio Mursal.⁵⁹ In tal modo, guardando ai fatti nel dibattito politico tra legittimità e illegittimità della violenza, Nuruddin Farah la incarica di fare “il dono di un nuovo giorno”.⁶⁰

Laddove i personaggi chiave appaiono maggiormente coinvolti nelle vicende politiche, le autorità femminili intervengono a suffragare i contenuti dei figli rivoltati e rivoltosi. Esse sono spesso chiamate a oltrepassare la mera raccomandazione, per segnare la storia attraverso la scelta che non è più soltanto azione educativa, ma è azione politica.

L'esempio tra i più noti e i più probanti è quello della Grande Royale ne *L'Aventure ambiguë*, sorella del capo dei Diallobé, nobile dinastia peul. Il nome stesso, conferitole dalle tribù del Nord⁶¹ per essere riuscita a mantenere la pace durante l'amministrazione coloniale, suggerisce l'imponenza di questa donna dall'« éclat impérieux »⁶². La lunga descrizione che viene fatta sulla sua prestanza fisica, indica la statura che essa riveste in un paese profondamente ancorato nell'austerità dei valori islamici ; il che conferma la sua eccezionale autorità.

Di temperamento opposto al fratello, saggio e comprensivo questo, essa detiene il reale potere decisionale sulle sorti del proprio paese attanagliato tra i sacri valori del Corano e l'utilitarismo del sapere occidentale. Sin dalle prime pagine, il capo dei Diallobé ci appare per così dire destituito del proprio potere sulla difficile scelta di mandare il figlio Samba Diallo alla scuola francese : « Je suis bien de votre avis, chef [...], je n'ai mis mon fils à l'école que

⁵⁶ Nuruddin FARAH, *Close sesame*, cit., p. 173.

⁵⁷ *Ivi.*, p. 175.

⁵⁸ Claudio GORLIER, Introduzione a *Chiuditi sesamo*, Roma, Edizioni Lavoro, 1993, p. IX.

⁵⁹ Per lei Mahad e Mukhtar sono martiri « in that they believe in the cause they are fighting for ; Mursal is their friend and has faith in them and the cause ». Nuruddin FARAH, *Close sesame*, cit., p. 176.

⁶⁰ « [...] She made a gift of the morning to him ». *Ibid.*

⁶¹ Cheikh Hamidou KANE, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p. 31.

parce que je ne pouvais faire autrement »⁶³, pur sapendo che il destino delle generazioni si gioca sulla « connaissance des arts et l'usage des armes, la possession de la richesse et la santé du corps »⁶⁴ ; da cui il cruciale interrogativo esposto al maestro coranico : « peut-on apprendre ceci sans oublier cela, et ce qu'on apprend vaut-il ce qu'on oublie ? »⁶⁵

Nella coscienza di questo dilemma, la posizione della Grande Royale contrasta quella del Maître del *foyer*, dedito alla mortificazione della carne. Essa propende per il necessario sfruttamento degli strumenti occidentali ormai penetrati nel paese ; e lo fa in virtù della conoscenza diretta del nemico coloniale la cui egemonia è costruita sulla speculazione. L'esperienza personale della Grande Royale, elevata a « page vivante de l'histoire du pays des Diallobé »⁶⁶, offre al presente concreto, in una delicata fase di transizione, una prospettiva storica ; essa mette il proprio sapere empirico a disposizione della società dei Diallobé affinché le nuove generazioni possano difendersi in un mondo ormai mutato. In effetti, situando la vicenda negli anni '30 e stando alla precisa ricostruzione dei fatti di Denise Brahimi⁶⁷, la Grande Royale dovrebbe essere stata trentenne nel 1900, dunque tra le prime generazioni direttamente colpite dall'impatto coloniale, a differenza del fratello più giovane. Ecco che la “grande cousine” di Samba Diallo ha una cognizione concreta del fenomeno in atto che il capo dei Diallobé non ha ; e la sua rimemorazione storica è una premessa al programma politico consistente nella scelta di mandare Samba Diallo alla scuola dei nemici, suo malgrado :

« [...] Je tire les conséquences que je n'ai pas voulues. Il y a cent ans, notre grand-père, en même temps que tous les habitants de ce pays, a été réveillé un matin par une clameur qui montait du fleuve. Il a pris son fusil et, suivi de toute l'élite, s'est précipité sur les nouveaux venus. Son cœur était intrépide et il attachait plus de prix à la liberté qu'à la vie. Notre grand-père, ainsi que son élite, ont été défaits. Pourquoi ? Comment ? Les nouveaux venus seuls le savent. Il faut le leur demander ; il faut aller apprendre chez eux l'art de vaincre sans avoir raison. Au surplus, le combat n'a pas cessé encore. L'école étrangère est la forme nouvelle de la guerre que nous font ceux qui sont venus, et il faut y envoyer notre élite, en attendant d'y pousser tout le pays. Il est bon

⁶² Ibid.

⁶³ *Ivi*, p. 19.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 44-45.

⁶⁵ *Ivi*, p. 44.

⁶⁶ *Ivi*, p. 31.

⁶⁷ Denise BRAHIMI, Anne TREVARTHEN, *Les femmes dans la littérature africaine. Portraits*, Paris : Karthala, Abidjan : CEDA, Agence de la Francophonie, 1998, p. 40.

qu'une fois encore l'élite précède. S'il y a un risque, elle est la mieux préparée pour le conjurer, parce que la plus fermement attachée à ce qu'elle est. »⁶⁸

Il passo già proposto⁶⁹, che abbiamo scelto di riportare nella sua integrità, illustra bene la prospettiva storica della “grande cousine” ; per di più, contestualizza il suo programma politico : « apprendre chez eux l'art de vaincre sans avoir raison », frase che ha avuto tanta risonanza dall'uscita del romanzo ad oggi. Anch'essa, come Nadiifa, è a favore dell'azione quale esito della ragionevole scelta su base storica, a differenza degli uomini del romanzo più propensi alla via della meditazione islamica.⁷⁰ Così il suo coinvolgimento giovanile con il mondo politico e militare⁷¹, accostato alla sua chiara preoccupazione per l'educazione di Samba Diallo e dei figli del paese, fanno di lei un *unicum* nella storia letteraria dell'Africa nera, nel suo essere autorità infallibile e donna educatrice. Per giunta, essa convoca tutte le donne educatrici del paese – fatto insolito, trattandosi di un fatto istituzionale al quale le donne non partecipavano – per comunicare la propria opzione favorevole alla scuola francese. Anche ne *L'Aventure ambiguë* famiglia e politica convergono in un'autentica preoccupazione storica ; passato e futuro sono innervati nella rimemorazione, attività che tradizionalmente compete all'*auctoritas* al fine di meglio giudicare il funzionamento politico del presente. Queste due dimensioni sembrano costituire l'unità semantica dell'autorità femminile laddove quella maschile s'inabissa, e il folle di conseguenza impugna l'azione.

La capacità autoritaria della Grande Royale, è una virtù riconosciuta ad altre famiglie aristocratiche quali i Thiandum-Thiandum di cui Ngoné War è l'unica discendente in *Véhi-Ciosane*. La grandezza della dinastia è cantata dalla “griotte genealogica” (*guevei-diudu*) la quale, conoscitrice per tradizione delle gesta che coronano i suoi predecessori, è memoria storica della discendenza. Non appena l'impeccabilità della famiglia è macchiata dall'incesto, la dignità di Ngoné War Thiandum è messa a dura prova ; e, parallelamente alle dispute tra gli anziani sulla natura della punizione da infliggere all'empio capo di Santhiou-Niaye, la madre e moglie infelice sceglie di procedere per altra via, quella della legittimazione del nascituro con l'aiuto della griotte :

⁶⁸ Cheikh Hamidou KANE, *op.cit.*, p. 47.

⁶⁹ Cap. 1.5. – Parte I.

⁷⁰ Cfr. *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, p. 41.

« Je veux que tu remettes les bijoux. Je les tiens de ma mère, elle de la sienne, ainsi de suite. Je veux aussi que les bijoux servent à l'enfant, à faire de lui un homme. Je souhaite que ce soit un garçon. [...] Avec lui commençait une vie neuve où se greffait, se régénérait et s'achevait l'existence miséreuse de tous les hommes. [...] De ce Thiandum, je suis la seule dépositaire. Je le lui lègue. »⁷²

Tramite la nuova funzione conferita ai gioielli tradizionalmente tramandati di madre in figlia, vero e proprio « testament, qui dit à l'héritier ce qui sera légitimement le sien »⁷³, Ngoné War Thiandum nobilita la propria casata perpetuando il nome – al di là della nobiltà del sangue – « assign[ant] un passé à l'avenir »⁷⁴. La griotte adempie il compito assegnatole dalla sua padrona e aiuta Khar a fuggire per iniziare altrove una nuova vita :

« Yallah fasse que, si cet enfant n'est pas de naissance noble, qu'il le devienne et le soit de conduite. D'eux naîtra le nouveau. »⁷⁵

L'autorità femminile è celebrata dall'azione della consegna “matrimoniale” a tutela di ciò che c'è di più nobile della tradizione ; e questa, a sua volta, è da lei messa al servizio dell'avvenire a favore della dignità umana. L'atto estremo che avevamo visto compiere dal figlio impazzito Tanor contro il padre va precisamente nello stesso senso ; a dimostrazione della complicità delle loro azioni a perorare una rinascita auspicata – « D'eux naîtra le nouveau » – che trascenda la degenerazione politica imperante a Santhiu-Niaye.

L'atto celebrativo dell'autorità femminile non poteva che consistere poi nel conferimento del nome al successore, tramite cui garantire il filo di continuità generazionale. Non possiamo dirlo meglio di Hannah Arendt la quale, nella sua prefazione, preliminare ai saggi politici raccolti in *Between Past and Future*, eleva la tradizione al suo senso pieno di patrimonio utile per l'avvenire :

« [...] Sans tradition – qui choisit et nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur – il semble qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait, par conséquent, humainement

⁷² Ousmane SEMBÈNE, *Véhi-Ciosane*, cit. p. 77.

⁷³ Hannah ARENDT, *op.cit.*, p. 14.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ousmane SEMBÈNE, *op. cit.*, p. 104.

parlant, ni passé ni futur, mais seulement le devenir éternel du monde et en lui le cycle biologique des êtres vivants. »⁷⁶

Nominare, conservare, custodire, valorizzare : queste sono le funzioni che fanno capo alle autorità femminili nelle nostre opere. In questa ottica la *tradizione* nel discorso africano si libera dal peso ideologico cui è contrapposta una presunta *modernità* del tempo presente ; e spazza via l'accusa, spesso rivolta agli studiosi della tradizione, di pensare la storia come un arido "eterno avvenire" scardinato dal contesto storico. Non dimentichiamo, a tal proposito, che numerosi folli del corpus non hanno nome in segno di simbolico misconoscimento con l'ascendenza paterna, dunque con una certa ascendenza patrimoniale contestata.

Ora, sappiamo quanto il nome sia un marchio identitario di estrema importanza in molte zone dell'Africa nera : dare un nome è di per sé un atto religioso⁷⁷, in quanto il nome determina la propria posizione nella struttura sociale : « Nommer c'est situer par rapport au temps, aux événements, aux comportements ; c'est rattacher la personne aux noms et aux êtres, visibles et invisibles, qui l'accueillent comme un élément attendu de leur ensemble. »⁷⁸ Ma al di là del significato che ha per un africano il proprio nome, Justin Bisanswa ricorda che l'atto di nominare è un atto di creazione politica : « ce que l'on peut nommer devient alors manipulable, peut entrer dans le circuit frelaté de l'échange, de la publicité [...], de la culture [...], de l'ordre [...]. »⁷⁹ Ciò viene detto rispetto all'identità del romanzo africano, che non è preesistente al nome, ma da questo è generato. Lo stesso dicasi del nome come generatore di identità presso i nostri folli : non avere nome significa porsi in stato di protesta con il proprio tempo contestato ; riceverlo significa avere la possibilità di concedersi al nuovo – è il caso dei fanciulli ribattezzati dalle figure femminili quali Ngoné War Thiandum e Khadidja in *Le Cavalier et son ombre*.

Anche in questo romanzo di Boris Diop, l'importanza della nominazione ci sembra emergere come necessità di ri-fondazione di un'identità possibile successiva alla rottura con la forza dominante. Il declino di quest'ultima era stato sancito dall'uccisione del mostro da

⁷⁶ Hannah ARENDT, *op.cit.*, 14.

⁷⁷ L'importanza riservata al nome è spiegata con la messa a riparo dai rischi futuri nell'essere esposti agli spiriti. La scelta di un determinato nome è già programmatico di futuri eventi ; ed eventuali vulnerabilità sono celate nel nome. Cfr. Anne RETEL-LAURENTIN, *Les Noms de naissance, indicateurs de la situation familiale et sociale en Afrique noire*, Paris, S.E.L.A.F. (Société d'études linguistiques et anthropologiques de France), 1972.

⁷⁸ Clémentine M. FAÏK-NZUJI, *La puissance du sacré*, cit., p. 84.

parte del cavaliere : il sacrificio rituale dei tempi passati (il sacrificio annuale della figlia del re) si era trasformato in violenza gratuita nel mondo contemporaneo, da cui la degenerazione sociale e politica dalle molteplici forme cui assistiamo oggi.⁸⁰ L'autorità regia si svilisce in « roi sans caractère », mentre l'eroico cavaliere è un « jeune guerrier vaniteux »⁸¹, il primo corrispondendo all'autorità africana che ha ceduto al “salvatore di civiltà retrograde” e il secondo al fantoccio progettato con la complicità dell' « ancienne puissance coloniale »⁸².

Ed è proprio tramite la creazione di Tunde, il bambino della speranza, che Khadidja lancia un ponte all'autorità paterna fallita, al “padre simbolico”. In quanto mediatrice e manipolatrice dell'arte della parola, la protagonista ha la massima autorità sulla propria opera. Ed è lei ad unire, tramite la sua arte divinatoria, il padre simbolico e Tunde che porta la traccia della Legge, ovvero del *rab* (quindi del padre simbolico), « un véritable doublé de l'organisation sociale et familiale de la société humaine »⁸³. Riprendendo l'idea già esposta nel capitolo precedente, crediamo che, nominando Tunde, Khadidja celebri la fase del *ndëpp* terapeutico consistente nella “fissazione” del *rab* (lo spirito dell'antenato) ; “fissarlo” significa dargli il nome per riconoscerlo⁸⁴, e da lì procedere al risanamento, tanto della follia individuale quanto dell'intera società. Inoltre il nome di Tunde non è casuale. Abbiamo già arguito sull'ipotesi più probabile del significato di origine yoruba (*tunde* : “ritorno”). Tuttavia il legame profondo che lega Boris Diop al Senegal natio e alla propria cultura, ci orienta verso una seconda ipotesi, meno evidente ma suggestiva. Vi è una pratica diffusa presso i vicini *serer ndout* del Senegal detta *tunde* secondo la quale, all'ottavo giorno dalla nascita di un bambino, il padre dà al figlio il nome del proprio amico intimo considerato come proprio (del padre) alter ego⁸⁵. Il *tunde* può corrispondere anche al nome del padre o della madre

⁷⁹ Justin BISANSWA, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009, pp. 25-26.

⁸⁰ Il mostro spiega la natura di tale passaggio : « La tranquillité de tout un royaume vaut bien la vie d'une Princesse. [...] Ce n'était pas une coutume barbare. Parmi les nations de la terre, il s'agit toujours de trouver un moyen d'éloigner les épidémies et la famine, le temps de se tenir debout et de voir plus clair et plus loin. Et ce temps peut être long. Des siècles, souvent. Nous cherchions notre chemin et notre force dans l'obscurité. Un roi sans caractère et un jeune guerrier vaniteux ont conduit Dapienga à la division et à la servitude. » Boubacar Boris Diop, *Le cavalier et son ombre*, Abidjan, NEI, 1999, p. 201.

⁸¹ Ibid.

⁸² Boubacar Boris DIOP, *op. cit.*, p. 119.

⁸³ Omar NDOYE, *Le N'Döep. Transe thérapeutique chez les Lébous du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, coll. Psychanalyse et tradition, 2010, p. 51.

⁸⁴ Nel Candombé brasiliano che da questo deriva, la fase della nominazione non sembra essere così diffusa, anzi sembrerebbe del tutto assente ; il nome dell'*Orisha* (corrispettivo del *rab*) è già noto prima ancora della cerimonia che procede per tappe piuttosto diverse dal *ndëpp* senegalese (anche questo variabile a seconda delle etnie). Cfr. Omar NDOYE, *op. cit.*, p. 183.

⁸⁵ Marguerite DUPIRE, « Nomination, réincarnation et/ou ancêtre tutélaire ? Un mode de survie. L'exemple des serer Ndout (Sénégal) », *L'Homme*, vol. 22, n° 1, 1982, p. 6.

dell'amico intimo.⁸⁶ Il *tunde* crea quindi un legame “consanguineo” con una famiglia amica ma che non fa parte della stessa discendenza ; è un meccanismo di “saldatura” tra due entità non appartenenti alla stessa ascendenza, il che equivale, nel nostro contesto, ad unire due momenti storici separati da uno iato : il momento della rigenerazione del mostro, con il momento della storia corrotta dal “presuntuoso cavaliere fantoccio”. Altrimenti detto, il ripristino di un'autorità a venire (Tunde), è resa possibile dall'azione di Khadidja tradotta nella *nominazione* del *rab-Tunde*, che è insieme eredità storica e determinazione di un nuovo punto di partenza per una discendenza che si auspica depurata dalla corruzione.

È un'altra maniera, quella di Boris Diop, fatta di rimandi culturali mitici e politici, di inaugurare una nuova fase della storia, implicante l'esperienza passata, anche mitica, ovverosia la tradizione ; e nominare una nuova fase della storia non è un'opera di “etichettatura”⁸⁷, come dice a giusto titolo Bisanswa, ma un atto di creazione storica, di fissazione di nuovi parametri e di assimilazione del tempo passato. Nominare diviene un dovere politico per riconoscere i volti del presente ; così la tradizione (il mostro Nkin'tri) parla e insegna al soggetto del vissuto coloniale (Gormack, l'ex-combattente coloniale) :

« Un peuple qui ne donne pas un nom et un visage à ses démons perd toute sa force. Tu vaincras les étrangers mais cela ne servira à rien, tu seras vaincu par tes rêves insensés [...]. »⁸⁸

Notiamo poi che i romanzi studiati rendono atto della tradizione secondo cui è di esclusività delle donne la perpetrazione delle arti divinatorie. Ovvero, le donne sarebbero le principali depositarie della chiaroveggenza, spesso tradotta nelle lingue autoctone con “intelligenza”.⁸⁹ Si tratta di un carattere comune a numerose etnie dell'Africa nera⁹⁰ fino a riconoscere talvolta nella donna la persona per eccellenza della strega⁹¹ : Tuere in *The voice* non è forse accusata di stregoneria senza vera ragione ? L'autorità che essa ricopre nel romanzo non è certo riconducibile a ciò, ma piuttosto alla rettitudine morale (“standing

⁸⁶ A conferma della continuità filogenetica della persona con la famiglia. Ibid.

⁸⁷ Justin BISANSWA, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁸ Boubacar Boris DIOP, *Le Cavalier et son ombre*, cit., p. 250.

⁸⁹ Se questa credenza è piuttosto diffusa in tutta l'Africa occidentale, sappiamo che per i wolof, al contrario, il sangue paterno eredita le malattie, come la lepre (*ndëmm ndey, ngaana baay*) ; citato da Lamine NDIAYE, *Parenté et mort chez les Wolof*, cit., p. 50.

⁹⁰ Cfr. *Ivi*, p. 51.

⁹¹ Per i bambara, per esempio, esiste questa analogia. Ibid.

shadow”) la quale, con sagge parole e la sua fiammella sempre accesa, guida e accompagna Okolo fino al termine del suo viaggio.

Altrove invece è più chiaro il ruolo delle donne nei riti iniziatici ; a conferma, poi, che più l’influenza delle religioni del Libro è marcata, più l’universo maschile è lontano dalle pratiche animiste.⁹² Le folli iniziatrici ne *L’Anté-peuple* non lasciano dubbi sul carattere esclusivo delle cerimonie di affiliazione officiate da congreghe femminili. Oltre alla “casa del foula” dimora per emarginati e stranieri tenuta da una vecchia impazzita per aver voluto scorgere « ce qu’il y a au pied du fleuve »⁹³, in un’altra catapecchia « une vieille folle, martyre des enfants et de tous ses voisins »⁹⁴, inizia Yealdara alla vita del “maquis” secondo precisi riti. Siamo molto distanti dalle autorità femminili delle famiglie aristocratiche (la Grande Royale, Ngoné War Thiandum, Nadiifa) ; tuttavia quello del sapere occulto è un altro aspetto del patrimonio femminile cui attingono gli scrittori per avallare le imprese dei folli, verso la rivolta politica. E ci sembra che tale accostamento sia socialmente motivato : come il folle rappresenta ora la versione malsana e caotica dell’individuo nella società, così le congregazioni di donne che officiano riti di risanamento della follia rappresentano un’appendice occulta della società ordinaria.

Ora, ci sembra possibile tracciare il filo comune all’autorità femminile riscontrata nelle diverse figure : malgrado le differenze di ambienti e tenori, le donne attualizzano la tradizione (da cui il legame con la terra come luogo di “fondazione”) contestualizzandola nel presente realmente vissuto. Che avvenga attraverso le pratiche di divinazione oppure attraverso l’insegnamento politico degli avi fondatori, l’autorità femminile nel corpus studiato dimostra peraltro di non essere soggetta all’interferenza con la sovranità maschile nella misura in cui la prima controlla la seconda.

L’incoraggiamento all’azione e la partecipazione attiva caratterizzano molti romanzi di autori e autrici in cui il vero cambiamento è apportato dalle donne, si pensi a *Les bouts de bois de Dieu* di Ousmane Sembène o ai romanzi di Aminata Sow Fall. Nondimeno la tendenza della scrittura femminile all’autonomia sociale, critica e letteraria è visibile nel nostro corpus nella presenza dell’unica scrittrice donna, Fatou Diome. La follia è stata affrontata dalle

⁹² Nel *ndëpp* dei wolof e lébou il maestro officiante (il *ndoëpkat*), sebbene sia un uomo, si traveste da donna, a testimonianza di tali pratiche ormai riservate alle congregazioni femminili. Cfr. M.-C. et E. ORTIGUES, *Ædipe africain*, cit., p. 123.

⁹³ Sony Labou TANSI, *L’Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983, p. 144.

⁹⁴ *Ivi*, p. 176.

donne come condizione di genere. *Le baobab fou* o *La folie et la mort*, entrambi romanzi autobiografici della senegalese Ken Bugul, sono incentrati sulla degenerazione mentale durante l'esperienza migrante. In ambito anglofono, il turbamento psichico e la disperazione sociale si incontrano in *Nervous conditions*, della zimbabwiana Tsitsi Dangarembga ; e il celeberrimo romanzo *A question of power* della scrittrice del Botswana Bessie Head è ancora sulla linea di denuncia della condizione femminile e di affermazione personale.

Più affine al clima contemporaneo, e in maniera non del tutto dissimile da Khadidja, l'eroina folle di Fatou Diome è totalmente padrona del proprio mondo. Indipendentemente dal mondo gerontocratico e istituzionalmente degenerato, Toutina, nella sua piccolezza suggerita dal nome, legittima la validità dei principi che regolano il proprio mondo, incomprensibile per gli altri. L'autonomia che Fatou Diome reclama, non è da confondere con il disinteresse verso il sociale ; anzi, tutti i suoi romanzi lanciano uno sguardo critico sulle società cui appartiene, senegalese e francese. *Ports de folie*, pur essendo un racconto che celebra la fantasia e l'immaginazione come risvolto creativo della follia, allude al mondo sociale della vita solitaria in occidente. Inoltre, la dichiarazione di autonomia letteraria che emerge dalla sua opera, in sua qualità di scrittrice non confinata alle problematiche sociali della donna né confinabile alla letteratura africana, è già di per sé un atto politico, in continuità con le sue contemporanee Kalixthe Beyala e Werewere Liking.

Da ultimo, soffermiamoci su di un aspetto che meglio sfuma la transizione tra questo paragrafo e l'ultimo del capitolo. L'autorità femminile si riversa nell'ambito linguistico. È indubbio, la lingua è tra gli strumenti più potenti di azione e contestazione ; e l'uso della lingua materna è, per gli scrittori africani, un modo di riappropriazione storica. In definitiva, un atto politico. Impresa titanica, stando alle produzioni letterarie che per ovvie esigenze di pubblico continuano a dispiegarsi nelle lingue degli ex-colonizzatori ; cosicché le opere scritte in lingua materna sono generalmente rare, rarissime nelle zone di influenza francese ; assenti poi nel nostro corpus, fatta eccezione per la versione originale di *Les Petits de la guenon*, pubblicata nel 2003 in wolof sotto il titolo *Doomi Golo*.

La legittimità materna sullo strumento linguistico diventa allora di importanza capitale qualora ci si affacci sulla produzione dei paesi francofoni, la quale fornisce esiti più interessanti, in termini linguistico-culturali, rispetto a quella di paesi anglofoni, poiché più conflittuali. L'assenza di una scrittura convenzionale di lingue locali ne è un esempio

probante⁹⁵ ed ha motivazioni storiche. Nei paesi dell’Africa francofona la scrittura in lingua autoctona ha subito inibizioni a fronte del francese, per via della stessa politica assimilatrice che si verificava sul piano politico-amministrativo. I paesi sotto la colonizzazione dovevano conformarsi, nella lingua e nella cultura, alla Madrepatria oltreoceano. Per converso, la minore reticenza da parte degli scrittori anglofoni a mescolare l’inglese con l’igbo, con la lingua yoruba, con la lingua ijaw, non può essere compresa se non alla luce della politica imperiale dei britannici (l’Indirect rule), meno drastica e più “rispettosa” dell’uso delle lingue locali senza pertanto imporre un apprendimento rigoroso della lingua inglese.

Gli scrittori anglofoni hanno saputo integrare la lingua materna all’inglese – giudicato da molti poco accademico – com’è il caso di Amos Tutuola il quale « au lieu de tenir à distance les deux langues, il les confond sans vergogne et aboutit à une prose à la fois scandaleuse pour les tenants de la norme linguistique et pleine de charme pour les amateurs de poésie. »⁹⁶. Ancora, Achebe e Soyinka hanno il merito di aver proseguito in questa direzione mescolando l’inglese ai proverbi ibo, alcuni dei quali abbiamo affrontato nelle nostre argomentazioni.⁹⁷ Ne risultano, come asserisce senza falla Alain Ricard, « soit [...] des œuvres en anglais, décomplexées et véritablement assumées, soit [...] des œuvres en langues africaines, mais rarement [on aboutit] au maintien du dialogue conflictuel et fructueux »⁹⁸, dialogo che caratterizza invece molte opere di francofoni per aver mantenuto sospesa la tensione tra la lingua materna e il francese (pensiamo per esempio alla pratica inaugurata dall’ivoriano Ahmadou Kourouma).

In uno scenario in cui il divario tra gli autori cosiddetti francofoni e anglofoni, circa l’impiego di contaminazioni linguistiche o di scrittura in lingua locale, è ancora grande, spicca l’impresa di Boubacar Boris Diop con la pubblicazione di *Doomi golo*. All’indomani della traumatica esperienza in Ruanda, nel quadro del progetto « Écrire par devoir de mémoire », dove Boris Diop studia accanitamente il retroscena politico del genocidio accorgendosi della grande responsabilità dell’occidente, incontra vittime e carnefici, e s’interroga sul ruolo della finzione – da cui scaturisce *Murambi, le livre des ossements* (2000) –, Boris Diop sente il bisogno di intraprendere la scrittura della propria « généalogie intime »⁹⁹ come reazione al

⁹⁵ Cfr. Alain RICARD, *Littératures d’Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala, CNRS Éditions, 1995, p. 152.

⁹⁶ *Ivi*, pp. 152-153.

⁹⁷ Cap. 1.1 – Parte Terza. Cfr. *Ivi*, p. 152.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Lila Azam ZANGANEH (propos recueillis par), « Une littérature de transition », Entretien avec Boubacar Boris Diop, *Le Monde des livres*, 15 avril 2010.

mantenimento dell'egemonia francese nella cultura dei libri. Sulle orme di Cheikh Aliou Ndao che distingue l'espressione « (par) respiration charnelle »¹⁰⁰ del wolof all'espressione « (par) accident historique »¹⁰¹ del francese, Boris Diop, risponde al richiamo della matrice materna giacché per Boris Diop la poesia della lingua wolof è associata alla madre e alle donne le quali – dice – veicolano ancora, ben più degli uomini, un'autentica consonanza della lingua. L'eccezionalità di *Doomi Golo* sta poi nell'attività di auto-traduzione, come messo giustamente in rilievo Silvia Riva¹⁰², sebbene non si tratti di una pratica nuova in ambito inglese, si pensi a *Devil on the cross* (1983) tradotto dallo stesso Ngugi wa Thiong'o dal Gikuyu¹⁰³. E ciò, consistendo nella difficile traduzione dal wolof al francese dei flussi poetici che emergono dal profondo, delle espressioni idiomatiche, del contesto culturale che è implicito nei termini, imponeva una reale coscienza del patrimonio linguistico.

Dunque, la componente materna in campo linguistico si impone d'autorità in Boris Diop, nel mezzo di una fase critica della propria maturazione intellettuale, per dirci due cose : che il ricongiungimento con la lingua “qui lui parle” è un richiamo ad arrestarsi per « s'inscrire dans la pensée et la vie des générations à venir »¹⁰⁴ ; di conseguenza, l'uso della lingua materna è un atto di protesta verso il “padre acquisito” francese, un “atto politico” – concordiamo con Silvia Riva¹⁰⁵ –, mosso dalla « volonté de *marteler* les consciences de vérité estimées vitales pour la survie d'un peuple. »¹⁰⁶

¹⁰⁰ Pierrette HERZBERGER-FOFANA, « À l'écoute de Cheikh Aliou Ndao, écrivain sénégalais. Entretien », *Mots Pluriels*, n° 12, 1999. <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1199ndao.html> (14 febbraio 2012, 19.55.00)

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Silvia RIVA, « *L'Afrique au-delà du miroir* : droits et devoirs de l'imaginaire » in *Interculturel francophonies*, n°18, nov-déc 2010, p. 83, n. 83.

¹⁰³ Ngugi wa Thiong'o, *Caitani-Mutharaba-Ini*, Nairobi, Heinemann, 1980.

¹⁰⁴ Papa Samba DIOP, « *Doomi Golo* de Bubakar Bóris Jóob. De la traduction littéraire à la traduction française de l'auteur lui-même » in *Interculturel francophonies*, cit., p. 286.

¹⁰⁵ Silvia RIVA, *op.cit.*, p. 65.

¹⁰⁶ Papa Samba DIOP, *op.cit.*, p. 286.

3. Il folle, strumento di rivolta politica

Appare chiaro come il contrasto con l'autorità paterna, da parte del folle, e l'importanza dell'autorità femminile significhino il rifiuto di un'istituzione del potere basata sulla violenza e il caos. In considerazione della peculiarità che ricopre la figura politica nel romanzo africano all'indomani delle indipendenze, il capitolo sull'autorità non poteva che concludersi con l'atto di rivolta del folle nei confronti dell'uomo politico – il presidente, il dittatore, il generale, in ogni caso il rappresentante dello Stato dalle dubbie fondamenta democratiche – nella misura in cui « il ruolo del capo di stato e quello, più tradizionale, del *pater familias* si confondono in un miscuglio esplosivo di dispotismo, arbitrarietà e rispetto dei costumi tradizionali. »¹⁰⁷

Numerosi sono gli studi che hanno interpretato il dilagare della follia nei romanzi post-indipendenti come segno di un « *pouvoir fou* »¹⁰⁸. Fanatici uomini di potere, amministratori e ministri corrotti, dittatori, appaiono come caricature di presidenti per far luce sulla degenerazione dei poteri instaurati con le indipendenze. *Le soleil des indépendances* (1968) di Kourouma, *Le cercle des tropiques* (1972) di Fantouré, *La vie et demie* (1979) e *L'État honteux* (1981) di Sony Labou Tansi, *Le pleurer-rire* (1982) di Henri Lopes, *L'ex-père de la nation* (1987) di Aminata Sow Fall, per rimanere all'ambito francofono esterno al nostro corpus, e *The beautiful ones*, *L'Anté-peuple*, *Les Crapauds-brousse*, *Le temps de Tamango*, fino a *Les petits de la guenon*, ne mostrano le estreme conseguenze, rifacendosi alle figure storiche delle promesse independentiste poi crollate, da Nkrumah a Sékou Touré, e dei tiranni sanguinari, da Bokassa a Mobutu. Come vediamo, la lista, assolutamente non esaustiva, è già molto corposa, a dimostrazione del bisogno degli autori di leggere dall'interno i sistemi deliranti che si andavano ad instaurare, e rispetto ai quali, poi, la potenza coloniale non è scevra di responsabilità. Il tiranno nella scrittura narrativa convoca tanto la « strategia del delirio »¹⁰⁹, quanto la questione della « parola dell'Altro »¹¹⁰ – asserisce giustamente Valeria

¹⁰⁷ Valeria SPERTI, *La parola esautorata : figure dittatoriali nel romanzo africano francofono*, Napoli, Liguori, 2000, p.30.

¹⁰⁸ Bernard MOURALIS, *Folie et modernité dans quelques œuvres africaines récentes*, cit., p. 389. Boubacar Boris Diop parla esplicitamente di « folie au pouvoir ». Boubacar Boris DIOP, *Les Petits de la guenon*, Paris, Editions Philippe Rey, 2009, p. 433.

¹⁰⁹ Valeria SPERTI, *op. cit.*, p.31.

Sperti – ; la sua “parola esautorata” – come s’intitola il suo studio – trova un corrispettivo semantico nel gesto fatale del folle.

Crediamo che tale gesto vada interpretato non tanto – o non solo – come effetto di degradazione generata dal sistema di anomia, quanto piuttosto come atto rivoltoso che, decodificato, assume i toni di una dichiarazione politica degli stessi autori. Ecco i termini nei quali a nostro parere il folle ricopre l’altra faccia della medaglia del potere : l’ultima pedina della gerarchia istituzionale e l’altro timbro della “parola esautorata” in un mondo dominato dal caos, il folle si prende carico della volontà di autodeterminazione del popolo. Il folle e il sovrano : binomio antico, presente in tanta letteratura popolare occidentale quanto africana, e non solo. Come il *fool* shakespeariano contraddice saggiamente la voce sovrana fino ad offendere il nobile protagonista, così il despota, per esempio, nel racconto del maliano Amadou Hampâté Bâ, *Le fou et le roi* è istruito dal folle. Un *topos* immortale ; connaturato all’entità sociale del mondo e adattato di volta in volta alla realtà fattuale. E non possiamo mancare di citare *L’homme dit fou et la mauvaise foi des hommes* (2000) di Laurent Couao-Zotti, che s’innerva in questa linea del confronto verbale tra folle e tiranno, altrettanto vivo nell’eccellente *Moha le fou, Moha le sage* (1978) di Tahar Ben Jelloun in cui il folle si rivolge personalmente al potente avanzando richieste.¹¹¹

Nondimeno, nella stragrande maggioranza dei casi, gli scenari sui quali si affacciano i folli rivoltosi del nostro corpus sembrano aver ampiamente superato la soglia del codice che regolava il discorso “educativo” tra il re e il folle. Nel teatro, *Madmen and specialists* (1971) di Wole Soyinka ma anche l’incredibile pièce di Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang* (1981) illustrano il grado di violenza che si è ormai instaurata nella contemporaneità ; e il folle, nella pièce di Sony, è l’ultima voce possibile per non morire nullificati. Sebbene questi esempi teatrali dicano già l’asprezza dei contenuti, i romanzieri non sono meno espliciti nel fare del folle uno strumento di rivolta politica.

Malgrado i travestimenti semantici, che non sempre mettono a riparo dalle reti della censura – purtroppo spesse volte ancora in corso, seppur sotto altre vesti, nonostante i presunti sistemi democratici¹¹² –, l’identità dei politici denunciati sono facilmente riconoscibili. Così, ricorrendo all’onomastica di fantasia, altresì evocativa, Monémbo attribuisce al dittatore di

¹¹⁰ *Ivi*, p. 26.

¹¹¹ Cfr. cap. 3.3. – Parte I.

¹¹² Ricordiamo a tale proposito l’ambigua odissea che ha attraversato il romanzo del senegalese Sémou MaMa Diop, *Thalès-le-fou* giudicato dal governo senegalese “immorale”, dunque censurabile, benché non ufficialmente, se pensiamo che ad oggi il libro non ha mai più fatto ingresso in territorio senegalese.

Les Crapauds-brousse il nome Sâ Matrak, per esprimere l'aggressività del governo di Sékou Touré rievocata dall'assonanza con l'esclamazione francese "ça matraque" ; Boubacar Boris Diop chiama il torturatore e pianificatore della carneficina fratricida – da leggere "del genocidio ruandese" –, Dibi-Dibi, con probabile riferimento al doppio senso wolof : *dibi-dibi* è il temine impiegato per chi vive di espedienti, ma *dibi* significa "carne grigliata"¹¹³. Entrambi i sensi si addicono al personaggio "en abyme" speculare al presidente della diegesi, Daour Diagne, che sembra accomunare un numero illimitato di tiranni africani dissimulati sotto le vesti delle Repubbliche democratiche. In ciò non può nemmeno sfuggire l'espressione con cui Sékou MaMa Diop insiste con un'ironia petulante sul « président démocratiquement élu de la République démocratique du Jolof »¹¹⁴ per designare l'attuale presidente senegalese Abdoulaye Wade che all'epoca della sua prima candidatura sbandierava il baluardo della "democrazia partecipativa". E non possiamo astenerci, oggi, nel preciso momento in cui redigiamo questa tesi, dal constatare con amarezza che anche un paese come il Senegal, scampato per cinquant'anni al delirio dei dittatori, attraversa una fase di preoccupante violenza in difesa di un'illegittima candidatura alle presidenziali di Abdoulaye Wade.

Gli esempi proposti mostrano come il binomio folle-despota sia inoltre potenziato dal linguaggio che il narratore gli riserva : abbiamo visto nel capitolo sulla parola errante¹¹⁵ che il linguaggio iperbolico è frequentemente adottato dal folle, soprattutto dal folle rivoltoso ; conseguentemente, il dittatore è sovente dipinto, anch'esso sotto l'egida della retorica iperbolica, come un animale dotato di caratteri « abnormi, smisurati, rappresenta[to] come una bestia dominata dalle pulsioni, feroce, carnivoro, cannibale e mostruoso. »¹¹⁶ Sebbene questi caratteri appaiano maggiormente nei romanzi della dittatura sopra citati, la descrizione del ministro Koomson in *The beautiful ones* non fa deroghe, nella specificità del degrado organico, all'immaginario scatologico. Ancora, ne *L'Anté-peuple* come ne *L'État honteux* come di Sony Labou Tansi, il rapporto tra il dittatore e il popolo è « regolato dal cibo e dal fango »¹¹⁷. Difatti l'immaginario digestivo, affrontato nella Seconda Parte di questa tesi¹¹⁸, interessa tanto il folle intrappolato nel sistema degenerato (il labirinto boschivo e digestivo) quanto il responsabile della degenerazione politico-sociale ; il folle esprime dunque la propria

¹¹³ Da *dibi* deriva la parola *dibitëri* (o *dibiterie*) che designa il botteghino di vendita di carni grigliate all'istante, molto diffuso a Dakar. Jean Léopold DIOUF, *Dictionnaire wolof-français français-wolof*, Paris, Karthala, 2003, p. 104.

¹¹⁴ Sékou MaMa DIOP, *Thalès-le-fou*, cit., p. 15.

¹¹⁵ Cap. 1 – Parte Seconda.

¹¹⁶ Valeria SPERTI, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁷ *Ivi*, p. 119.

posizione intermedia tra le due entità con la “solidarietà del ventre”. Ciò non fa che confermare la specularità del folle e del dittatore, come una carta da gioco la cui immagine è soltanto ribaltata. Due facce della stessa medaglia e i due poli – di segno opposto – del discorso politico che fende la storia del continente africano nel contrasto tra modernità e tradizione, tra regime coloniale e indipendenze africane, tra lingua autoctona e lingua del colonizzatore ; tutti dualismi retti da una costante : il carattere patogeno del colonialismo.

Al gesto estremo del folle sembra così corrispondere la parola destituita di autorità della figura tirannica, sia essa incarnata dal despota o dalla categoria dei corrotti funzionari di Stato, dell'élite politica, dei ricchi borghesi che vivono al di sopra delle loro possibilità a danno della popolazione sempre più povera. In “Fools” è un altro oppressore coloniale, il boero fustigatore del narratore Zamani nel regime dell'apartheid, ad essere spodestato del suo potere. La parola pronunciata dal boero si vanifica non appena riceve inaspettatamente resistenza :

« “And you,” he sneered, “why are you not running ? [...]

“Answer me, blinking eye” [...]

“What are you doing here ? Why don't you run into those trees where you belong ?

Or are you deaf? Should I do you the favour of opening your ears for you? »¹¹⁹

Il passo dalla parola vana al gesto vano è breve : l'indifferenza di Zamani ridicolizza il potere del boero le cui minacce si trasformano in vacue domande ; e la violenza della frusta diventa riprovazione di sé al cospetto del riso come arma dell'oppresso :

« I felt in the depths of me, the beginning of the kind of laughter that seemed to explain everything. And when the sound of laughter came out, it filled my ears, shutting out the pain even further. It seemed to fill out the sky like a pounding drum. And he seemed to weep louder, the fainter the power of his lashing becomes.

[...] I had crushed him with the sheer force of my presence. »¹²⁰

¹¹⁸ Cap. 3 – Parte II.

¹¹⁹ Njabulo NDEBELE, “Fools” in *Fools*, London, Readers International, 1993, p. 275.

¹²⁰ *Ivi*, p. 276.

La sola forza della presenza e del riso, fuori dal regno della parola, ha fatto della vittima il vincitore nella battaglia contro il potere dell'apartheid che, all'epoca della presa di coscienza di Njabulo Ndebele, nei primi anni '70 vedeva fiorire le « déportations en masse, le dédale des lois sur le *pass*¹²¹, la vie des ghettos avec la culture des *shebeens*¹²², la pauvreté, les crèmes pour blanchir la peau, le paternalisme des conseils consultatifs “indigènes” etc. »¹²³. E non è la prima volta che proprio la figura incaricata di persuadere per il solo uso della parola cada nel ridicolo. I personaggi analizzati da Valeria Sperti vanno proprio in questa direzione : quanto più sono ossessionati dal potere, tanto più sono incapaci di “dirlo”¹²⁴. E il linguaggio utilizzato traduce il procedimento non rettilineo ma serpentino che sembra oramai caratterizzare il romanzo africano francofono post-indipendente : « forme oblique, intrise di ironia, e che spesso fanno ricorso alla parodia della figura di potere. »¹²⁵ Ancora, asserisce che tale deformazione della parola, desemantizzata, privata di valori intrinseci e influenzata tanto dallo spessore ideologico della lingua francese, quanto dalle flessioni delle lingue africane, è incapace di esprimere un discorso filosofico proprio e credibile. Dell'esercizio tra il potere e la parola si fa carico il folle, il quale ne destruttura gli assunti autoreferenziali¹²⁶ e ne sancisce l'atto di morte attraverso il gesto fatale.

È effettivamente frequente vedere i folli brandire armi per compiere le esecuzioni contro l'istituzione, talvolta con grande spirito di coscienza – il che conferma l'arbitrarietà della definizione di folle – talaltra con superficialità. L'uccisione di Guibril Guedj Diob da parte di Tanor in *Véhi-Ciosane* non lascia dubbi sulla piena coscienza dell'atto, se non altro dal punto di vista simbolico : al di là dell'instabilità psicologica che ne attenuerebbe la colpa, Tanor agisce per punire il padre e far luce sull'immoralità dell'istituzione paterna. Ancora, il “fou” dei Diallobé uccide, sì, Samba Diallo per mettere fine alla sua agonia, ma, indirettamente, e con ben più grande ambizione, per colpire la nuova istituzione che ha fatto di entrambi delle vittime. Così, il folle de *L'Aventure ambiguë* avvolto da un'aura di ambiguità che a mezzo secolo di distanza suscita ancora numerosi commenti – a dimostrare l'inafferrabilità di tale figura – sembra trovare giustificazione al proprio gesto nell'ultima indicazione del Maître dei Diallobé morente :

¹²¹ Il rimando in nota è nella citazione : « Passeport intérieur imposé aux Noirs de plus de 16 ans, jusqu'au 1^{er} juillet 1986. » Jean-Pierre RICHARD (tr. fr.), *Présentation de Njabulo S. Ndebele, Fools*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, p. 154.

¹²² Bar clandestini nel ghetto dei neri il cui accesso era riservato ai bianchi.

¹²³ Jean-Pierre RICHARD, *op.cit.*, p. 154.

¹²⁴ Valeria SPERTI, *op.cit.*, p. 4.

¹²⁵ *Ibid.*

« La Parole tisse ce qui est, plus intimement que la lumière ne tisse le jour. La Parole déborde votre destin, du côté du projet, du côté de l'acte, étant les trois de toute éternité. Je l'adore. »¹²⁷

La Parola supera in forza e in mistero la percettibilità dell'avvenire, di conseguenza supera l'azione, per la sua eternità. Ma il progetto e l'atto non possono realizzare la Parola se non vengono compiuti. Ecco un esempio della parola di autorità che prolunga gli insegnamenti per un lavoro di coscienza, il quale è sfociato per il folle nella scelta di un'eternità spirituale, che doveva passare per l'atto fatale.

Non importa, dunque, che l'impresa vada o meno a buon fine, ciò che conta è l'autenticità del proposito, è la giustezza morale ; per la maggior parte dei casi, è la ferma volontà di mettere fine al sistema, al limite della tollerabilità. La scena conclusiva di *Close sesame* non lascia forse il dubbio sulla realtà del gesto di Deeriye avvolto da mistero lasciando invece intatto il valore del progetto di uccidere il Generale ? La visita al Generale durante la cerimonia di consegna delle medaglie agli eroi della Nazione è volutamente confusa tra visione e realtà, a partire dal momento in cui Deeriye suona il campanello : perché era con il folle Khaliif ? Qual era il ruolo di quest'ultimo ? Com'è possibile che Deeriye appaia improvvisamente in marcia e in uniforme ? Non troviamo risposte a queste domande che ci siamo posti, se non nell'affermazione di Mursal secondo il quale è l'azione che determina la pazzia o l'eroismo : se si mira il bersaglio si è eroi, altrimenti si è pazzi, poiché non si è riusciti a dimostrare che si è dalla parte della storia, e non nel mero accumulo di eventi. La ribellione al colonialismo fascista di Deeriye aveva fatto di lui un pazzo insensato, così come il Sayyid quando lottava contro gli inglesi con la sola forza della Parola. Ora, se sono pazzi o eroi, sta solo a chi legge la storia deciderlo. E l'epitaffio di Deeriye, eco delle parole della figlia Zeinab, sembra suggerire tale risposta, nella misura in cui la fede e la visione sono nel romanzo le alleate della follia, e questa del gesto eroico : « Here lies dead a hero whose vision and faith in Africa remained unshaken. »¹²⁸

Ci pare, poi, che il gesto ultimo di Dadou ne *L'Anté-peuple* vada pressappoco nello stesso senso : a favore di un progetto che lasci traccia nella Storia, sperando che « la forêt

¹²⁶ Cfr. *Ivi*, p. 110.

¹²⁷ Cheikh Hamidou KANE, *L'Aventure ambiguë*, cit., p. 131.

¹²⁸ Nuruddin FARAH, *Close sesame*, cit., 260.

pourra tirer (quelque chose) de tout ça. »¹²⁹ A differenza dei gesti folli visti finora, il colpo di Dadou si iscrive nell'incoscienza dell'atto in sé, giacché egli uccide *nelle vesti* di folle, secondo le regole del partito di resistenza :

« Je n'ai pas besoin d'idéologie, dit Dadou. Les choses se bousculent si vite dans ma tête et je me demande si je ne suis pas déjà fou pour de vrai. Vous ne pouvez pas comprendre : j'ai tué parce qu'on m'a dit : va tuer. Après, c'est la nausée. L'odeur du sang. Ah ! ma mère ! »¹³⁰

Le parole di Dadou in chiusura del romanzo dicono più di tutto la logica del “maquis” nel turbine del delirio, il quale “maquis” ha come unico fine la rivoluzione a tutti i costi. In ciò consiste la follia generalizzata ne *L'Anté-peuple* che qui trova la sua epifania, senza peraltro che fosse assente nella prima metà del romanzo. Se Dadou è sdoppiato in un prima e un dopo, un est e un ovest, sdoppiato come la parte apparentemente sana della vita borghese e quella apparentemente folle del “maquis” – sdoppiamento simboleggiato dalle due sponde del fiume –, la logica di Dadou è facilmente rovesciata cambiando la prospettiva.

Ci si permetta una breve digressione che tuttavia chiarisce la prospettiva speculare presente in filigrana in buona parte della nostra analisi. Nella metafora dello stesso Congo fluviale, a rinforzare la portata simbolica dell'atto tragico e rivoluzionario al di là del fiume, è il titolo del romanzo di Mudimbe, *Entre les eaux* (1973), dove la preposizione indica, ancora, la posizione mediana del protagonista conteso tra due mondi, due realtà, due culture ; nello specifico del filosofo : tra il sacerdozio e l'impegno politico, ovvero tra Dio e la rivoluzione¹³¹, dove la seconda componente è il filo conduttore di personaggi che entrano nel novero dei folli precisamente in virtù della loro azione politica. Il sottotitolo del romanzo “Dieu, un prêtre, la révolution”, rende ancora più esplicita la posizione di mezzo del padre Pierre Landu il quale, nel tentativo di unire le due antitesi, fonde in sé la tensione di una difficile conciliazione ; in ciò, l'opera di Mudimbe, benché notevolmente innovatrice, raggiunge il filone della tensione drammatica e filosofica inaugurata da *L'Aventure ambiguë*.¹³²

¹²⁹ Sony Labou TANSI, *L'Anté-peuple*, cit., p. 188.

¹³⁰ *Ivi*, p. 189.

¹³¹ Cfr. Georges NGAL, *Littérature congolaise de la RDC, 1482-2007*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 190.

¹³² *Entre les eaux* si distanzia da *L'Aventure ambiguë* per adottare, tra le altre cose, il “moi” come forma di scrittura d'ispirazione autobiografica, a dimostrazione di un cambiamento d'epoca segnata dalla rilettura interna

Altri studi incentrati sulle specificità letterarie della transizione verso le indipendenze, ci fanno pensare che esista un vincolo di necessità primaria tra il tema della follia e l'azione verso una nuova riflessione sull'Africano e la sua Storia, nella misura in cui la prima s'innerva nel *topos* veicolato dall'individuo marginale per servire la causa che coinvolge l'intero gruppo sociale :

« Cette morale de l'action porteuse de renaissance ne manque pas de contenir quelque ambiguïté dans la mesure où sa formulation pratique se trouve dans des personnages d'abord en situation de déviance et de solitude. Tout se passe comme si cette action consistait obligatoirement en une première affirmation de soi qui doit déboucher sur la réalisation commune des individus réunis dans une même lutte. »¹³³

L'autore delinea, con un velo di stupore, quello che si presenta come uno schema ricorrente nell'epoca delle prime indipendenze, quello cioè della presa di coscienza come di un passaggio dall'elaborazione del singolo – folle o emarginato – verso l'insurrezione collettiva. Ai nostri occhi tale passaggio sembra, anzi, perspicuo proprio in considerazione del *topos* letterario che innesca la *trasgressione* della regola, fino ad allora mai infranta, per mostrarne alla collettività i limiti ; e ricreare così un ordine basato sul nuovo : per afferrare la realtà è necessario oltrepassare l'ordinamento della percezione, ovvero del mondo che riflette la realtà dataci, al fine di scorgere il mondo dell'intelligibile. Il riferimento al mito platonico della caverna che incontriamo nel racconto dell'uomo nudo in *The Beautiful ones* denuncia precisamente l'isolamento di chi, come lui, osa trasgredire perché attratto dalla luce della vera conoscenza. E si trova, al momento del racconto, a vivere nell'incomprensione di coloro che hanno scelto la stabilità delle catene.

Per di più, il meccanismo della trasgressione, visto all'inizio di questa Terza Parte¹³⁴, è ben noto alla dimensione mitica e cosmogonica della follia nella visione tradizionale. D'altro canto, la trasgressione è entrata in atto quale procedimento narrativo al fine di destrutturare le istanze del romanzo classico : il narratore, il punto di vista, i piani del racconto.¹³⁵ Ci si accorge presto che una tale linea conferma la lettura sociologica cavalcata, tra gli altri, da

del conflitto interiore veicolato dal "langage en folie", com'è sottotitolato un suo importante saggio sul nuovo discorso africano, *L'autre face du royaume* (1973).

¹³³ Séwanou DABLA, *Nouvelles écritures africains. Romanciers de la seconde génération*. Paris, L'Harmattan, 1986, pp. 100-101.

¹³⁴ Cap. 1 – Parte III.

¹³⁵ Cap. 2 – Parte II.

Bernard Mouralis, per il quale l'abbondanza del tema della follia nella narrativa africana non è una specifica figurazione del trauma coloniale, bensì un meccanismo « inhérent[e] au fait social lui-même »¹³⁶ ; e, aggiungiamo, un pretesto per gli autori, che sfruttano il cliché del folle errante, per scuotere il lettore a considerare con grande serietà la nuova filosofia africana. Si capisce così che la portata politica del folle è intrinseca alla sua messa in scena : egli appare per destrutturare e predisporre le premesse per una nuova strutturazione. Nondimeno, la peculiarità del delitto ci sembra una caratteristica dei romanzi del primo ventennio dopo le indipendenze, destinato ad essere superato per lasciare spazio a nuove forme del discorso. L'asserzione di Amando, ne *L'Anté-peuple*, chiarisce bene il contesto storico-politico di questa precisa epoca, rispetto alla quale le generazioni future apporteranno nuovi parametri interpretativi e nuove preoccupazioni :

« Dans dix ou vingt ans, vous savez, nos enfants haïront les bérets comme nous avons haï le colon. Et commencera la nouvelle décolonisation. La plus importante, la première révolution : le béret contre le cœur et le cerveau. Si ça peut venir, alors il n'y aura plus de fin. Il y aura le commencement. La haine sera passée. Le sang la chair, le béret. On aura alors nos Marx, nos Lénine, nos Mao, no Christ, nos Mahomet, nos Shakespeare, nos "nous-mêmes". »¹³⁷

Ricordiamo che il personaggio di Amando è in relazione speculare con Dadou, insistendo, ancora una volta, sulla profonda empatia tra la follia e la parola di saggezza ; d'altra parte, ammettendo che Dadou esprima i « démons existentiels »¹³⁸ di Sony Labou Tansi, è anche la voce di quest'ultimo a riecheggiare in questo passo. Similmente fanno gli autori che parlano attraverso i loro folli, realizzando l'auspicio espresso da Mudimbe nello scritto apologetico *Quel meurtre du père ?*¹³⁹, vale a dire « accord[er] à la parole de l'homme, de tout homme, "sa prophétie directe" et sa banale vérité » a detrimento dell' « "avant-garde révolutionnaire" [ayant] des allures d'une caste aristocratique »¹⁴⁰ che ritroviamo nei tanti

¹³⁶ Bernard MOURALIS, *Folie et modernité dans quelques œuvres africaines récentes*, cit., p. 395.

¹³⁷ Sony Labou TANSI, *L'Anté-peuple*, cit., p. 156.

¹³⁸ Philippe MAKITA, "L'Anté-peuple ou l'exorcisme, "De l'amour et autres démons" », *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 329.

¹³⁹ V. Y. Mudimbe risponde qui alla requisitoria di M. J.-Cl. Williame (« L'autre face du Royaume ou le meurtre du père » in *Genève-Afrique*, XV, 1, 1976) relativa al saggio *L'autre face du royaume*, di cui *L'odeur du père* è la continuazione. V. Y. MUDIMBE, *Quel meurtre du père ?* in *L'odeur du père*, Paris, Présence africaine, 1982, pp. 197-203.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 198.

cenacoli dei romanzi studiati (*Les Crapauds-brousse*, *The beautiful ones*, *Le Temps de Tamango*).

La violenza insurrezionale di cui si rende responsabile il folle nel mondo patogeno delle dittature, indica, di fatto, una doppia rivolta : in prima istanza contro il “padre nazionale”, delegittimandolo di una autorità presunta, a fronte della quale soltanto quella femminile rimane autentica, benché non infallibile ; e sotteso al primo, scorre in filigrana il sangue del “padre francese”, la cui uccisione è la posta in gioco per una riflessione postcoloniale nella quale l’atto del folle è autodeterminazione politica dell’africano nel dibattito scientifico e filosofico contemporaneo. Il principio “edipico” consistente a liberarsi da “l’odeur du père” – di un Edipo interamente riletto in chiave critica, con riferimento alle scienze sociali occidentali –, integra il progetto espresso dalla Grande Royale ne *L’Aventure ambiguë* : combattere il nemico per mano delle sue stesse armi, partendo dal suo punto di forza per poi superarlo. Mudimbe, l’autore de *L’odeur du père*, promuove una cesura con la linea del padre “adottivo”, non già per mettere fine ad una maledizione – ci riferiamo al mito per lungo tempo caldeggiato del popolo nero sotto il segno di Cam – bensì come atto di liberazione per ripensarsi fuori dalle sovrastrutture ideologiche ereditate dal padre acquisito dell’occidente.¹⁴¹

L’azione inaugurale della riflessione politica doveva coinvolgere gli africani su tutti i fronti, anzitutto scientifico e culturale, perché fosse possibile ripensarsi alla luce delle nuove situazioni politico-sociali nell’epoca postmoderna¹⁴², nonché del nuovo soggetto agente nell’Africa dell’economia mondiale ; ma anche attraverso un uso consapevole della lingua che viola sempre di più la sensibilità dei puristi francesi a favore di una libera appropriazione della lingua francese nel proprio codice linguistico. Tra gli esempi recenti, l’ultimo romanzo di Sémou MaMa Diop, *En attendant le Jugement dernier* (2011), pubblicato nella collezione “Encres noires” di *L’Harmattan*, pur dichiarando apertamente la filiazione a Ahmadou Kourouma – tanto nel titolo¹⁴³ quanto nell’audacia linguistica – si pone nella linea di chi ha rinunciato al glossario in segno di una chiara scelta politica anti-neocoloniale (insofferente

¹⁴¹ Cfr. M.-C. e E. ORTIGUES, *Ædipe africain*, cit. p. 277.

¹⁴² Bernard Mouralis elenca i fattori politico-sociali ed economici caratteristici della situazione africana postmoderna tra cui spiccano lo sfruttamento mai interrotto delle ricchezze territoriali dell’Africa da parte delle potenze straniere (petrolio, diamanti, metalli preziosi) e le politiche di aggiustamento strutturale, con la caduta del comunismo, imposte agli Stati africani, con conseguenze sul rimborso del debito pubblico, quindi sulla legittimità negata di un’economia autonoma. Vedi Bernard MOURALIS, *op. cit.*, p. 392.

soprattutto alla Françafrique, in ambito francofono) ; quindi di una riappropriazione della cultura linguistica africana nella letteratura in lingua francese.¹⁴⁴

Più generalmente, i diversi percorsi dei folli dovevano necessariamente condurre alla celebrazione di un gesto memorabile – delittuoso per alcuni, simbolicamente aguzzo per altri – che mirasse a rendere visibile e “pubblica” la necessità della lotta che andava intrapresa ; non più in un’astratta riflessione, talvolta sterile, su ciò che l’Africa è o dovrebbe essere, ma in una vera e propria « réflexion sur l’action »¹⁴⁵, il che convalida la tesi cui siamo giunti con l’analisi dell’immaginario che illustrava proprio il passaggio da una retorica della reclusione alla retorica del verbo attivo, delle figure progressiste che acclamano l’azione politica ; quindi dell’io *hic et nunc*.¹⁴⁶

¹⁴³ Il riferimento al romanzo di Ahmandou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), è fin troppo evidente.

¹⁴⁴ Come abbiamo accennato alla fine del paragrafo precedente, si tratta di una situazione peculiare della scrittura in lingua francese, poiché gli scrittori cosiddetti anglofoni avevano già risolto il “complesso linguistico” in opere variamente corredate da glossari, altre volte senza alcun riferimento ai termini in lingua locale.

¹⁴⁵ Bernard MOURALIS, *op.cit.*, p. 394.

¹⁴⁶ Cfr. Justin BISANSWA, Kasereka KAVWAHIREHI, « Introduction : Le roman francophone et l’énunciation du social » in *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, cit., p. 17.

CAPITOLO TERZO. *Il folle mediano e la scrittura*

Giunti a quest'ultima tappa, intendiamo mostrare in che misura la figura del folle all'interno del romanzo sia rivelatrice di azioni intraprese dagli scrittori africani *sulla* letteratura nel contesto post-indipendente. Ci prefiggiamo quindi di palesare che i risultati ottenuti nell'analisi dei testi trovano riscontro nel discorso elaborato dagli autori a proposito della letteratura africana e della posizione dell'artista. Il passaggio dai contenuti *dell'*opera all'informazione *sull'*opera si chiarisce alla luce delle elaborazioni di Bernard Mouralis riguardanti lo statuto dei testi, ovverosia la posizione che questi occupano all'interno della società globale percorsa da tensioni sociali.¹ La prospettiva sociologica del fatto letterario ha ora il vantaggio di mettere in chiaro i fattori che ruotano intorno al testo al fine di comprenderne le implicazioni di più ampia portata.

Dal canto nostro intendiamo integrare a questa prospettiva, che si interessa meno ai contenuti dei testi che alla direzione che essi intraprendono per mettere in atto il meccanismo di riappropriazione del campo letterario², gli aspetti prettamente letterari, di contenuto e di stile ; e lo facciamo proprio servendoci della figura del folle la quale, appunto, lancia un ponte tra la finzione romanzesca e la realtà sociale della diffusione del sapere. Di conseguenza, per noi, la posizione del folle nel testo adempie la funzione di mediazione rispetto alla creazione letteraria se risponde a due criteri : in prima istanza, se il folle contribuisce a produrre la

¹ Bernard MOURALIS, *L'illusion de l'altérité, Etudes de littérature africaine*, Paris, Editions Honoré Champion, coll. Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée, 2007, p. 569.

² Cfr. ID., *Les contre-littératures*, avant-propos d'Anthony Mangeon, Paris, Hermann, coll. Essais, 2011 (Paris, PUF, 1975), p. 13.

scrittura, ovvero se il folle veicola una specifica maniera espressiva, da cui scaturisce il discorso critico sulla presa di parola ; in seconda istanza, se la figura del folle si confonde con quella dell'autore.

La posizione che la letteratura in generale, e più specificamente la narrativa, occupa nella società africana, è definibile dalla corrispondenza dello status di folle con le tre istanze che definiscono il fatto letterario : in primo luogo, l'opera narrativa in quanto spazio reale di manifestazione del folle ; in secondo luogo, l'autonomia del discorso che da essa scaturisce ; in terzo luogo, la rivendicazione della posizione dell'autore rispetto alla scrittura nel panorama africano.

1. Lo status dell'opera

Al centro del capitolo precedente risiedeva il discorso sul potere destituito di autorità e sulla riabilitazione del concetto stesso di autorità, nel suo senso originario, in alcune figure femminili di spicco. Di queste ultime, il contenuto dei propositi accreditavano la lotta dei folli contro i sistemi in essere, fino a fare di loro i promotori di un « principe de légitimation nouveau, selon le modèle de l'hérésie »³, ovvero della contestazione. Rispetto alle figure tradizionalmente detentrici di sovranità – i capi della legge – e di autorità – i difensori della tradizione che informa e crea la storia –, i folli prendono posizione, a rischio di impopolarità, dichiarando un'autorità propria. È in questo senso che, a nostro parere, è possibile interpretare la *mise en récit* della follia come condizione politico-sociale attraverso cui conferire lo status di militanza all'opera letteraria.

Siamo giunti ad identificare, nella figura “paterna” contrastata attivamente dal folle, una matrice interna – familiare e di politica nazionale – e una matrice esterna⁴, identificata nella figura del “padre occidentale”. Questo, lo abbiamo visto a più riprese, esercita il proprio

³ Vedi Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Libre Examen, 1992, p. 304.

⁴ La distinzione tra matrice interna e matrice esterna è qui sommariamente semplificata, poiché sappiamo, come visto nel capitolo precedente, che il sistema coloniale era penetrato nel tessuto socio-amministrativo dei territori africani al punto da esercitare la propria potente influenza fin dentro le politiche di costruzione nazionale.

potere non soltanto sul piano politico-amministrativo, ma anche nello spazio culturale, da un lato, attraverso la lingua francese e l'eredità letteraria di Francia diffusa con l'insegnamento, dall'altro, attraverso la lingua e la cultura imperialista del Commonwealth.

Giunti a questo punto, rendiamo esplicito ciò che in quest'ultima parte della tesi appariva in filigrana : gli autori che scrivono in lingua francese e in lingua inglese condividono le stesse lotte di contrasto del “padre occidentale” e di riappropriazione dello spazio di enunciazione. Ciò non significa, tuttavia, che non vi siano diversi effetti delle specifiche politiche culturali instaurate nei territori africani dalla Francia e dalla Gran Bretagna ; ed uno dei fattori che maggiormente ne dà atto è proprio lo strumento linguistico, rispetto al quale gli autori hanno dimostrato di reagire in maniera diversa a seconda della zona d'influenza. Avevamo già rilevato la maggiore libertà con cui gli autori di paesi anglofoni, quali Tutuola e Okara, hanno avuto presa sull'autonomia di scrittura grazie ad una maggiore libertà linguistica.⁵ Jacqueline Bardolph sfuma il rapporto dell'africano con la lingua inglese distinguendone tre voci : la voce imperialista, quella del colonizzatore nei confronti della quale opporsi ; la lingua più “neutra” dell'inglese come lingua di comunicazione internazionale, rispetto alla quale il rapporto è più sereno ; infine la lingua del nuovo potere mondiale, la “voce americana”, che gli africani non avvertono come minacciosa a differenza, invece, della voce imperiale.⁶

La diversa posizione della lingua francese nel panorama mondiale, ed una lunga tradizione conservatrice inaugurata da Malherbe, concede poco spazio ai compromessi linguistici che, al contrario, gli scrittori africani di lingua inglese hanno dimostrato di saper trovare. Ciò spiega anche la differenza tra il sentimento di appartenenza degli scrittori africani al non ben definito spazio comune di scambio del Commonwealth, e quello ben più tormentato guidato dalla “Francophonie” in cui è la lingua, da sola, a difendere i valori di Francia nel mondo⁷. Ed è proprio contro questa egemonia, la quale lascia poca manovra di rinnovamento linguistico, che si scagliano intellettuali del calibro di Boubacar Boris Diop. D'altra parte, però, ricordiamo che sul versante inglese le prove lanciate con *The Palm-wine drinkard* e *The Voice* – per riprendere le opere di autori citati del nostro corpus – non incontrarono subito consensi unanimi negli ambienti accademici, né da studiosi europei, tanto meno dai colleghi nigeriani talvolta più puristi dei primi. Ciò deve quindi richiamarci su due

⁵ Cap. 2.2. – Parte III.

⁶ Vedi Jacqueline BARDOLPH, *Les conditions d'existence des champs littéraires d'Afrique anglophone* in *Les champs littéraires*, Paris, Karthala, 2001, pp. 73-74.

⁷ Cfr. *Ivi*, pp. 80-81.

aspetti da tenere in mente affinché si comprenda appieno la portata della mediazione letteraria del folle : anzitutto, l'effetto del rapporto con la lingua è uno dei segni distintivi di una presa di posizione che differenzia la scrittura dei francofoni da quella degli anglofoni ; in secondo luogo, le pratiche innovative sperimentate nelle opere postcoloniali passano non di rado sotto l'egida della licenziosità del folle – sia esso demenziale o eremita – tanto nelle opere francofone, quanto in quelle anglofone.

Pertanto, l'elemento accomunante di paesi africani così distanti e così diversi, è la supremazia culturale di Francia e Gran Bretagna, all'acme nel decennio degli '80, che condividono una simile cronologia coloniale, a differenza di Spagna e Portogallo le cui azioni espansionistiche sono di gran lunga antecedenti.⁸ Ebbene, è proprio su tale versante culturale che la posizione del folle chiarisce il campo nel quale si muove per poi conferire valore sociale all'opera nella quale compare. Così il folle letterario ci pone di fronte ad un interrogativo fondamentale che ha colto studiosi acuti, quali Justin Bisanswa⁹, sensibili tanto alla funzione sociale di un'opera quanto al suo valore artistico : in che misura l'opera letteraria può fare a meno della propria specificità artistica per diventare testimonianza del proprio tempo ? L'interrogativo è cruciale ; e tenteremo di rispondervi al termine del presente capitolo. Per ora concentriamoci sulla funzione sociale di cui il folle mediatore letterario è portatore.

Lo scopo è di individuare lo sfondo ideologico e lo spazio critico nel quale discutere la legittimità di un testo ad entrare nel novero della letteratura : stando alla tesi di Mouralis, non esistono criteri *oggettivi* per distinguere l'opera letteraria dall'opera “non letteraria”¹⁰ ; tale distinzione sarebbe invece istituita arbitrariamente da un “centro”, cui si contrappongono le diverse periferie africane. Tali dinamiche e pressioni intorno al testo, rivelano così l'esistenza di un campo letterario da intendere come “campo di forze”, per dirla come Pierre Bourdieu. L'arbitrarietà nel conferimento del “grado di letterarietà” di un'opera africana trova basi solide nell'arsenale di testi che hanno raccontato l'Africa dall'esterno « n'expos[ant] qu'une suite d'énoncés ayant en particulier une validité et un statut scientifiques et qui occultent complètement les conditions dans lesquelles ceux-ci ont été produits et le caractère unilatéral

⁸ Jean-Marc MOURA, *Littérature coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives* in *Littératures postcoloniales et représentation de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*, Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 179, n.7.

⁹ Justin BISANSWA, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de ma modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp-Essentiel, 2009, pp. 201-202.

¹⁰ Bernard MOURALIS, *Les contre-littératures*, cit., p. 13.

de l'énonciation. »¹¹ È proprio tale assenza di contestualizzazione, assicurata invece da uno sguardo interno, che conduce gli autori africani ad iscriversi nella militanza letteraria per contrastare la « Vulgata » che informa erroneamente sull'Africa :

« Par leur contenu spécifique, d'une part, et les types d'énoncés et formes d'écriture auxquels ils recourent, d'autre part, ces textes d'origine européenne – exotiques, négrophiles, coloniaux, ethnographiques – constituent ainsi, à des degrés évidemment variables, une sorte de savoir commun, une Vulgate, concernant l'Afrique noire. »¹²

Rispetto poi al nostro assunto, il romanzo della contestazione promosso dal folle sembra volersi far spazio rispetto a due sfere predominanti del campo letterario. Oltre all'influenza del modello proposto dalla letteratura coloniale che dettava le regole del “buon romanzo”, è all'interno del campo, proprio della letteratura africana, in cui il teatro appare come il genere privilegiato della messa in scena del folle¹³, che il folle romanzesco si impone. In un'epoca in cui la diffusione del libro in Africa serba grosse potenzialità, il romanzo non poteva che essere un luogo favorevole all'instaurazione di una nuova configurazione della letteratura africana. Ed è quindi in considerazione di questa duplice direzione che il personaggio del folle *istituzionalizza* l'atto politico della scrittura : egli si rende visibile al pubblico di lettori al fine di far spazio, in primo luogo, al romanzo africano a fronte del romanzo occidentale del quale è rimasto a lungo asservito ; inoltre – e più significativamente – il romanzo sul folle impone nel campo letterario africano una propria ragione di esistere, una maniera di creare un linguaggio proprio reclamando anzitutto al teatro, ma anche al cinema – generi che vantano un repertorio corposo sulla rappresentazione del folle – un posto di diritto.

È eccezionale, nel cinema africano, il caso di Ousmane Sembène il quale, negli anni '60-'70, lavorava sul duplice versante, narrativo e cinematografico, spesso traducendo la

¹¹ ID., *Littérature et développement, Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex Éditions, 1984, p. 367.

¹² Ibid.

¹³ Tra le opere studiate da Prosper Comlan Deh spiccano diverse pièces teatrali che hanno folli come protagonisti o personaggi singolari ; ed anche nello studio di Éliane Saint-André Utudjian sul tema della follia nella letteratura africana del quindicennio 1960-1975, la produzione teatrale e quella filmografica occupano un posto di rilievo. Si veda rispettivamente Prosper Comlan DEH, *La folie à l'œuvre dans la littérature africaine (Afrique noire francophone et anglophone et Maghreb francophone)*, (sous la direction de Bernard MOURALIS) thèse de doctorat Lille III, 1991 ; Éliane SAINT-ANDRÉ UTUDJIAN, « Le thème de la folie dans la littérature africaine contemporaine (1960-1975) », *Revue Présence Africaine*, n°115, 3^{ème} trimestre 1980, pp. 118-147.

stessa opera dall'una all'altra forma d'arte – si pensi a *La Noire de...*, oltre a *Véhi-Ciosane* e a *Le Mandat*. Egli costituisce uno dei rari casi, se non l'unico, di artisti che passano dall'uno all'altro registro senza preferenze di direzione ; ed è significativo che la sua scrittura romanzesca sembri organizzarsi in sequenze adattabili al grande schermo. In particolare, ci colpisce la maniera in cui Sembène ha esplorato le potenzialità di una messa in scena cinematografica del folle di guerra che ha perso la parola ; non si può fare a meno di ricordare il ruolo centrale del soldato impazzito, accorto e lungimirante, il cui allarme, se fosse stato ascoltato, avrebbe evitato la strage di “tirailleurs” avvenuta di fatto nel 1944 nel campo di Thiaroye, vicino Dakar, uccisi per aver preteso una giusta ricompensa alla partecipazione bellica.¹⁴ Tale esempio mostra il vantaggio dell'immagine rispetto alla parola, specialmente qualora il personaggio interessato sia dotato di un'espressività corporale, mimica, afona che è ben restituita dall'immagine scenica. Certamente, anche la letteratura si è dotata di strumenti capaci di rendere l'immagine in parole – si pensi all'antica tecnica dell'*ekphrasis* che rende “leggibile” un'opera visiva ; nondimeno la più grande incisività iconica del teatro e del cinema hanno tenuto, in un primo tempo, la scrittura del personaggio folle al margine della produzione africana.

Un primo elemento che ci informa sulla posizione dell'opera è la marginalità sociale del folle. Guardando al nostro corpus in prospettiva evolutiva, notiamo dei gradualissimi riposizionamenti del personaggio rispetto all'economia del testo. Non sarà superfluo far notare che, nelle opere meno recenti del nostro corpus, il folle appare più spesso come personaggio secondario, benché investito di importanti significati simbolici : ne *L'Aventure ambiguë*, *Véhi-Ciosane*, *The beautiful ones*, *Les Crapauds-brousse*, *Les Méduses*, ovvero nella produzione coloniale e del primo ventennio post-indipendente, il folle è socialmente marginalizzato e indica un cambiamento sociale. Se il romanzo di Cheikh Hamidou Kane e quello di Ousmane Sembène restituiscono un *milieu* aristocratico, quelli di Armah, Monémbo, Tchicaya U Tam'si mettono in scena la nuova borghesia che instaura con la follia una relazione più intima, come dimostra la stragrande maggioranza delle opere sul “conflitto interiore”¹⁵. Le società nobiliari dei Diallobé e dei Thiandoum-Thiandoum cedono

¹⁴ Sulla documentazione storica dell'episodio di Thiaroye all'origine del film, si veda Bernard MOITT, *Race, résistance et les tirailleurs de Camp de Thiaroye d'Ousmane Sembène* in *Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1996, pp. 122-138.

¹⁵ Come asserito nella nostra introduzione, l'analisi dello stato di turbamento interiore è un'alternativa allo studio della follia nelle letterature africane, peraltro più largamente sfruttato dagli studiosi. È il motivo per il quale un

presto il posto alle nuove classi sociali, che si strutturano prevalentemente nei centri urbani, sedi dei nuovi partiti politici. E gli autori sono sempre più all'ascolto dei nuovi ambienti dove la voce ufficioso della *rumeur* sostituisce la voce ufficiale del potere sovrano ; così, la posizione marginale dei folli in questi ambienti sempre più degradati, anticipa i segnali della marginalizzazione dell'opera ritenuta sempre più veridica quindi pericolosa : più il contesto sociale coinvolge un pubblico potenziale – poiché lo riguarda –, più l'opera diviene, per le autorità in carica, un potenziale pericolo, di conseguenza l'autore un potenziale nemico. Sebbene *L'Aventure ambiguë* non coinvolgesse tutte le classi sociali, esso permetteva di condividere uno stato d'animo comune a un'intera generazione, da cui la posizione di eccezione che questo classico, ampiamente insegnato in tutte le scuole africane, ricopre.

Ci si rende presto conto che non è tanto il folle in quanto malato mentale a suscitare reazioni da parte delle istituzioni, bensì il folle militante, finanche sotto le vesti del folle errante stereotipato, si pensi agli iniziati del “maquis” ne *L'Anté-peuple*. E sempre militante era stato l'uomo nudo di Ayi Kwei Armah che aveva infine scelto di eleggere dimora separato dal mondo (vedi nostra riflessione da *ad-partiri*)¹⁶ come esplicita “presa di posizione”, in senso letterale e figurato. Non è dunque priva di importanza l'introduzione nel romanzo di personaggi che attirano l'attenzione sugli strati sociali più bassi i quali, essi, danno ora rilievo all'opera. In ciò consiste l'interesse della contraddizione : il più basso rango, la massima marginalità, qual è quella del folle, fa da motore alla contestazione politica e produce l'opera d'arte ; felice controsenso se si ammette che sono proprio questi folli a sposare le cause più nobili per un riequilibrio sociale e una dignità letteraria. Il divario tra il folle come perturbato mentale e il folle come attivista sposta chiaramente il discorso trasmesso nell'opera, da cui la scelta, da parte nostra, di un tale corpus che ignora romanzi come *Things fall apart* di Chinua Achebe o *L'Écart* di Mudimbe. È quando i romanzi escono dalla sfera *privata* dell'identità tormentata, per entrare nella sfera *pubblica* della denuncia, che essi occupano un posto di spicco nella scena del proprio paese. In altri termini, è quando tra i temi affrontati emergono quelli contrastanti con l'innocua *bienséance* – temi che spesso coincidono con realtà scomode – che l'opera rischia il confino, e con lei il suo autore. Si veda dunque come la follia informi

personaggio come Okonko in *Things fall apart* di Chinua Achebe, il padre Pierre Landu in *Entre les eaux* di V.Y. Mudimbe o lo stesso Samba Diallo de *L'Aventure ambiguë*, non sono rientrati nel novero dei nostri folli. A tale riguardo si veda Bernard MOURALIS, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993 ; e la recente tesi di dottorato di Ygor-Juste NDONG N'NA, *La folie dans le roman africain du monde anglophone (Achebe, Awoonor, Armah, Ngugi, Head)*, (sous la direction de Michel NAUMANN) Thèse de doctorat Cergy-Pontoise, 2008.

¹⁶ Cap. 2.2. – Parte II.

socialmente e politicamente il testo letterario inserendolo nel campo di “forze concorrenziali”¹⁷ investite nella letteratura in cui vige lo schema dinamico del “campo di lotta” sempre mutevole. E la stragrande maggioranza dei romanzi che studiamo mostrano fino a che punto la scrittura di contestazione sia insita alla letteratura dell’Africa nera indipendentemente dalle tematiche esposte. O meglio, la contestazione non è iscritta tanto – o non soltanto – nei contenuti, ma ben più significativamente nella forma e particolarmente nelle strategie enunciative che caratterizzano le opere.

Boubacar Boris Diop espone chiaramente in un’intervista il cuore della sua strategia nel legame tra la parola di denuncia e le figure più capaci di prendersene carico : il folle, il fanciullo e l’agonizzante :

« [...] Dans la plupart de mes romans il y a [...] la mort, et il y a la folie. [...] L’écriture c’est l’expérience des limites. C’est l’art d’aller jusqu’au bout de la vie : c’est la mort. Jusqu’au bout de l’expression : c’est la folie. C’est-à-dire, il faut arriver à tout dire. Je dirais que ce qui est toujours intéressant pour un romancier ce sont ces trois types de personnages. C’est le fou. C’est l’enfant. C’est l’agonisant, celui qui est en train de mourir. [...] Ces personnages, le fou, l’enfant et l’agonisant, ne sont plus concernés par les enjeux de la vie. Ils peuvent tout dire. Le fou peut tout dire. La personne qui va mourir n’a plus grand chose à cacher. Pour peu que cette personne décide d’aller au bout de sa parole, tout peut être exprimé. L’enfant aussi. D’ailleurs les grands cinéastes ... pour raconter une histoire et tout dire, se servent de l’innocence de l’enfant qui ne sait rien. Il parle et tout passe. [...] Écrire c’est expérimenter les limites. La folie, c’est une limite. C’est une frontière. La mort est également une limite, une frontière. Je dirais presque autant de l’enfance. »¹⁸

Diviene così un artificio imprescindibile quello già analizzato¹⁹ della libera enunciazione del folle che segna il passaggio dalla parola mediata dal narratore, o controllata dall’influenza del modello classico vista nei primi romanzi coloniali, alla parola che si libera da qualunque giogo per incalzare a briglie sciolte.

Oltre all’ironia ampiamente sfruttata a tal fine, la caratteristica che riscontriamo tanto nelle opere di scrittori dal calibro indiscusso, come Sony Labou Tansi e Mongo Beti, e in

¹⁷ Vedi Pierre BOURDIEU, *Les règles de l’art*, cit., p. 323.

¹⁸ Yolande BOUKA, Chantal THOMPSON, « Interview with Boubacar Boris Diop », *Lingua Romana*, vol.2, n°1, 2003 (senza pagina).

¹⁹ Cap.1 – Parte II.

qualche misura anche Amos Tutuola, ma anche nelle opere di scrittori più giovani come Fatou Diome e soprattutto Sémou MaMa Diop, è la retorica della *parrésia* (dal greco “pan”, tutto, e “rêma”, ciò che viene detto)²⁰ che indica il tipo di atto enunciativo « par lequel le sujet, disant la vérité, se manifeste », e dunque, « se représente à lui-même et est reconnu par les autres comme disant la vérité. »²¹. Il nesso tra questa pratica e il linguaggio del folle non è privo di fondamenta, giacché l’assenza dei freni inibitori della parola permette al folle di dire apertamente le cose come stanno. Ora, può apparire antinomica – o persino ridondante ! – l’applicazione di una tale retorica al personaggio folle ; eppure è proprio quando egli si pronuncia, permettendo ai suoi ascoltatori di riconoscere il messaggio pertinente con la realtà, che il suo discorso è preso per vero. L’esempio più compiuto è forse il Talete del degradato quartiere di Wakogne, nell’opera del giovane senegalese, investito del dovere morale di dire la verità, diritto-dovere che è proprio della democrazia ateniese dell’antica *polis*. La tradizione oratoria della *parrésia*, collocata tra il V secolo a.C. e il V secolo d.C. – ovvero tra la prima comparsa del termine in Euripide e la sua ultima comparsa in Giovanni Crisostomo – è quello della parola aperta, del “parlar chiaro”. Se questa caratteristica oratoria si evince in diversi folli, nell’opera di MaMa Diop il *franc-parler* del folle Thalès si spinge alla totale libertà di dire tutto ciò che passa per la mente purché sia finalizzato al confronto democratico. È precisamente ciò che avviene in *Thalès-le-fou* :

« Sitôt installé au pouvoir, le président a créé de toute pièce un nouveau corps de la Police Nationale, la BIP, *Brigade des Indélicatesses Politiques*, composé d’hommes et de femmes mieux entraînés que ces poltrons du FBI, de la CIA ou du Mossad.

Faut me croire, hein ! [...]

Je jure sur le nom de Serigne Mor, le marabout au long chapelet et au large turban, que ces flics existent chez nous. »²²

In effetti tale corpo di polizia, definibile come l’élite della sicurezza senegalese composta di poliziotti esperti in arti marziali, non è un’invenzione del folle di Wakogne. Neppure tanto velata, la BIP (in realtà “Brigade d’Intervention Polyvalente”) creata per contrastare il terrorismo e proteggere le personalità politiche, ha per Thalès l’unico scopo di

²⁰ Michel FOUCAULT, *Le courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France. 1984*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. Hautes études, 2009, p. 11.

²¹ *Ivi*, p. 4.

²² Sémou MaMa DIOP, *Thalès-le-fou*, Paris, L’Harmattan, 2007, p. 48.

scovare tutte le persone sospettate di preparare attentati contro il presidente, « parce que, vous n'allez pas me croire, mais ces agents de la BIP, ils ont du flair comme Rocky, le méchant bulldog du vieux Camara. Ils t'arrêtent d'abord avant de voir ce qu'ils peuvent te coller. »²³ Difatti – aggiungiamo per inciso – in questi giorni di violente manifestazioni contro le prossime presidenziali senegalesi, tale corpo di polizia nazionale ha fatto la sua comparsa nelle piazze come per contrastare gli attentati alla sicurezza di Stato.²⁴ Dunque, il giuramento di Thalès deve essere preso per vero : tale corpo militare esiste ; e non certo per proteggere lo Stato, quindi i cittadini, dagli attacchi terroristici, bensì per difendere la persona del presidente dal rischio di rivolta del popolo contro la sua politica arbitraria.

Ma ancora, parafrasando il pensiero del presidente-dittatore, Thalès dà ruota libera alla propria vena polemica sulle sfumature discriminatorie del concetto di libertà :

« Ces imbéciles de Nègres démocratiques et intellectuels, ces singes à grosses lunettes confondent liberté de penser et liberté de parler, liberté d'opinion et liberté d'expression. Lui, il n'interdit à personne d'avoir son opinion encore moins de penser, mais de la garder pour soi et de ne pas importuner le peuple avec des blablas intempestifs [...]»

D'ailleurs il a été le premier à donner l'exemple. Dès son accession au pouvoir, il a rebaptisé son parti *SOPI*, le changement, en *NOPI*, le silence. Il sait que trop de bruit empêche de se concentrer. »²⁵

L'implicito patto di reciprocità tra narratore e lettore è inviolato, come avevamo dimostrato²⁶, benché il linguaggio errante non abbia limiti ; e a noi sta il compito di decifrare la retorica dell'ironia o della *naïveté* – che ci permettono di riconoscere facilmente tra i « singes à grosses lunettes » la figura di Cheikh Anta Diop – ; o ancora, come in questo caso, la forma dell'invettiva che accomuna Thalès di Wakogne al *parrêsiastês* del mondo greco-romano. Sembrano sovrapporsi nel Talete africano i due sensi della *parrêsia*, quello peggiorativo del « bavard impénitent »²⁷, che dice tutto, proprio tutto quello che gli passa per la testa, e quello primario, che ci sembra essere comunque il fine ultimo di Thalès, ovvero di

²³ *Ivi*, pp. 50-51.

²⁴ Vedi Aguibou KANE, « Sénégal-Manifestations : la Police sort la grosse artillerie », *Wal Fadji*, 20 février 2012 (senza pagina).

²⁵ Sémou MaMa DIOP, *op.cit.*, p. 51.

²⁶ Cap. 1.2.a – Parte II.

²⁷ Michel FOUCAULT, *op.cit.*, p. 11.

dire *tutta* la verità. Così il *parrésias*, dice Foucault in una delle sue lezioni al Collège de France, è colui che « di[t], sans dissimulation ni réserve ni clause de style ni ornement rhétorique qui pourrait la chiffrer ou la masquer, la vérité. »²⁸ Si tratta quindi della manifestazione diretta della personale opinione che ha come fondamento una determinata situazione sociale, grazie alla quale si arroga il diritto di parlare apertamente ; per di più, tale espressione aperta implica una differenza di status tra il parlante e i suoi ascoltatori. Inoltre, nell’accezione di Foucault, la personale opinione coincide con la verità, poiché il *parrésias* dice ciò che è vero perché sa essere vero, da cui la coincidenza tra opinione e verità da un lato, e la coincidenza tra la conoscenza della verità e le qualità morali che lo inseriscono nel “gioco parresiasico” :

« Il faut pour qu’il y ait *parrésia* que, en disant la vérité, on ouvre, on instaure et on affronte le risque de blesser l’autre, de l’irriter, de le mettre en colère et de susciter de sa part un certain nombre de conduites qui peuvent aller jusqu’à la plus extrême violence. C’est donc la vérité, dans le risque de la violence. »²⁹

Di gioco parresiasico si tratta, in effetti, relativamente al suo amico Madou – la cui intima missione è di dissuadere i giovani a partire – e agli aspiranti migranti che accettano gli attacchi del folle, sebbene poi decidano di partire. Se Thalès possiede un linguaggio scurrile, oltre alla presunzione di poter insultare tanto gli uomini politici quanto il lettore – entrambi i suoi interlocutori –, dal punto di vista degli argomenti che difende di fronte alla gioventù smaniosa di imbarcarsi clandestinamente per la volta dell’Europa, egli è dotato di qualità morali. Allo stesso modo, Ali Kaboye in *Les Petits de la guenon* tutela l’autorità del vecchio morente nella consegna dei suoi scritti al nipote Badou. Ancora, e in maniera più disperata che nel moralista Okolo di Gabriel Okara, nelle opere di Sony Labou Tansi, soprattutto teatrali – si pensi al “fou” della *Parenthèse de sang* –, la voce è portatrice di una purezza spirituale e di riforma politica volta a confermare un « messianisme révolutionnaire [qui] passe par une symbolique de la voix. »³⁰

È chiaro come il piacere della lettura di un romanzo come quello di MaMa Diop, derivi più dall’incisività dei contenuti e da uno stile tagliente, impavido al limite del buon

²⁸ Ibid.

²⁹ *Ivi*, p. 12.

costume, che non dal rispetto dei canoni di un'estetica per così dire "classica", o comunque armonica ; anzi, è proprio tale trasgressione che ha fatto di questo romanzo un evento, acuito poi da una censura di fatto. E, nonostante lo sfruttamento del *topos* dell'idiota del villaggio sia tutt'altro che nuovo, come lo stesso Sémou MaMa Diop riconosce, ci sembra che la sua singolarità consista nell'estremizzazione della posizione marginale del folle, nel suo tono al massimo della corrosione, e nella provocazione portata allo stremo. In fondo è anche questo un modo di fare letteratura dal momento che, accanto allo stile, esiste un contenuto dai forti riscontri sociali nella realtà del Senegal contemporaneo. La sopravvivenza di tale opera la confermerà la posterità ; se non altro *Thalès-le-fou* merita la considerazione, riservata ai suoi predecessori militanti, per l'atto politico intrinseco alla scrittura.

Ed è precisamente rispetto a tale militanza politica iscritta nei romanzi che non possiamo fare a meno di pensare a tutti gli scrittori studiati i quali, per via delle loro opere, sono stati perseguitati e spinti all'esilio : è nota la fuga a piedi nel vicino Senegal di Tierno Monémbo avvenuta nel 1969 per fuggire alla dittatura di Sékou Touré. E ci chiediamo anche quanto questa fuga si scosti da quella del folle dei *Crapauds-brousse* nella boscaglia sotto la dittatura di Sâ Matrak. Per Nuruddin Farah, in piena composizione della prima trilogia sulla dittatura di Siyad Barre – "Variations on the Theme of an African Dictatorship" – e prima ancora di cimentarsi in *Close sesame*, l'esilio inizia nel 1976, in corrispondenza della pubblicazione di *A Naked Needle*, condannata dalle autorità somale. Ancora, è nel 1972, anno in cui Maspero pubblica il pamphlet di Mongo Beti contro il neocolonialismo francese – *Main basse sur le Cameroun*³¹ –, che lo scrittore camerunese è relegato in Francia a seguito dell'ambigua censura decisa dall'allora ministro dell'interno francese, Raymond Marcellin. *L'Histoire du fou* è il romanzo di un esule ultra-trentennale, che sfrutta la propria marginalizzazione per autenticare la propria testimonianza di osservatore interno ma oggettivo.

In sostanza, le opere di questi scrittori emarginati custodiscono le tracce del loro allontanamento forzato ; e che questo si esprima attraverso il folle in fuga come in *Les Crapauds-brousse*, o nella prigionia, carceraria e onirica, del vecchio militante Deeriye come in *Close sesame*, o, ancora, attraverso il testimone, tornato dall'esilio, di uno scenario politico

³⁰ Martin MEGEVAND, *Le Corps et la pathologie du pouvoir dans le théâtre sonyen* in *Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, 15 et 16 mars 2007, Paris, L'Harmattan, coll. Itinéraires et Contacts de culture – vol. 40, 2007, p. 83.

³¹ Mongo BETI, *Main basse sur le Cameroun*, Paris, Éditions Maspero, coll. Cahiers libres, 1972.

e sociale delirante come in *L'Histoire du fou*, la follia esprime sempre, con una serie di corrispondenze peculiari alle singole realtà, lo stato di pericolo latente di cui l'opera è il bersaglio visibile. L'allontanamento dell'autore tramite la forma più compiuta dell'esilio va di pari passo con il confinamento dell'opera, a dimostrare quanto la posizione del testo e quella dell'autore siano di fatto strettamente collegate. A tale riguardo soffermiamoci un momento su *L'Histoire du fou*. Non è chiaro se, in questo romanzo, lo status di folle sia da attribuire più all'opera o all'autore. Tutta l'ambiguità è contenuta nella preposizione "du" costituente il perno della doppia dimensione dell'enunciato (sul folle) e dell'enunciazione (operata dal folle), la seconda della quale impone un nuovo parallelismo con l'identità schizofrenica delle società africane di cui viene dato il racconto. Tale ambiguità tra l'enunciato e l'enunciazione permetterebbe logicamente di riconoscere un'analogia tra il narratore e il "fou" del titolo. Ma non è tutto. Nella seconda ipotesi del folle come agente dell'enunciazione, si prospettano due possibilità ulteriori. Se il narratore-testimone è il cronista, fittizio o reale³², conduttore di inchieste scottanti nel Camerun degli anni '90, "l'histoire du fou" sarebbe quella che egli racconta. Se invece il testimone osservatore del nuovo Camerun post-esilio è il "je" di Mongo Beti, lo status di follia non è più dell'opera bensì dell'autore. L'ambiguità rimane operante ; e, come asserisce André Djiffack³³ l'ostinazione a voler chiarire l'enigma rileggendo l'opera è di per sé un trionfo per l'autore.

Per tornare alla questione della censura, accanto al caso sorprendente del libro di Mongo Beti bandito per opera delle autorità francesi – censura che può essere spiegata soltanto con la complicità a catena di delegazioni camerunesi in Francia voluta dall'allora presidente del Camerun Ahmadou Ahidjo³⁴ –, spicca un altro caso alquanto singolare che è quello che vede coinvolto il romanzo di Sémou MaMa Diop. Che si tratti di vera e propria

³² Sull'ispirazione della figura del personaggio-narratore cfr. il paragrafo successivo, cap.3.2 – Parte III.

³³ André DJIFFACK, *Mongo Beti. La quête de la liberté*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 244.

³⁴ La responsabilità è ovviamente del governo francese ; tuttavia all'origine di una tale azione, per nulla conforme ai principi di libertà di espressione della Repubblica francese, risiede la richiesta del presidente di allora del Camerun, Ahmadou Ahidjo, assecondata dall'ambasciatore del Camerun in Francia, lo scrittore Ferdinand Oyono con il quale, da quel momento, Mongo Beti rompe l'amicizia. È certo lecito guardare con sospetto alle ragioni per le quali le autorità francesi avrebbero dato man forte al presidente Ahidjo. Mongo Beti lo spiega con il controllo sull'UPC (Union Populaire du Cameroun) da parte del partito comunista francese : la Francia aveva ottenuto dall'ex-Unione Sovietica la libertà di manovra sull'Africa in cambio dell'abbandono della NATO decisa da de Gaulle nel 1966. Mongo Beti lo spiega senza mezzi termini : « Le parti communiste français qui obéissait au doigt et à l'œil à Moscou n'a jamais critiqué la politique du général de Gaulle en Afrique. Il y avait un marchandage à la base, comme une espèce de Yalta du pauvre, un sous-Yalta. » Ambroise KOM (Interview réalisé et édité par), *Mongo Beti parle*, Bayreuth, African Studies Series 54, 2002, p. 58.

censura o di “politica culturale discriminatoria”³⁵, non cambia molto ; di fatto la notizia del sequestro del romanzo, già da 3 anni nel mercato del libro francese, non è passata inosservata ai quotidiani locali senegalesi quali *Walf Fadjri*, *Le Quotidien*, *Sud quotidien*, per citarne alcuni noti in Senegal. *Thalès-le-fou* fa parte dei 22 romanzi che in due anni, da fine 2008 a fine 2010³⁶, hanno conosciuto una stessa sorte sotto il controllo illegittimo delle autorità del Senegal.³⁷ *Thalès-le-fou* è infatti stato pubblicato da L’Harmattan e, alla vigilia della cerimonia di presentazione del libro e delle dediche autografate dall’autore che sarebbe dovuta avvenire il sabato 13 novembre 2010 alla libreria 4 Vents di Dakar, le copie sono state bloccate alla dogana per impedirne l’ingresso nel paese, malgrado – dice l’autore³⁸ – la copia circolasse già dal 15 ottobre dello stesso anno. E ciò sarebbe avvenuto, giustificano le autorità dalle voci indistinte, in quanto lo stile con cui Sémou MaMa Diop ritrae alcuni personaggi del romanzo e soprattutto il presidente, non sarebbe dignitoso³⁹. Oltre all’avvertenza che appare nel paratesto in merito a “riferimenti casuali” a personaggi e storie della realtà, la stessa natura romanzesca dello scritto non dovrebbe neppure concedere tali sortite, sebbene la fittizia Repubblica del Jolof sia una chiara copertura del Senegal odierno governato da un presidente che, inconfondibilmente, rimanda a Abdoulaye Wade.

Ora, sul piano politico, ciò che salta agli occhi è l’arbitrarietà di trattamento del capitale culturale da parte del Senegal che nel passato ha mantenuto una linea di condotta ben

³⁵ (Senza autore) « Quelques ouvrages victimes de la politique culturelle discriminatoire sous le régime de Me Wade », *Le quotidien*, jeudi 5 janvier 2012.

³⁶ Cfr Pape NDIAYE, « Vingt-deux ouvrages censurés en deux années : l’Etat du Sénégal attaqué devant le juge des référés », *Walf Fadjri*, vendredi 19 novembre 2010.

³⁷ A tale riguardo *Le quotidien* fa un elenco di 14 romanzi di autori senegalesi pubblicati tra il 2004 e il 2010 quasi tutti da L’Harmattan : Almamy Mamadou WANE, *Le Sénégal entre deux naufrages ? Le Joola et l’Alternance*, L’Harmattan 2004 ; Mamadou SECK, *Les scandales politiques sous la Présidence de Abdoulaye Wade*, L’Harmattan, 2005 ; Mody NIANG, *Me Wade et l’Alternance, le rêve brisé du Sopi*, L’Harmattan, 2005 ; Abdoul Latif COULIBALY, *Sénégal, Affaire Me Sèye : un meurtre sur commande*, L’Harmattan, 2006 ; Toumany MENDY, *Politique et puissance de l’argent au Sénégal. Les désarrois d’un peuple innocent*, L’Harmattan, 2006 ; Papa Moussa SAMBA, *Le Président Wade ou le génie solitaire*, Editions Cjib, 2007 ; Babacar SALL, *Le stagiaire. Roman d’un président de la République*, L’Harmattan, 2007 ; Toumany MENDY, *Sénégal : politiques publiques et engagement politique. La classe politique au banc des accusés*, L’Harmattan, 2008 ; Mame Marie FAYE, *L’immolation par le feu de la petite-fille du Président Wade : crimes, trahisons et fin du régime libéral*, L’Harmattan, 2008 ; Abdoul Aziz DIOP, *Une succession en démocratie. Le Sénégal face à l’inattendu*, L’Harmattan, 2009 ; Fadel DIA, *Wade-Mecum ou le wadisme en 15 mots-clés*, L’Harmattan, 2010 ; Mandiaye GAYE, *Le Sénégal sous Abdoulaye Wade. Banqueroute, corruption et libéricide*, L’Harmattan, 2010 ; Toumany MENDY, *L’illusion démocratique en Afrique : l’exemple du Sénégal*, L’Harmattan 2010 ; Sémou Mama DIOP, *Thalès-le-fou*, L’Harmattan 2010. Vedi (senza autore) « Quelques ouvrages victimes de la politique culturelle discriminatoire sous le régime de Me Wade », *Le quotidien*, jeudi 5 janvier 2012.

³⁸ Vedi Pape NDIAYE, « Vingt-deux ouvrages censurés en deux années : l’Etat du Sénégal attaqué devant le juge des référés », cit.

³⁹ Citato per direttissima, il Senegal dovrà rispondere di quanto accaduto senza che vi sia stata nei confronti dello scrittore senegalese alcuna notifica, citano i diversi quotidiani. A più di un anno di distanza, però, la situazione non ha minimamente dato cenni di cambiamento.

più dignitosa di quelle riscontrate in altri regimi dopo le indipendenze.⁴⁰ Sono numerosi i romanzi del primo periodo post-indipendente in cui gli autori si tutelano dal rischio della censura con avvertenze nel paratesto e chiarimenti nell'epitesto : Henri Lopes e Sony Labou Tansi, ad esempio, tramite la dichiarazione della natura immaginaria dei propositi, confermano di fatto la realtà della sostanza, ove il verosimile, a scapito del vero, non priva di senso il fondamento dei propositi. Per dirla con Valeria Sperti, « [s]e il paratesto orienta la lettura del romanzo, esso si avvale di una situazione enunciativa differente da quella della narrazione, che mette in relazione il mondo reale con quello della finzione. »⁴¹ Il caso poi di Henri Lopes è di grande interesse : il fatto che egli ricoprisse una carica istituzionale – fu primo ministro del Congo Brazzaville tra il 1973 e il 1975 e comunque uomo vicino ai circoli politici anche successivamente – non gli ha impedito di scrivere *Le Pleurer-rire* (1982) difendendosi, certamente, dalla censura, ma godendo anche di una certa rispettabilità per via della posizione che lo vedeva tra i privilegiati. Questo esempio dimostra che prescindendo dalla più o meno velata identità dei soggetti denunciati, diviene completamente effimero dichiarare la natura romanzesca che è a monte del testo per sfuggire alla censura. Difatti nell'ultimo romanzo di Sékou MaMa Diop, *En attendant le Jugement dernier*, in cui persistono le denunce neocoloniali e gli attacchi agli uomini di Stato, la clausola di tutela del romanzo è venuta meno, a dimostrare la vacuità *de facto* di una normativa fondamentale sul diritto d'autore e sulla libertà di espressione. Sarà il tempo a rivelare le sorti di questo recente romanzo rispetto alla sua ricezione in Senegal, tanto più che il linguaggio adoperato – se davvero questo fosse il motivo dell'interdizione – è anche più volgare e trasgressivo di quello che caratterizzava *Thalès-le-fou*. In definitiva, la *parrésia* iscritta *all'interno* del romanzo, la cui finalità era il dibattito politico e filosofico, rivela invece l'incrinatura dell'istituzione democratica *fuori* del romanzo, nella misura in cui manca quella che Foucault chiama la « différenciation éthique »⁴², e che nel contesto da noi studiato si manifesta come *assenza* di etica.

Agli antipodi – benché solo fino a un certo punto – dei casi di censura citati, vi sono le pubblicazioni di Shimmer Chinodya in patria, cui giova fare un breve accenno. Quello dello Zimbabwe era, fino a una diecina di anni fa, un caso esemplare di campo letterario su scala

⁴⁰ È sempre stata piuttosto diffusa l'opinione secondo la quale il Senegal costituisca un'eccezione nel panorama africano in cui la libertà di informazione è fortemente condizionata dal governo, a scapito dei diritti individuali. Vedi René DUMONT, *Démocratie pour l'Afrique*, Paris, Seuil, 1991, pp. 209.210. Citato da Valeria SPERTI, *La parola esautorata : figure dittatoriali nel romanzo africano francofono*, Napoli, Liguori, 2000, p. 25.

⁴¹ *Ivi*, p. 59.

nazionale ben riuscito : nell'epoca di costruzione di un'identità nazionale, il governo zimbabwano cavalcava una politica liberale in materia di diffusione culturale, incoraggiando la lettura e la creatività letteraria fuori dai circoli accademici.⁴³ Shimmer Chinodya, insegnante oltreoceano di scrittura creativa oltre che scrittore, è testimone diretto di una tale politica la quale accoglieva libri infuocati sulle guerre anticoloniali e sulla dominazione bianca, e finanziava pubblicazioni *in loco*, spesso a Harare, eludendo così al mercato di Londra – si pensi a *Harvest of Thorns*⁴⁴ e a *Bones* di Chenjerai Hove⁴⁵. Tuttavia, la situazione promettente dello Zimbabwe ha mostrato delle falle insanabili negli ultimi anni, non appena cioè è stata presa di mira la tirannica conduzione del governo di Robert Mugabe, estromesso dal Commonwealth e misconosciuto da buona parte della comunità internazionale per le continue violazioni dei diritti umani. Talché i lavori di Chenjerai Hove contro il governo di Mugabe furono improvvisamente ritenuti indegni di essere pubblicati ad Harare ; egli, ormai persona non gradita in patria, è oggi in esilio negli Stati Uniti. Mentre, le opere di Shimmer Chinodya continuano ad essere pubblicate in Zimbabwe, “meritevoli” di aver mantenuto le distanze dal dibattito politico, come emerge in *Chairman of fools*, al centro del quale non v'è certo la lotta al regime. Se tale messa a riparo dello scrittore appare innegabile, nondimeno Shimmer Chinodya, ampiamente stimato dai suoi connazionali, ha saputo mettere in luce un'altra declinazione della marginalizzazione ; ovverosia il profondo smarrimento dell'artista, conteso fra i diversi sistemi di valori, e l'esiliato moderno che vive l'ambigua situazione, comune a molti scrittori, principalmente anglofoni o per lo meno bilingue – da Mudimbe a Waberi. Questi inaugurano una nuova forma di esilio che è quella dettata dal mercato del lavoro orientato agli Stati Uniti, dove è ancora possibile esercitare la professione di insegnante – di letteratura o scrittura creativa –, accanto a quella di scrittore. È questa la più recente forma di marginalizzazione letteraria la quale, sintetizzata in un'ossimorica “opportunità alienante”, complica ulteriormente il profilo dello scrittore contemporaneo di cui scorgeremo più distintamente i tratti alla fine del capitolo.

Orbene, in un tale panorama, in cui le cosiddette Repubbliche confermano un'arbitrarietà dispotica, l'opera sul folle non fa che rivelare la follia delle autorità che abusano del proprio potere dopo essersi riconosciuti nel ritratto fatto da un personaggio per

⁴² Michel FOUCAULT, *op.cit.*, p. 35.

⁴³ Jacqueline BARDOLPH, *op. cit.*, p. 77.

⁴⁴ Shimmer CHINODYA, *Harvest of Thorns*, Harare, Baobab books, 1989.

⁴⁵ Chenjerai HOVE, *Bones*, Harare, Baobab books, 1988.

natura inattendibile qual è il folle. Così, la condizione di marginalizzazione del romanzo coincide significativamente con la condizione del personaggio marginale.

Uno sguardo sociologico su questi episodi, di cui quello di Sémou MaMa Diop è un esempio significativo tra tanti, ci permette di scorgere il filo conduttore di questo capitolo : in un contesto storico-sociale come quello dell’Africa post-coloniale, la marginalizzazione di un personaggio socialmente individuabile, riflette il confinamento dell’opera non appena la posizione “al confine” si rivela una strategia per esprimere l’atto politico. In altri termini, che lo si voglia o meno e a tutti i livelli, la condizione di emarginato è in realtà parte integrante della società ; quanto più questo è spinto al confino, allo scopo di rendere il soggetto – il folle – o l’oggetto – il romanzo – innocuo e invisibile, tanto più lo si rende percettibile poiché la condizione di isolamento risalta rispetto alla condizione di normalità e del vivere ordinario. Di conseguenza, si innesca un meccanismo che è contrario a quello voluto dai sistemi di potere ; e si crea un circolo virtuoso nella misura in cui il tentativo di isolamento di un’opera si traduce, spesse volte, in una eco maggiormente udibile della voce del romanzo.

Lo aveva constatato Mongo Beti con la censura di *Main basse sur le Cameroun*, che fu un caso eclatante ; non soltanto perché l’interdizione di diffusione del libro arrivò ufficialmente dal governo francese, ma anche perché l’editore François Maspero, nota personalità di estrema sinistra, aveva sposato pienamente la causa anticoloniale denunciata da Mongo Beti. E intendeva pubblicare quanto prima gli scritti del suo amico per far luce sugli stratagemmi che legavano, di un rapporto tentacolare⁴⁶, la Francia al Camerun e più generalmente all’Africa francofona. In questi termini, è la credibilità stessa dei principi costituzionali francesi che era presa di mira. Ciò spiega quanto la questione della censura che interessò il pamphlet di Mongo Beti sia più una faccenda implicante la Françafrique che non una questione interna al Camerun. Tant’è vero che un altro libro scritto successivamente, veemente quanto *Main basse sur le Cameroun*, come *La France contre l’Afrique*⁴⁷, è passato inosservato per il semplice fatto che non è stato oggetto di polemiche istituzionali.

Ciò dimostra fino a che punto il successo di un libro scaturisca dalla collisione tra il campo letterario e il campo politico ; e si comprende dunque il motivo per il quale per gli autori africani la militanza, a rischio di isolamento, divenga una condizione intrinseca all’atto

⁴⁶ Prendiamo in prestito il termine che André Djiffack ha impiegato nel capitolo “Totalitarisme tentaculaire” consacrato ai tre romanzi successivi all’esilio, *Les Deux mères de Guillaume Ismaël Dzawatama*, *La Revanche de Guillaume Ismaël Dzawatama* e *L’Histoire du fou*. Ma poiché la denuncia anticoloniale e anti-neocoloniale non si ferma alle prime serie di romanzi, l’attacco ai regimi autocratici implica anche l’attacco alla connivenza dell’occidente. Vedi André DJIFFACK, *Mongo Beti. La quête de la liberté*, cit., pp. 225-248.

letterario. In definitiva, poi, la posta in gioco è alta e vale la pena correre il rischio dell'emarginazione pur di agire nel campo letterario, minato di forze contrastanti, allo scopo di *creare un pubblico* più di quanto le opere siano *create per il pubblico*. I romanzieri non temono in alcun modo di mettere in primo piano ciò che per ragioni sociali è al bando – il folle appunto – al fine di “martellare”, come Papa Samba Diop dice relativamente alla militanza di Boubacar Boris Diop, i propri interlocutori suscettibili di sposare le cause promosse da questi “artisti maledetti”.⁴⁸

2. Lo stato dinamico del discorso letterario

Come abbiamo ritenuto possibile stabilire un'analogia tra il confinamento sociale del folle romanzesco e la ghettizzazione di romanzi ritenuti pericolosi, così crediamo che il folle possa essere uno strumento di conoscenza del discorso elaborato dagli scrittori africani ; discorso ritenuto, anch'esso, ancora marginale rispetto al discorso ufficiale basato su vecchie eredità coloniali.

A partire da queste ultime, e in un dibattito ancora vivo, scaturiscono le polemiche sulla presunta non modernità degli scrittori africani i quali non seguirebbero le tendenze della letteratura contemporanea. In realtà – lo abbiamo visto nel capitolo sulla *stra-vaganza* dell'opera⁴⁹ – la sperimentazione dei cosiddetti generi “nouveaux” (-roman, -théâtre, “nouvelle critique”) è stata tutt'altro che assente presso numerosi autori africani. Tuttavia, uno sguardo storico-letterario portato sul corpus, sembra indicare una scelta strategica ben precisa consistente nella volontà di impiegare tecniche ben note da oltre un secolo in Francia per meglio discostarsene. Riportiamo Mouralis :

« [...] Une vue plus globale aurait permis de constater déjà que ces tendances "modernes" ont largement pénétré les milieux littéraires et intellectuels africains mais

⁴⁷ Mongo BETI, *La France contre l'Afrique*, Paris, La Découverte, 1993.

⁴⁸ Vedi Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, cit., p. 303.

⁴⁹ Cap.2 – Parte II.

elles ne se manifestent pas au même degré dans tous les domaines. Si elles paraissent parfois susciter moins d'intérêt dans les textes théoriques visant à préciser la forme et la finalité des œuvres proprement littéraires ainsi que le travail concret nécessaire à l'élaboration de celles-ci – roman, théâtre, poésie –, elles occupent une place très importante dans les travaux d'anthropologie, d'histoire et dans les études consacrées à la littérature orale. »⁵⁰

In maniera forse meno netta di Mouralis, crediamo che i romanzieri si siano serviti di un bagaglio letterario ricevuto, consciamente o inconsciamente assimilato, anche nella creazione dell'opera letteraria, e non soltanto ai fini di studio antropologico o storico. Pur tuttavia, lo scopo è di modificarne i parametri, di riutilizzare certi paradigmi – che poi, in fondo, sono connaturati al romanzo – per edificare il *proprio* discorso sulla *propria* visione della *propria* realtà. È in questa ottica che va letta, dello scrittore africano per natura *impegnato*, ogni scelta strategica sul genere e sull'enunciazione, il cui unico scopo è di esprimere il proprio rifiuto verso ciò che è avvertito come un'imposizione :

« Refus des conseils éclairés et de l'expérience des autres. Refus aussi d'un impérialisme culturel qui a toujours su se parer des masques de la modernité et de l'universel. L' "engagement" apparaît ainsi bien plutôt comme le signe et le moyen par lesquels les Négro-Africains entendent affirmer clairement leur initiative dans le domaine de la production littéraire et artistique. »⁵¹

Non potevamo dirlo meglio di Mouralis. Il discorso dell'uomo africano doveva necessariamente scostarsi da tutti i modelli ricevuti per generarsi dall'interno.

Difatti, nelle analisi sul linguaggio del folle⁵², cui fa eco il paragrafo precedente del presente capitolo, abbiamo riscontrato una sempre più marcata presa di parola – o “presa di azione”, se così si può dire, – del folle che esce dal campo di osservazione di un narratore esterno per imporsi come soggetto di enunciazione ; si tratta di uno slittamento che ha come conseguenza di contrastare l'eredità coloniale basata sullo “sguardo ricevuto” o subito di cui la letteratura tra il XIX e il XX secolo dava atto. L'erranza linguistica del folle si manifestava

⁵⁰ Bernard MOURALIS, *Les contre-littératures*, cit., pp 185-186.

⁵¹ *Ivi*, p.186.

⁵² Vedi cap.1 – Parte II.

anche nel flusso verbale ininterrotto, specialmente negli anglofoni Okara, Armah, Njabulo Ndebele, Chinodya, che non ignoravano di certo i procedimenti narrativi di Joyce, Faulkner, Virginia Woolf, comprese le sfumature esistenti tra il monologo interiore e lo “stream of consciousness”. Il frequente ricorso alla voce interiore, che fa di *The voice* un “contro-canto”⁵³ proprio per l’effetto tonante del silenzio acustico, nonché al monologo interiore e al flusso di coscienza caratterizzanti lo sgorgo verbale dell’uomo nudo in *The beautiful ones*, di Zamani in “Fools” e di Farai in *Chairman of fools*, intende mettere in scena l’autonomia del discorso letterario in progresso ; e una riflessione propria sui disagi del proprio tempo. A questo proposito è senz’altro vero quanto sostiene Georges Ngal⁵⁴, ossia che l’identità narrativa è stata meglio sperimentata dagli autori che scrivono in lingua inglese, essendosi essi calati nell’intimità della propria voce capace di esprimere, nell’inglese più adatto alla personale sensibilità, ogni dissenso, in libertà.

Al contrario, gli scrittori francofoni, specie nella fase di subbuglio politico del ventennio post-indipendente, sembrano più pudichi rispetto all’espressività interiore, in ragione anche del rapporto più rigido e istituzionale con la lingua francese – si ricordi che nelle scuole francesi in Africa, la lingua autoctona era severamente vietata, a differenza di quanto avveniva negli istituti dei paesi di influenza inglese. Necessariamente, il tono che faceva da contrappunto alla voce ufficiale, non poteva che essere quello del chiacchiericcio : la voce si disperdeva in frammenti vocali nei romanzi della *rumeur* in contestazione con il romanzo classico, destrutturato anche nei canoni spazio-temporali.⁵⁵ Tali pratiche dall’effetto rivoluzionario sono state legittimate precisamente dalla follia la quale, divenuta ormai un parametro della creazione letteraria, rende operativo il processo di “contro-letteratura” – per usare un concetto ben noto di Bernard Mouralis – nell’intento di contrastare i pilastri canonici della letteratura ufficiale e di conferire un nuovo spazio alle emergenze percepite nel cinquantennio delle post-indipendenze.

Ora, la creazione di un codice di appartenenza al romanzo in cui la follia occupa un ruolo contestatario, ci sembra essere la peculiarità di questi ultimi decenni di produzione narrativa. Nella sua tesi di dottorato, ormai datata di più di 20 anni, Prosper Comlan Deh era giunto alla conclusione che non esiste un linguaggio proprio alla follia tale da sconvolgere le

⁵³ Denise COUSSY citata da Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L’Harmattan, 1994, p. 86.

⁵⁴ Cfr. Ibid.

⁵⁵ Vedi cap. 2 – Parte II.

norme di scrittura.⁵⁶ Se abbiamo, a nostra volta, tentato di dimostrare, nel capitolo sulla parola errante, che il linguaggio delirante e ridondante⁵⁷ non fa che utilizzare il codice linguistico già esistente, benché sovvertito, è altrettanto vero che le scelte retoriche e, soprattutto, strutturali volte alla costruzione del romanzo nuovo, mirano alla differenziazione dei registri. Ossia, allo stile del romanzo *sulla* follia, ancora guidato da principi classici – pensiamo a *L’Aventure ambiguë* –, si preferisce quello del romanzo *della* follia che contrasta ogni forma di prerequisito letterario. Oggi, a distanza di vent’anni dall’interessante lavoro di Prosper Comlan Deh, possiamo trarre vantaggio della nostra posizione di una panoramica più ampia – di 25 anni circa, giacché il corpus dello studioso si ferma alla metà degli anni ’80 – al fine di scorgere qualche tassello in più per chiarirci lo scenario che ci appare : non v’è dubbio sull’intento di ridefinizione del canone letterario tramite forme ibride di genere ; e da lì la fondazione di un discorso militante deciso, talvolta persino aggressivo.

Lo scrittore e saggista Georges Ngal lo afferma con grande convinzione : la rottura è una costante necessaria, in ogni tappa dell’evoluzione di una società perché si possa pervenire alla creazione⁵⁸ ; e, aggiungiamo, nella scrittura della follia la rottura è un parametro di conoscenza. Come socialmente e antropologicamente la rottura con l’ordine delle cose *proclama* la follia e *reclama* il pegno del folle – rimandiamo ai riti di possessione e di fondazione, nonché alla follia mitica del *trickster* o *tricheur* –, per converso, il folle interviene in letteratura al fine di rompere con l’ordine. Altrimenti detto, se nell’ontologia tradizionale africana il disordine è causa della follia, nella creazione letteraria è la follia a provocare la rottura, in una prospettiva etica – pensiamo alla legittimità trasmessa dalle figure femminili –, di certo non meramente distruttiva, come potrebbero indurre a pensare i gesti fatali dei folli omicidi. Di conseguenza, siamo meno inclini a pensare i personaggi folli dei romanzi come esseri di involuzione il cui atteggiamento controcorrente, secondo Prosper Comlan Deh, « ne renvoie nullement à un ordre idéal à venir mais bien plutôt à l’ancienne vision des choses »⁵⁹, che come entità dallo spessore rivoluzionario, come finora argomentato. Tale precisazione non ci sembra affatto superflua poiché è esattamente la “postura” del folle all’interno del romanzo a determinare, tramite la *direzione* della sua impresa, la posizione del discorso in essa contenuta. Notiamo, non senza stupore, una certa corrispondenza tra il “senso del verbo”, tramite cui Gilbert Durand invita a leggere l’immaginario degli autori, e la “direzione del

⁵⁶ Prosper DEH COMLAN, *op.cit.*, pp. 64, 267.

⁵⁷ Vedi cap.1 – Parte II. In particolare 1.2 – Parte II.

⁵⁸ Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, cit., pp. 15-16.

⁵⁹ Prosper DEH COMLAN, *op. cit.*, p. 155.

testo”⁶⁰ che per Bernard Mouralis rivela lo status del discorso. In considerazione proprio delle loro prospettive così diverse – l’una dell’antropologia dell’immaginario, l’altra della sociologia della produzione letteraria – ci sembra interessante riscontrare che, entrambe, nel nostro percorso, hanno confluato verso uno stesso esito. Il *senso attivo del verbo*, nel primo caso, e la *direzione del testo* inteso a mettere in atto il meccanismo di sovversione del campo letterario in vigore, nel secondo caso, coincidono in un medesimo dinamismo e definiscono così lo status del discorso letterario, attivamente impegnato a ridisegnare lo spazio letterario dell’Africa post-indipendente.

Quanto ribadito, a seguito delle analisi svolte nella Seconda Parte, intende inquadrare meglio la struttura del discorso promosso nelle opere, il cui unico scopo è di superare i condizionamenti storici ed ideologici combattuti dal folle affinché il raggiungimento dell’interlocutore africano si realizzi pienamente. L’ideologia contestataria non può quindi che definirsi in seno al campo di forze in cui confliggono la storia dei dominatori e quella dei dominati ; e gli scrittori tutti, con modalità e intensità diverse, partecipano alla ridefinizione dei criteri del discorso : Tutuola e Gabriel Okara vi pervengono tramite l’uso rinnovato della lingua inglese e di una simbologia esigente, in termini di sforzo analitico, sui codici interni alle società igbo e jiaw ; Ousmane Sembène, Tchicaya U Tam’si, Fatou Diome, lo fanno nel peritesto inteso ad orientare la lettura rispettivamente di *Véhi-Ciosane*, *La Main sèche*, *Ports de folie* ; Mongo Beti, Boris Diop, Nuruddin Farah, Njabulo Ndebele lo fanno nella scrittura saggistica e nel lavoro d’inchiesta oltre che nel paratesto dei loro romanzi. La follia come ibridità culturale quindi libertà di scrittura in Tchicaya⁶¹ ; la follia come liberazione immaginaria dalla noia della realtà in Fatou Diome⁶² ; la follia come libertà della lingua in Tutuola ; la libertà della ricerca come liberazione del vero in Okara ; la riflessione solitaria come metodo di riappropriazione dell’ordinario in Njabulo Ndebele⁶³ ; l’impegno politico come libertà individuale e collettiva in Mongo Beti ; la follia come metodo di conoscenza e la riappropriazione dell’immagine di sé in Boris Diop. Questi sono, in estrema sintesi, i discorsi professati dalla follia *interna* al testo ed *attorno* al testo.

Tra gli innumerevoli esempi interessanti, scegliamo di proporre quello di Sémou MaMa Diop nell’intento di dare maggiore visibilità ad un autore ancora sconosciuto. Citiamo

⁶⁰ Bernard MOURALIS, *Les contre-littératures*, cit., p. 13.

⁶¹ Vedi Tchicaya U TAM’SI, Prefazione a *La Main sèche*, Paris, Laffont, 1980, p. 4.

⁶² Citazione in epigrafe : « Nous avons l’art afin de ne pas mourir de la vérité. Nietzsche, *La volonté de Puissance* ». Fatou DIOME, « Ports de folie » in *Revue Brèves*, n° 66, septembre 2002, p. 4.

un lungo passo di *Thalès-le-fou* che riassume in poche righe la sostanza dell'assunto e il tenore del discorso – che riconosciamo nella stessa linea di un Boris Diop – imperniato su uno dei capisaldi dell'autonomia critica, quali Cheikh Anta Diop, a favore di uno sguardo endogeno necessario per riscrivere la propria Storia, la storia dell'Africa. È Thalès a parlare, nel suo tipico linguaggio parresiasico :

« Moi je connais le mythe du Nègre esclave, le mythe du Bon Nègre, le mythe du Nègre *Y a bon Banania*, le mythe du Nègre sous-homme, le mythe du Nègre colonisé, le mythe du Nègre sans âme, le mythe du Nègre paresseux, le mythe du Nègre tiraillé, le mythe du Nègre bon danseur, le mythe du Nègre bien membré, le mythe du Nègre animal sexuel. Tu vois donc que je suis un garçon cultivé. Tous ces mythes-là j'y crois fermement, moi et tous les Nègres et les non-Nègres du monde entier. Ces mythes-là sont incassables. Ces mythes ne peuvent pas être déboulonnés dans nos cerveaux de complexés. Et tu sais pourquoi Cheikh (il s'appelait Cheikh Anta Diop) ? Parce qu'ils ont été démontrés de manières plus convaincantes que le tien. Ils ont été clairement démontrés à coup de chicotte et d'Exposition coloniale. Et toi, tu crois que ton mythe va passer parce que tu utilises les techniques des Sciences Humaines à merveille. Entre nous, Cheikh, moi aussi je suis sceptique, parce que je suis habitué aux preuves plus vigoureuses, aux preuves charnelles et non spirituelles.

Cheikh, tout le monde sait que l'Égypte est la mère de toutes des civilisations. Le monde entier sait que les Egyptiens étaient des Nègres tout cramés comme toi et moi, qu'ils pratiquaient la circoncision et le totémisme, portaient talismans, qu'ils possédaient un système de castes, qu'ils avaient pour la plupart le nez épaté... Cela a été dit et répété par Hérodote le père de l'Histoire et tous ses contemporains. Cela a été écrit noir sur blanc dans la Bible. Mais comment convaincre le monde entier, à commencer par les Nègres, sans la chicotte ? Comment les persuader que Pharaon était un Nègre si au cinéma c'est Yul Brunner qui joue le rôle de Ramses II, même s'il a toujours son prépuce qui recouvre son gland, même si son teint ne ressemble aucunement aux pigments utilisés par les Egyptiens pour peindre leurs rois, même si... »⁶⁴

Questa sorta di conversazione sul modello del monologo tra il folle Thalès e l'antropologo anticolonialista e panafricanista senegalese, mostra due elementi interessanti :

⁶³ Njabulo S. NDEBELE, *Rediscovery of the ordinary. Essays on South African literature and culture*, COSAW, 1991.

⁶⁴ Sémou MaMa DIOP, *Thalès-le-fou*, cit., pp. 87-88.

anzitutto la marginalità di un approccio scientifico endogeno, di cui Cheikh Anta Diop e Théophile Obenga sono ferventi difensori, contro la pratica scientifica dominante nel campo delle scienze sociali. In questo panorama, la tesi audace di Cheikh Anta Diop sull'origine africana della civiltà egizia era stata da molti sbrigativamente archiviata come una tesi apparentemente assurda. Tuttavia è proprio tale marginalità a rendere il discorso del “visionario” Cheikh Anta Diop più visibile, proprio perché al margine della Vulgata. Dopo il primo decennio di reazioni a *Nations nègres et culture* – pubblicazione in due volumi sorta dalle sue ricerche di dottorato –, Cheikh Anta Diop chiarisce meglio la posizione ideologica che sottende la serietà scientifica di questa nuova branca dell'egittologia :

« Autant un Occidental, aujourd'hui encore, en lisant un texte de Caton, ressent l'écho de l'âme de ses ancêtres, autant, la psychologie et la culture révélées par les textes égyptiens s'identifient à la personnalité nègre.

Et les études africaines ne sortiront du cercle vicieux où elles se meuvent, pour retrouver tout leur sens et toute leur fécondité, qu'en s'orientant vers la vallée du Nil.

Réciproquement, l'égyptologie ne sortira de sa sclérose séculaire, de l'hermétisme des textes, que du jour où elle aura le courage de faire exploser la vanne qui l'isole, doctrinalement, de la source vivifiante que constitue, pour elle, le monde nègre. »⁶⁵

In fin dei conti, egli è oggi uno degli intellettuali africani più autorevoli e studiati nel campo delle scienze umane in Africa, sebbene le sue tesi siano ritenute controverse da buona parte dell'ambiente accademico occidentale.⁶⁶ Ma ciò che conta è che una tale posizione, seguita poi da buona parte dei nostri autori, in maniera più o meno esplicita, prende la forma

⁶⁵ Cheikh Anta DIOP, *Antériorité des civilisations nègres. Mythe ou vérité historique ?*, Paris, Présence Africaine, coll. Préhistoire/Antiquité négro-africaine, (1^{ère} éd. 1967), p. 12.

⁶⁶ È questo il cuore del dibattito che interessa Cheikh Anta Diop e Théophile Obenga, alle cui tesi non era dato grande credito, in un primo momento ; fu solo successivamente a dibattiti che è stata data loro l'opportunità di argomentare i fondamenti scientifici che ridisegnavano l'origine della civilizzazione mondiale. Cfr. Doué GNOSÉA, *Cheikh Anta Diop, Théophile Obenga : combat pour la re-naissance africaine*, Paris, L'Harmattan, 2003. Cheikh Anta Diop ha sviluppato le sue ricerche di egittologia dapprima in *Nations nègre set culture : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui* (Paris, Présence africaine, 1954) poi in *Antériorité des civilisations nègres. Mythe ou vérité historique ?* (Paris, Présence Africaine, 1967). Mentre di Théophile Obenga, il quale propone una famiglia di lingue che chiama negro-egiziane citiamo almeno *L'Afrique dans l'Antiquité : Égypte pharaonique, Afrique noire* (Paris, Présence Africaine, 1973) e *Origine commune de l'égyptien ancien, du copte et des langues négro-africaines modernes : introduction à la linguistique historique africaine* (Paris, L'Harmattan, 1993).

di un “contre-discours”⁶⁷, proprio perché in opposizione con il discorso ufficiale che controlla, questo, la produzione letteraria.

Il secondo elemento che ha colto la nostra attenzione attiene alla strategia enunciativa ; l'autore sceglie di andare oltre all'invettiva attribuita al folle contro il capo di Stato, pratica tipica già riscontrata in *Moha le fou, Moha le sage* di Tahar Ben Jelloun e in *L'homme dit fou et la mauvaise foi des hommes* di Couao-Zotti. Qui il folle interpella direttamente Cheikh Anta Diop, il quale, all'opposto dei despoti, scoppia in una risata di compiacimento, ad indicare che la follia è propria di chi ostacola il lavoro di riflessione sulla propria condizione di subalterno.

Ora, siamo forse in grado di scorgere il vero interesse di questo romanzo che risiede, a nostro avviso, nel dibattito tra il folle Thalès e Cheikh Anta Diop. In esso si insedia la questione della ricongiunzione con la verità storica che il Thalès africano incarna nel proprio personaggio ed esterna dichiarando la propria filiazione alle teorie contenute in *Nations nègres et culture*. L'Egitto in cui soggiornò Talete di Mileto, dove mise a punto le conoscenze sulla geometria e l'astrologia e da cui deriva probabile influenza sulla teoria dell'acqua⁶⁸, è lo stesso Egitto al quale Cheikh Anta Diop attribuisce un'origine africana ; il che equivale a ricongiungere Thalès di Wakogne a Talete di Mileto in due sensi : in primo luogo conferendo al primo lo status di saggio che per Platone è del secondo, uno dei Sette Savi della Grecia presocratica dal quale apprendere la politica e la filosofia.⁶⁹ In secondo luogo, come Talete, originario della Fenicia e divenuto cittadino di Mileto⁷⁰, considerato poi un intermediario tra i greci e gli stranieri per aver portato su Mileto uno sguardo esterno perfezionato dalla conoscenza acquisita in Egitto, anche Thalès è a Wakogne un osservatore venuto da fuori, il quale ha oggettivato il proprio sguardo a favore di un'etica politica giusta e disinteressata. Il rimando al Talete greco, che Sé mou MaMa Diop esplicita nel prologo del romanzo, ha quindi

⁶⁷ Vedi Bernard MOURALIS, *Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine* in *Les Champs littéraires*, Paris, Karthala, 2001, p. 58.

⁶⁸ Cfr. Theodor GOMPERZ, *Les penseurs de la Grèce : histoire de la philosophie antique. Tome I, L'ancienne académie*, Lausanne : Payot, Paris : Alcan, 1910, pp. 52-53.

⁶⁹ Secondo Diogene Laerzio erano detti sapienti « quanti si occupavano dell'anima », specie il primo dei sette sapienti, i quali erano essenzialmente politici. Vedi Renato LAURENTI, *Introduzione a Talete, Anassimandro, Anassimene*, Roma, Bari, Laterza, 1986, p. 82.

⁷⁰ Secondo una ricostruzione non certa, Talete sarebbe il discendente di un esiliato dalla Fenicia, Teleo o Telide, instaurato a Mileto. Al di là di ciò, risultano invece indiscutibili i rapporti tra Fenici e Greci, « rapporti che per diversi motivi dovettero essere molto intensi nel bacino del Mediterraneo e produssero un notevole amalgama di stirpi. A meno che non si voglia pensare che la notizia dell'origine fenicia di Talete sia legata al fatto che egli portò dalla Fenicia non poche nozioni, accorgimenti, strumenti che agevolavano la navigazione – un campo nel quale i Fenici erano maestri. » In ogni caso, che la sua origine fosse di fatto fenicia o meno, il ruolo di intermediario riconosciuto alla figura di Talete non risulta scalfita. *Ivi*, p. 47.

come fine ultimo di legittimare il discorso del folle Thalès africano – volgare e irriverente nei toni, ma serio nei propositi – nel senso di un discorso saggio a tutti gli effetti.

Vediamo dunque – e veniamo così alla genesi della riflessione di Sémou MaMa Diop – che dietro ad un romanzo contestatario del modello classico coronato dal consenso etico, vi è di fatto un lavoro di documentazione⁷¹, che vuole quindi essere autorevole nei contenuti. La follia diventa, paradossalmente, la condizione ottimale per smascherare le falsità della Storia, a lungo tenute al riparo dalla scienza ufficiale. Al di là delle contingenze in funzione delle quali la prudenza per sfuggire alla censura sarebbe assicurata dalla copertura della veste di folle, l'assurdità dell'assunto invita a prendere sul serio il discorso non convenzionale. E la ricostruzione del discorso, di cui il romanziere ci dà tutti gli indizi, conduce proprio al discorso critico, sotteso al lavoro scientifico, che è proprio di Cheikh Anta Diop.

Ora possiamo dedurlo con una certa sicurezza. All'origine della riflessione di Sémou MaMa Diop sta il postulato del padre intellettuale senegalese, che riassumiamo grossolanamente in un sillogismo chiarificatore : se l'eredità culturale della Grecia proviene in buona parte dall'Egitto e se la civiltà egizia ha origini negro-africane, il sapere filosofico e scientifico greco deve la sua esistenza alla civiltà africana ; da cui deve scaturire la rilettura del pensiero antico a carattere universale – ecco il cuore del discorso – che lo storico e antropologo senegalese difende, contrariamente alle accuse rivoltegli di etnocentrismo.

In questi termini polemici e politici, Sémou MaMa Diop chiarisce, sulla scia dei suoi predecessori, il ruolo privilegiato del folle che sfugge a qualunque categoria e ai codici del linguaggio cerimonioso :

« Qui mieux qu'un fou pour interpellier les consciences qui somnolent ? Quoi de mieux que les mots du fou pour heurter les consciences qui végètent ? Pour sortir de l'ornière, il faut que nous pensions à refonder nos sociétés et à réinventer d'autres paradigmes. Personne ne le fera à notre place. Pour ce faire, il faut que les intellectuels sortent de leur réserve et se mouillent. Même s'ils n'ont que leurs mots, il faut qu'ils parlent. Car parler c'est agir. »⁷²

⁷¹ Alla luce poi del recente *En attendant le Jugement dernier*, ricostruzione storica del Senghor politico e intellettuale che dà un'immagine diversa di quello del poeta, la documentazione e la ricerca storiografia sembrano essere, ad oggi, un fondamento del metodo di scrittura di Sémou MaMa Diop.

⁷² Gilles Arsène TCHEDJI, « Un fou est mieux placé pour interpeler les consciences qui somnolent », entretien avec Sémou MaMa Diop, *Le Quotidien*, 12 novembre 2010.

La « réflexion sur l'action »⁷³ cui tendeva il gesto politico del folle visto nel capitolo precedente, si completa ora con l' "azione della riflessione", tradotta, questa, nella militanza intellettuale dell'atto riflessivo come sintesi delle due formule.

Il testo sulla follia si impone a un doppio livello di lotta per raggiungere una legittimazione ; tanto rispetto alla letteratura che si ergeva su principi assimilati come classici e accettabili – si pensi all'eredità della letteratura coloniale nella quale l'Africa era oggetto di ispirazione esotica come definizione dell'Altro⁷⁴ –, tanto rispetto al campo del potere, politico ed economico, « à l'intérieur duquel le champ littéraire [...] occupe lui-même une position dominée. »⁷⁵ Così il discorso promosso dai romanzieri è due volte al margine ; ma invece di assimilarsi all'ideologia dei benpensanti, procede per quella che Georges Ngal filosofo chiama la "rottura gnoseologica"⁷⁶ iscritta nelle letterature africane per natura contestatarie. Nel rischio, la follia offre un'opportunità : se in un primo tempo la contestazione contribuece ulteriormente alla propria marginalizzazione con la messa al bando delle opere, nel lungo termine essa può invece portare alla creazione di nuovi campi letterari e nuovi canoni. Lo scenario cui assistiamo oggi sembra proprio iscriversi in questa transizione dove emerge la posizione di bilico tra la caduta e il successo.

Dagli anni '70-'80 autori come Mudimbe, Georges Ngal, Boubacar Boris Diop vanno già in questa direzione canalizzando il dibattito sulla ridefinizione dei generi letterari. Nel romanzo *Giambatista Viko, ou le viol du discours africain*, Ngal aveva messo in opera la riflessione sulle teorie critiche del romanzo africano partendo dalla pericolosa impresa della "fecondazione del romanzo per opera dell'oralità".⁷⁷ Tale impresa doveva poi condurre Viko e il compagno Niaiseux alla scoperta della tradizione nei "Couvents de la culture" in *L'Errance*, poiché senza una conoscenza profonda delle proprie radici culturali non è possibile costruire un'identità storica ed infine letteraria. Anche Boris Diop lo aveva messo in scena nei suoi romanzi, dove le regole dell'arte orale e dell'arte scritta dovevano entrare in comunicazione con l'ausilio di nuovi codici intesi a creare un tessuto del tutto rinnovato.⁷⁸ Non deve quindi stupire che, a partire da questo ventennio, i romanzieri siano anche filosofi e

⁷³ Bernard MOURALIS, *Folie et modernité dans quelques œuvres africaines récentes*, cit., p. 394.

⁷⁴ Vedi ID., *Les contre-littératures*, pp. 67-107.

⁷⁵ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*, cit., p. 300.

⁷⁶ Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, cit., p. 16.

⁷⁷ ID., *Giambatista Viko, ou le viol du discours africain*, Paris, L'Harmattan, 2003 (I ed. 1975), p. 13. Vedi cap.2.2.b – Parte II, nota 151.

⁷⁸ Vedi cap.2 – Parte II.

che di Ngal siano studiati tanto il dittico romanzesco quanto *Création et rupture en littérature africaine* e *Esquisse d'une philosophie de style : autour du champ négro-africain*. Alla stessa maniera, Mudimbe e Pius Ngandu Nkashama si cimentano nella narrativa parallelamente alla scrittura di saggi sulle scienze sociali e sulla teoria del pensiero africano post-coloniale che reclama una metodologia nuova scevra dai miti dell'africanità :

« [I]l y a eu un temps où il suffisait de décrire les systèmes cosmogoniques dogon ou même les modes de pensée des luba (la “force des forces”), pour prétendre avoir analysé l' « africanité traditionnelle et moderne ». De tels modèles simplificateurs apparaissaient maintenant comme totalement caducs, pour autant qu'ils visaient à une rationalité globale de l' « âme noire », de l' « espace nègre », d'une « phénoménologie noire », ou même de tout autre attribut génétique propre à la race. Les écrivains eux-mêmes se sont souvent laissés prendre au piège de tels préalables méthodologiques, au point de les impliquer, consciemment ou inconsciemment, dans l'acte d'écriture, jusqu'à une certaine mystique de la race. »⁷⁹

Inoltre, non è senza interesse che proprio questi due pensatori abbiano accostato la riflessione critica e ideologica alla scrittura narrativa della follia.⁸⁰ Il romanzo diviene così lo spazio nel quale operare l'autoriflessività sul doppio livello, narrativo ed ideologico, in cui la follia indica la necessaria trasgressione del limite per raggiungere la liberazione del discorso. Lo abbiamo poi visto ampiamente in Boubacar Boris Diop, il quale, non a caso, utilizza lo strumento dello specchio al fine preciso di dibattere sulla riflessione del sé che esige una riappropriazione culturale e linguistica (in effetti è *Doomi Golo* ad esporre più compiutamente il discorso speculare in lingua wolof).

D'altra parte, e nello stesso intento di far uscire il discorso sull'autonomia del pensiero africano dal canone letterario classico quindi dal campo letterario preconstituito, le opere di Boubacar Boris Diop, Mongo Beti, Nuruddin Farah – per citarne alcuni – presentano uno slittamento verso la documentazione giornalistica, o meglio un'integrazione del lavoro d'inchiesta nel tessuto narrativo. *L'Histoire du fou* ne è un esempio evidente : la voce narrante

⁷⁹ Pius Ngandu NKASHAMA, « Les avenues de l'imaginaire », *Notre Librairie*, n°84, juil-sept 1986, p. 70.

⁸⁰ Tra i romanzi di Pius Ngandu Nkashama citiamo, *Le Pacte de sang* (Paris, L'Harmattan, 1984) ; tra gli scritti critici : « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie », *Présence francophone*, n°15, automne 1977, pp. 77-92. Di Mudimbe menzioniamo almeno *Entre les Eaux* (Paris, Présence Africaine, 1973) e *L'Écart* (Paris, Présence Africaine, 1979) ; e degli studi critici : *L'Autre face du Royaume. Une introduction à la critique des langages en folie*, Lausanne, L'Age de l'Homme, 1973 e *L'odeur du père : essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, Présence africaine, 1982.

è calcata su quella dell'ormai defunto – il 12 luglio 2010 – giornalista militante Pius Njawé, direttore del quotidiano indipendente *Le Messenger*, a favore della libertà di stampa e dei diritti individuali, e, per questo, più volte fatto prigioniero in Camerun e difeso dalla comunità internazionale. Mongo Beti ammirava l'impegno del « directeur du *Messenger* [...] devenu rebelle »⁸¹ e della nuova linea editoriale del giornale che nel novembre 1991 aveva avviato inchieste scottanti sui meccanismi malsani della politica camerunese di quegli anni.⁸² Viene così a rinforzarsi l'ipotesi secondo la quale l'ispirazione del personaggio-narratore in *L'Histoire du fou* trae origine dal personaggio del giornalista :

« Pius Njawé [...] mérite notre reconnaissance à plusieurs titres, il la doit surtout pour avoir créé, quel que fût le personnage qu'il joue, journaliste, martyr de la liberté d'expression, poursuivi par la vindicte d'un dictateur, des occasions où notre société, si retardataire sur bien des plans, est toujours tirée vers le haut, je veux dire vers l'effort, vers la modernité, vers la prise de conscience, en un mot vers la liberté. C'est la caractéristique des grands hommes de toujours tirer leur peuple vers le haut. »⁸³

Vi è mutua corrispondenza tra i personaggi della scena giornalistica e quelli della scena letteraria. La cronaca entra nell'opera letteraria per informarla ; e il giornalista, così come il ricercatore e lo storico in tutti i romanzi di Boubacar Boris Diop conferiscono al romanzo uno status nuovo che si discosta da quello della mera finzione per divenire “letteratura militante”, ma pur sempre letteratura. Si badi bene, siamo lontani dal voler insinuare che una tale pratica sia peculiare della letteratura africana, giacché, come sappiamo, un romanzo come *Le Rouge et le noir* di Stendhal, per esempio, traeva spunto proprio da un *fait divers* criminale. Pensiamo piuttosto che l'atteggiamento militante, inteso a far luce sulla realtà africana, rientri nel progetto di ridefinizione del canone letterario il quale diventa proprio qualora lo spazio sociale e politico di riferimento sia osservato autenticamente, dall'interno. O, per dirla con le parole che il critico Boniface Mongo-Mboussa aveva impiegato per Sony Labou Tansi, gli scrittori « se ser[vent] du capital que [leur] donne la

⁸¹ Mongo BETI, « Pius a tenu bon, chapeau ! », *Le Messenger*, Douala, spécial XV anniversaire, du 28 novembre 1994, p. 24, citato in *Le Rebelle, Tome II*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2007, p. 174.

⁸² « Je l'entendis sans surprise énumérer interminablement les milles et une persécution, tracasseries, vexations, sabotages auxquels ils étaient en butte désormais. C'était une litanie que le directeur de Peuples noirs, peuples africains connaissait bien ayant été soumis au même régime dès l'avènement à Paris du "socialiste" François Mitterrand. » *Ivi*, pp. 174-175.

⁸³ ID., « L'idiot du village à la Recherche scientifique ? », *Le Messenger*, Douala, n°756, du 27 avril 1998, p. 11, citato in *Le Rebelle, Tome III*, cit., pp. 242-243.

littérature pour investir le champ politique de [leur] pays. »⁸⁴ Così, nei romanzi di Boris Diop, verità e finzione si informano vicendevolmente, come ha egli stesso esternato nel corso di interviste⁸⁵ e in un suo saggio sul genocidio del Ruanda intitolato *Génocide et devoir d'imaginaire*⁸⁶ ; e sta al personaggio del folle come N'Dongo, Khadidja e Ali Kaboye prendersi carico di tale “ricerca di verità” ; lo stesso discorso è valido per molti dei nostri autori.

Ora, se riteniamo pressoché dimostrata la funzione mediatrice del folle, in ragione della sua posizione di intermediario, anche nel discorso letterario, e spingendo un poco il ragionamento alla provocazione, si può affermare quanto segue : quanto più gli autori vogliono far sentire il proprio discorso, tanto più converrà inserire nel proprio romanzo un personaggio folle incaricato di tramandarlo.

Un altro maestro di destrutturazione dei generi è Sony Labou Tansi, sebbene il romanzo inserito nel nostro corpus non ne renda conto alla pari delle altre opere⁸⁷ nelle quali adopera un linguaggio di “dereferenzializzazione”⁸⁸, contestataria di una delimitazione dei generi. Così, il referente risulta, più in generale, spesso sfuggente poiché, come già visto nel capitolo sulla *stra-vaganza* dell’opera⁸⁹, gli espedienti di contestazione formale esprimono talvolta con più efficacia la lotta all’assoggettamento culturale di quanto non riescano i contenuti ; in questa logica, l’interesse del *cammino* dei folli sta proprio nella capacità di rivelare il *modo* della scrittura, nella misura in cui il dispiegarsi dell’attività – tanto del cammino quanto della scrittura – palesa davvero l’atto di elaborazione riflessiva degli autori nel suo procedere.

Inoltre, la marginalizzazione del discorso letterario africano si acuisce a sua volta dinanzi all’oralità che è una forma del sapere tutt’altro che obsoleta in Africa. Di fatto,

⁸⁴ Boniface MONGO-MBOUSSA, *Désir d’Afrique*, Paris, L’Harmattan, coll. « Continents noirs », 2002, p. 209 citato da Yves-Abel FEZE, *L’écrivain “engageant” et l’homme politique* in *Sony Labou Tansi à l’œuvre*, cit., p. 35.

⁸⁵ Il rapporto tra verità e finzione è giocato su fattori sottilmente elaborati in Boubacar Boris Diop. Non potendo in questo spazio dare conto della profondità del discorso, riportiamo una breve battuta che suggerisce la portata della questione per lo scrittore senegalese : « Les faits ne semblent parfois pouvoir être vrais que quand ils sont pour ainsi dire authentifiés par les manigances de la fiction. » Boubacar Boris DIOP/Liana NISSIM, « Aller au cœur du réel ». Entretien in *Interculturel francophonies*, n° 18, nov-déc 2010, p. 47.

⁸⁶ Boubacar Boris DIOP, *Génocide et devoir d’imaginaire* in *L’Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, pp. 17-35.

⁸⁷ Cfr. Daniel DELAS, *Métastase du discours postcolonial de Machin la Hernie à L’État honteux* in *Sony Labou Tansi à l’œuvre*, cit., pp. 65-74.

⁸⁸ Papa Samba DIOP, Xavier GARNIER (dir.), Présentation de *Sony Labou Tansi à l’œuvre*, cit., p. 8.

⁸⁹ Cap.2 – Parte II.

seppure il campo della letteratura scritta costituisca un patrimonio in continuo accrescimento, esso ricopre ancora uno spazio di confine nella società africana contemporanea nella quale la letteratura orale è ancora la colonna portante del sapere patrimoniale. Non devono passare inosservati i procedimenti espressivi che il folle del romanzo prende il prestito all'oralità e che attiene al modo teatrale della *performance*. La teatralizzazione, spiega bene Ngal⁹⁰, è connaturata alla logica di creazione letteraria nelle civiltà africane, il che spiega anche la predominanza del teatro sul romanzo nel continente africano come pratica spontanea e secolare. Sfruttando il modo teatrale, il folle nel romanzo offre il vantaggio di sperimentare la lingua introducendo il linguaggio orale, finanche licenzioso, nella letteratura scritta. Se la componente anglofona del nostro corpus (non abbastanza significativa) non offre casi recenti di sperimentazione linguistica paragonabili al pidgin, al "rotten English" o al tipico *slang* serviti al teatro nigeriano, per esempio, ad operare la piena riappropriazione del linguaggio orale, con Sémou MaMa Diop assistiamo ad un francese rielaborato secondo slogan locali fuoriusciti dal wolof parlato nelle strade – che è oramai mescolato al francese – dalle nuove generazioni. Un esempio per tutti: all'ossessione dei candidati all'emigrazione verso l'occidente in *Thalès-le-fou* fa da ritornello il motto "Barça ou Barsax" (Barcellona o la morte), consolidato in un movimento sociale, di aspirazione di massa, che anima i dibattiti giovanili nel Senegal dell'ultimo decennio. Tale lingua viva, carica delle controversie sulle questioni sociali di oggi, è ben restituita da Sémou MaMa Diop.

Sulla base di quanto asserito, l'elaborazione della follia nel romanzo indica infine la posizione della narrativa in cerca di riconoscimento pieno, non soltanto rispetto all'oralità africana o al romanzo occidentale, bensì in quanto genere a sé, nel quale sperimentare la letteratura in tutte le potenzialità per meglio cogliere le implicazioni della propria realtà:

« L'écriture africaine ne procède pas d'une mise à distance de l'histoire et de la fiction, mais elle les réinterprète. Pour saisir cette dialectique du discours historique, romanesque et autobiographique, c'est sans doute chaque page de roman qu'il faudrait relire et interroger, tant elle est liée au double investissement qui s'opère en elle du temps de la vie qui passe et du temps de l'écriture qui cherche à raconter cette vie. »⁹¹

⁹⁰ Vedi Georges NGAL, *Création et rupture en littérature africaine*, cit., p. 122.

⁹¹ Justin BISANSWA, *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de ma modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp-Essentiel, 2009, p. 203.

3. Il folle letterario: lo status dell'autore

L'accenno posto nel capitolo precedente sull'origine di *auctor* da *augere*, ci induce ora a considerare *auctor* nel senso probabilmente più antico di *augeo*⁹², non tanto con riferimento all'accrescimento di ciò che è già posto in essere, ma soprattutto come « acte de produire hors de son propre sein ; acte créateur qui fait surgir quelque chose d'un milieu nourricier et qui est le privilège des dieux ou des grandes forces naturelles, non des hommes. »⁹³ L'*auctor*, da cui deriva la comune accezione di “autore”, è colui che prende l'iniziativa nella produzione di un'attività, il fondatore di una creazione, come ci si poteva aspettare ; se non fosse che il senso pieno della posizione dell'autore nello scenario letterario si chiarisce realmente alla luce del presagio come di un'istanza propriamente religiosa iscritta nell'*augur*.

Ecco che il carattere messianico di numerosi autori è ben confermato da questa origine “augurale” dell'autore. Sony Labou Tansi afferma, senza alcun velo di compiacimento – in linea poi con la sua personalità tanto timida quanto schietta –, a cosa aspira con la scrittura : « si je pouvais écrire quatre mots pour sauver la vie d'un homme »⁹⁴. La salvezza altrui, dunque ; non certo la gloria e il successo. Ci pare, questo, un desiderio ricorrente degli scrittori africani giacché la prima emergenza sentita investe la giustizia molto più del riconoscimento personale. Ancora, Tchicaya U Tam'si è definito come un « écrivain-oracle rivé aux inflexibilités du destin, [qui] chante la gloire d'un parcours dont les intimes résolutions restent scellées. »⁹⁵ Orbene, il fatto che egli fosse visto attraverso la sua poetica come uno “scrittore-oracolo” non fa nient'affatto di lui uno scrittore eretto a giudice o a profeta.⁹⁶ L'atteggiamento di Tchicaya U Tam'si è piuttosto da annoverare tra quelli dei poeti inermi tormentati dalla consapevolezza di non aver presa sulla Storia : « L'élú est irrémédiablement seul. Voyant, il devient aussi aveugle, c'est-à-dire handicapé dans un

⁹² Per più dettagli su tale derivazione problematica si rimanda alla nota 44 del cap.2 – Parte III.

⁹³ Vedi Émile BENVENISTE, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. Pouvoir, droit, religion*, cit., p. 149.

⁹⁴ Sony Labou TANSI, « Choisir un verbe qui nomme notre époque », entretien avec Bernard MAGNIER, dans *Qui a Mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, Carnières, Lansman, coll. Théâtre en tête, 1989, p. 140 citato da Martin MEGEVAND, « Le Corps et la pathologie du pouvoir dans le théâtre sonyen » in *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, cit., p. 77.

⁹⁵ Ibéa ATONDI, « Tchicaya, l'homme inachevé », *Notre Librairie*, n° 137, mai-août 1999, p. 52.

monde qui obéit aux règles de la volonté de toute puissance. »⁹⁷ L'identificazione al folle visionario e solitario è qui lampante ; l'incapacità di cambiare lo stato delle cose lo tiene braccato in uno stadio intermediario tra l'alto e il basso, tra il volo e la caduta.

In aggiunta, il concetto di *auctor* merita un'attenzione più puntuale in ragione della polisemia della parola che, come dice Émile Benveniste, « touche des sphères sémantiques très différentes »⁹⁸, essendo esso legato tanto all'atto di parola, quanto al diritto e alla regola. Hannah Arendt articola ulteriormente il concetto contrapponendo l'*auctor* all'*artifex* : il secondo è costruttore, artefice dei materiali, esecutore ; mentre il primo è « celui qui a inspiré toute l'entreprise et dont l'esprit, par conséquent, bien plus que l'esprit du constructeur effectif, est représenté dans la construction elle-même. »⁹⁹ Se ne deduce, diversamente da quanto ci si potrebbe aspettare, che la peculiarità dell'*auctor* non consisterebbe tanto nella qualità dell'ideatore, bensì nell'idea ; l'*auctor*, in questa prospettiva è meno l'*ispiratore dell'opera* che lo *spirito dell'opera*. E ciò si chiarisce proprio alla luce del significato di “autorità” che non ha alcun potere effettivo, ma soltanto il diritto di “aumentare” (*augeo*) la tradizione, il patrimonio ; nel nostro caso, il patrimonio letterario.

Sembrerebbe proprio questo il nodo cruciale, sollevato all'inizio del capitolo con l'interrogativo di Bisanswa, della figura dell'autore nella quale è in gioco la parola rivendicata in quanto espressione dell'autorità legittima. Nella stessa misura in cui l'autore esige il diritto di affermare la propria credibilità all'interno del campo africano, l'*artista* reclama al *militante* la legittima posizione nell'istituzione letteraria in Africa. Tale preoccupazione era stata chiaramente espressa da Mongo Beti¹⁰⁰ ; ma nessuno degli autori del cosiddetto – da Monémbo, per esempio – militatismo politico ne è rimasto indifferente. Così, l'autorità della parola e del pensiero costituisce la chiave di congiunzione tra le tre istanze della letteratura – l'opera, il discorso e l'autore – nella misura in cui l'opera denota lo spirito dell'autore, il quale esercita la propria autorità sull'espressione del discorso elaborato attraverso la scrittura. Alla luce poi della marginalizzazione del discorso *letterario* africano, tanto rispetto al campo di potere coloniale quanto rispetto al campo del sapere orale africano, il concetto di rivendicazione di una posizione dignitosa della letteratura scritta nella società

⁹⁶ Cfr. *Ivi*, p. 56.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Émile BENVENISTE, *op. cit.*, p. 143.

⁹⁹ Hannah ARENDT, *Qu'est-ce que l'autorité ?* in *La crise de la culture* Paris, Gallimard, 1972 (1961), p. 161.

¹⁰⁰ Cfr. André DJIFFACK, Introduction, *Le Rebelle I*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2007, pp. 21-22.

africana, diviene il messaggio trasmesso dalla scrittura della follia. Come la follia nella prospettiva sociologica rimanda sempre, inevitabilmente, all'isolamento e alla marginalità, così la letteratura è prodotta dalla follia in quanto secondaria e marginale rispetto alle emergenze del vivere quotidiano.

Infine, la presenza del personaggio folle è il più potente campanello d'allarme della marginalizzazione dell'autore ; e i casi specifici studiati più lungamente – pensiamo a Sémou MaMa Diop – dimostrano che ciò avviene indipendentemente dalla grandezza dell'autore, a confermare la potente carica contestataria che è insita al folle. Sony Labou Tansi era stato marginalizzato dall'istituzione letteraria a causa dell'incapacità di situarlo nel panorama della produzione letteraria se non in maniera del tutto arbitraria ; e se non è banale credere che siano i contenuti delle sue opere ad avervi contribuito, crediamo ancora più fermamente che all'origine stia il lavoro di sovversione dei canoni letterari.

I motivi, poi, per i quali gli autori sono confinati alle soglie dell'istituzione letteraria sono i più diversi, ne abbiamo visto qualche caso. Oltre alla non conformità con il modello canonizzato dall'Esagono e dall'Inghilterra imperiale per l'Africa coloniale¹⁰¹, vi è la condizione di esilio causata, sì, dalla censura delle opere, ma riversata poi inevitabilmente sul romanziere che scrive sul proprio paese a centinaia, più spesso a migliaia, di chilometri di distanza. Ne risultano un calderone culturale ed una memoria stratificata di diverse Afriche, tanto oggettivate dalla distanza quanto immaginarie per via della stessa, i quali non fanno che aumentare il senso di isolamento. Non deve quindi sorprendere che un Monénembo o un Nuruddin Farah ricorrano all'erranza e alla follia per esprimere la propria posizione di eterni esiliati : il primo, di etnia nomade, ha un rapporto doppio con l'erranza che tocca sia all'identità collettiva sia all'identità personale ; il secondo, già all'estero – in India, in Gran Bretagna, in Germania – prima del suo esilio iniziato nel 1976 sotto Siyad Barre, rimane espropriato del proprio centro anche quando nel 1991 rientra in Somalia. È poi singolare che, a detta dello stesso Nuruddin Farah, ci si identifichi così tanto alla condizione di esiliato al punto che nel venir meno di questa, l'autore abbia difficoltà a crearsi una nuova posizione.¹⁰²

¹⁰¹ Cfr. Paulin J. HOUNTONDI, « Au-delà de l'ethnoscience : pour une réappropriation critique des savoirs endogènes », *Notre Librairie*, n° 144, 2001, p. 54 ; cfr. Bernard MOURALIS, *Littérature et développement*, cit., pp. 21-40.

¹⁰² Nuruddin FARAH, « A country in exile », *Transition*, n° 57, 1992, pp. 4-8. Cfr. ID. « Why I write? » in *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*, (ed. Derek Wright) Asmara, Africa World Press, 2002, pp. 1-13.

Scrittori di calibro come quelli appena citati e come Mongo Beti sono messi al bando perché ritenuti pericolosi dal potere in carica per via del loro grande successo, ovvero della loro voce tonante. Eppure la grandezza dell'artista e il successo conseguito, non sembrano sufficienti a spiegare il loro isolamento. Lo ribadiamo ; l'esempio del pressoché sconosciuto Sémou MaMa Diop dimostra invece che il confinamento prescinde dalla grandezza dell'autore, attenendo invece più probabilmente alla posizione scomoda della figura avvertita come minacciosa da parte delle autorità nazionali. Lo status dello scrittore è dunque in causa ; ed è messo a dura prova dal circondario socio-politico. Il che spiega quanto creduto da molti militanti, come Mongo Beti, che la dimensione politica è connaturata nella letteratura di paesi oppressi da una cattiva politica.¹⁰³ E la marginalità dell'autore Sémou MaMa Diop si manifesta poi su di un altro aspetto : per via del suo stile a dir poco audace, se non chiaramente lubrico, la sua opera è *a priori* bandita dall'insegnamento accademico. L'autore assume la propria posizione *anti*-letteraria, o *contro*-letteraria, nella fiducia che il suo progetto, innervato proprio in questa scelta stilistica, sia compreso nel lungo termine.

Stiamo assistendo, ora e in maniera sempre più chiara, alla scelta deliberata della marginalità, posizione al ciglio della società da cui osservare il mondo in tutte le sue sfaccettature, per meglio scorgere le pieghe delle disfunzioni e, al contempo, le più promettenti potenzialità. Vi sono gli autori che si pongono al margine della scena letteraria per protesta, come Chinua Achebe, il quale ha più volte rifiutato i premi letterari assegnatigli dallo Stato nigeriano, per militare attivamente contro il governo ; egli è oggi firmatario, con altri 37 autori nigeriani, dello "Statement of solidarity with the Nigerian people", in sostegno degli scioperanti che contestavano, nel gennaio scorso, il taglio dei sussidi al carburante.¹⁰⁴

In un senso del tutto diverso, tra gli artisti che vivono una condizione di marginalità consapevole, vi è Fatou Diome. Il suo racconto, *Ports de folie*, è rimasto totalmente oscurato dai suoi romanzi ; e corre il rischio di essere giudicato un inciso letterario incongruente con la poetica dell'autrice, fortemente marcata dall'autobiografia, se non lo si iscrive nel complesso della sua opera. Il suo romanzo più noto, e il primo, *Le ventre de l'Atlantique*, è incentrato sulla vicenda personale di figlia illegittima e per questo ripudiata da una morale gerontocratica e misogina. Il senso di rifiuto e isolamento è poi accresciuto nell'esperienza

¹⁰³ Vedi. André DJIFFACK, *Mongo Beti. La quête de la liberté*, cit., p. 24.

¹⁰⁴ Alison FLOOD, « Chinua Achebe leads Nigerian authors' fuel subsidy protest », *The Guardian*, 9 January 2012.

della migrazione in Francia, dove persistono tutti i pregiudizi sugli africani e un ennesimo rifiuto, questa volta razziale. Nonostante ciò, la leggerezza e la poesia di Fatou Diome è ben percettibile in questo romanzo che, in fin dei conti, si apre alla speranza, rivelando così la personalità forte e sprizzante della scrittrice senegalese. Riconosciamo in *Le Ventre de l'Atlantique* e *Ports de folie* la medesima freschezza genuina e la medesima marca di libertà. Inoltre, sebbene *Le ventre de l'Atlantique* sia stato pubblicato un anno dopo *Ports de folie*, è anche vero che un altro racconto giovanile, *Les loups de l'Atlantique*, vero e proprio avantesto di *Le ventre de l'Atlantique*, racconta la genesi della propria condizione di bambina respinta. A nostro parere, Toutina, incarna precisamente la repulsione sociale subita, trasfigurata poi in libertà artistica grazie al potere dell'immaginazione. Ecco che l'emarginazione diviene pretesto della creazione e rivalsa dell'artista.

La follia, poi, che abbiamo visto abbondante nelle opere di Tchicaya U Tam'si, nasconde una coscienza in subbuglio del suo autore. Che si possa o meno parlare di aperta identificazione al folle – cosa che non crediamo inverosimile –, l'artista congolese confessa : « Je suis un être éclaté »¹⁰⁵ ; e nella stessa intervista rilasciata a Bisikisi Tandundu, Tchicaya chiarisce la propria concezione dell'artista che, non a caso, corrisponde senza sbavature al ritratto del folle trasgressore :

« Tout véritable créateur est un transgresseur [...]. Il transgresse le langage, il transgresse aussi les modes, les habitudes, les attitudes, etc. S'il n'est pas transgresseur par essence, d'une façon essentielle, il n'est pas artiste. Je ne pense pas qu'il y ait tellement de poètes ancrés dans le conformisme le plus terre à terre qui aient pu faire œuvre de création. »¹⁰⁶

Ancora, nella prefazione a *La Main sèche*, egli parla di se stesso come di un essere « qui se cherche une nouvelle identité de synthèse. »¹⁰⁷ A questo passo già citato altrove se ne aggiunge un altro, rivelatore dei sincretismi – al plurale – che l'uomo africano vive come condizione che gli è propria e che deve armoniosamente incarnare per non cedere all'annullamento di sé. I due diversi mondi « au moins, barbares l'un pour l'autre, barbares l'un et l'autre » che si incontrano per generare « un nouveau barbare si controversé en lui-

¹⁰⁵ Nino CHIAPPANO, *Tchicaya notre ami. L'homme, l'œuvre, l'héritage*, A.A.F.U, 1998, p. 14.

¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 14-15.

¹⁰⁷ Tchicaya U TAM'SI, *La Main sèche*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 8.

même que c'est forcément un être tragique, fatal, parce qu'habité par deux morts»¹⁰⁸, rendono conto tanto del sincretismo religioso quanto del sincretismo culturale, nati rispettivamente dalla storia dei missionari cristiani e dalla storia coloniale. L'opera per Tchicaya U Tam'si deve dare l'effetto di smarrimento per ritrovare se stessi, autenticamente, scevri dagli schemi predeterminati :

« [...] Mais qu'importe le genre pourvu qu'on ait l'ivresse. L'ivresse ou le vertige. De celui qui parcourt un champ intérieur en quête de soi qui se voit chaviré, éclaté, contraint à l'exercice d'un étrange remembrement en vue d'une culture intensive, sans quoi, c'est la chute ou le coma. »¹⁰⁹

« La chute » e « le coma », come abbiamo visto nel capitolo sulla mediazione spirituale del folle¹¹⁰, sono i pericoli profondamente temuti in una prospettiva endogena dell'immaginario africano. Sono quelli che determinano la vera fine dell'essere, il primo impedendo la rigenerazione, il secondo minacciando la sospensione innaturale della vita, alludendo quindi alla morte. Si delinea così la piena accettazione della condizione di artista ai margini della follia, di profeta incompreso e di visionario nella morsa di una tensione esistenziale il cui scopo fondamentale è di lottare contro l'amnesia :

« Ce que j'ai voulu dès le départ, c'est écrire un roman typiquement congolais, trempé dans l'histoire du Congo : pour me faire une mémoire, parce que j'avais besoin de cette mémoire. Car je n'arrivais pas à savoir d'où je venais, où j'allais et ce que je faisais là. En somme j'ai choisi la fresque historique pour mieux m'aider à répondre à la même question fondamentale, existentielle : « comment vivre ? » »¹¹¹

Ci troviamo così nella piena coincidenza tra l'autore e la figura del folle : l'autore, ora, non crea il personaggio per fargli dire ciò che egli stesso vorrebbe dire, ma l'autore è il personaggio folle ; e il folle è dunque colui che permette di innescare l'atto di scrittura, tanto più efficace quanto più agisce nello spazio di confine tra le varie istanze. Così il « sacerdote

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Tchicaya U TAM'SI, Avvertenza a *La main sèche*, cit., p. 7.

¹¹⁰ Cap.1 – Parte III.

¹¹¹ Lettre à Mambou Aimée Gnali du 2 juin 1980, « Témoignage de Tchicaya » in *Tchicaya notre ami*, p. 87.

prophétique»¹¹², che si riflette nel personaggio vagabondo del primo ventennio post-indipendente, doveva condurre all'urgenza di una parola realmente ed effettivamente pubblica¹¹³, noncurante della censura e soprattutto udibile per tutti.

Emerge finalmente nella figura del folle – ora chiara metafora dell'autore – che il messaggio, contenuto nell'impiego letterario di tale figura, non poteva essere disfattista, ma critico sì, giacché l'approccio critico obietta contro lo *statu quo* per instaurare una legittimità di fatto; soprattutto un messaggio libero da ogni forma di costrizione. Così anche Ayi Kwei Armah, nonostante il degrado dilagante in *The beautiful ones*, mette in opera un « pessimisme qui dissimule l'optimisme », rimarcante dell'artista una « folie éphémère »¹¹⁴ liberatoria che sfocia nella speranza di una rinascita. In ultima istanza, l'autore che parla non già *attraverso* il folle ma *in quanto* folle, si investe di un altro status attiguo a quello dell'emarginato: quello di *intoccabile*, talvolta concedendosi al gioco della *parrêsia*, altre volte abbandonandosi in seriosi sermoni dal tono grave. Così,

« [a]vec Mongo Beti, Sembène Ousmane, Valentin Mudimbe, Boubacar Boris Diop, c'est la figure du malheureux, de l'incompris, du maudit déjà qui se dessine et qui transforme le romancier en détenteur d'une vérité inacceptable. »¹¹⁵

E la dichiarazione di Boubacar Boris Diop in cui svela: « Bien sûr, Ali Kaboye c'est moi »¹¹⁶, non fa che confermare quello che è facile sospettare una volta familiari con la sua opera e qualora si entri in confidenza con gli autori “del basso”: « Il me semble que nous nous identifions de préférence à nos personnages les plus marginaux »¹¹⁷, da cui la conferma della scelta del confine.

Viene da sé, oramai, l'identificazione dello scrittore africano con l'aspetto demiurgico del folle “semidio” e “artigiano” del testo letterario per come appare al termine del suo cammino tracciato in questa ricerca. Per quanto la selezione sia parziale e, per questo, non ambisca all'esaustività, crediamo che la tendenza del folle *animatore* e *anima* del testo (*artifex* e *auctor*), sorta di Ogun sensibile e protagonista artistico della propria opera, sia così

¹¹² Justin BISANSWA, Kasereka KAVWAHIREHI, « Introduction: Le roman francophone et l'énonciation du social » in *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, cit., p. 16.

¹¹³ *Ivi*, p. 15.

¹¹⁴ Ygor-Juste NDONG N'NA, *La folie dans le roman africain du monde anglophone (Achebe, Awoonor, Armah, Ngugi, Head)*, cit., p. 85.

¹¹⁵ Justin BISANSWA, Kasereka KAVWAHIREHI, *op.cit.*, p. 16.

¹¹⁶ Boubacar Boris DIOP/Liana NISSIM, « Aller au cœur du réel », cit., p. 36.

¹¹⁷ *Ibid.*

ricorrente da risultare incontestabile. E il suo fine ultimo è vincere la sfida, che consiste nel raggiungere l'“invisibile ascoltatore” : l'interlocutore africano e il lettore universale.

Così, dall'altra parte della magia letteraria v'è il lettore potenziale, che Boubacar Boris Diop mette magistralmente in opera nel suo romanzo più problematico : il destinatario della Khadidja demiurgica è l'anonima ombra, trasfigurata nel bambino-messia (Tunde), nella stessa misura in cui, per romanziere, il lettore è il potenziale salvatore il quale, questo, avrà il potere di cambiare la realtà dopo aver percorso la propria iniziazione nella lettura del romanzo. Come il racconto di Khadidja è un rito di endorcismo¹¹⁸, così la nostra lettura del romanzo è una terapia di “comunicazione profonda”, da cui il senso pieno della mediazione, infine, tra il romanziere e il lettore, destinatario del dono prometeico.

È dunque il folle-artista a ravvivare il significato pieno della parola autoritaria proprio perché il corpo sovrano ne è rimasto destituito. Il personaggio del folle e, per estensione, il romanziere agiscono più sul piano della suggestione che della programmazione, dovendo essi toccare le coscienze e non fondare un programma che è opera dei politici :

« Cette vision de la renaissance s'entache souvent de lyrisme et semble participer du rêve car elle ne dicte pas véritablement – au rebours d'une quelconque science humaine – les voies et moyens d'un comportement précis. Tout le discours de la révolte et de la régénération des sociétés que nous avons signalé relève de la suggestion plutôt que de la prescription. »¹¹⁹

La mediazione prometeica del romanziere consiste quindi nell'appropriazione della scrittura come di un sapere divinatorio. L'artista si sostituisce all'indovino-medico, diventando così mediatore della parola “legittima”. I folli, soprattutto nell'ultimo ventennio, creatori (Thalès-le-fou), artisti (N'Dongo, Khadidja, Farai), scultori di un nuovo immaginario (Toutina), promuovono la rilettura che gli scrittori fanno della tradizione per far luce sui meccanismi della contemporaneità. Il romanziere-folle rimpiazza il medico divinatore, il padre, il governatore e si prende carico del compito dell'*auctoritas*. Rovescia il rapporto oppresso-oppressore, suddito-sovrano, paziente-medico, malato-sano attraverso atti di “trasgressione letteraria”. In una parola, il romanziere è il creatore “in viaggio” – come

¹¹⁸ Cfr. cap.1 – Parte III.

Soyinka ci presenta l'Orisha Ogun nel quale così spesso ama identificarsi – calato nel “quarto stadio dell'esperienza”, l'“abisso della transizione”, in cui il dramma prende corpo, il racconto si avvia, l'arte assume forma riattualizzando la *creazione* attraverso la *creatività*¹²⁰ :

« Its dialogue is liturgy, its music takes form from man's uncomprehending immersion in this area of existence, buried wholly from rational recognition. The source of the possessed lyricist, chanting hitherto unknown mythopoeic strains whose antiphonal refrain is, however, instantly caught and thrust with all its terror and awesomeness into the night by swaying votaries, this source is residual in the numinous area of transition.

This is the fourth stage, the vortex of archetypes and home of the tragic spirit. »¹²¹

L'antropologia autoctona di Soyinka rivela dunque come l'esperienza della transizione sia il motore della curiosità, dunque della conoscenza di sé e del mondo nel quale l'uomo-artista è immerso.

In sintesi, ciò che accomuna l'opera letteraria, il discorso in essa contenuto e l'autore che ne è all'origine, è la posizione di marginalità rispetto, in primo luogo, allo scenario della diffusione letteraria, poi al discorso ufficiale che lentamente vede il pensiero africano liberarsi dal giogo delle ideologie coloniali, ed infine rispetto al cenacolo degli intellettuali benpensanti. Affermare che un'istanza è marginalizzata implica pur sempre un'appartenenza alla società. Anzi, è proprio tale marginalità a rendere la follia più visibile ; di conseguenza, più operante nel campo d'azione. È precisamente essa, in tutte le sue contraddizioni, ad essersi confermata come la più capace di innescare la mediazione letteraria tra lo spazio *interno* all'opera e lo spazio *esterno* al quale questa mira, vincendo, sia pure con piccole

¹¹⁹ Séwanou DABLA, *Nouvelles écritures africains. Romanciers de la seconde génération*. Paris, L'Harmattan, 1986, p. 101.

¹²⁰ Cfr. Cap.1.2 – Parte III. La cosmogonia yoruba distingue la creazione e la creatività nella personificazione di due divinità distinte. Soyinka non manca di mettere in rilievo le essenziali differenze tra Ogun e Obatala : « Ogun : God of creativity, guardian of the road, god of metallic lore and artistry. Explorer, hunter, god of war, Custodian of the sacred oath. » ; « Obatala : God of creation [...], essence of the serene arts. Obatala moulds the forms but the breath of life is administered by Edumare the Supreme deity. The arts of Obatala is thus essentially plastic and formal. » Wole SOYINKA, *Myth and literature and the African World*, Cambridge University Press, 1976, p. 140 nn. 1, 3.

¹²¹ *Ivi*, pp. 148-149.

battaglie e a piccole riprese, la sfida ancora tutta in campo della comunicazione con il suo pubblico.

CONCLUSIONE GENERALE

Ci eravamo preposti, all'origine di questo studio, di seguire, passo passo, ogni singolo itinerario di folle al fine di scorgere il senso reale della sua messa in scena al di là della mera rappresentazione. La disposizione dei personaggi folli nelle tre grandi categorie tipologiche di erranza, ci ha consentito di distinguere, nella prima parte della tesi, un tipo di folle alla deriva, corrispondente alla fase storica di fine colonialismo caratterizzata da un sentimento diffuso di perdita di riferimenti. A questo ha seguito la fase burrascosa di folli viaggiatori, in reazione al senso di smarrimento, attraverso la ricerca – itinerante o interiore – e il pellegrinaggio. Ed infine si è palesato il folle *errante* nel senso più ampio e creativo del termine oltre che come *topos* letterario. A tale tripartizione corrisponde, in maniera non rigida, una progressione cronologica che mostra la crescente difficoltà nel tener la focalizzazione puntata sul personaggio presentato come folle : questo si rivela una figura dai mille volti ; altre volte, invece, emerge una complessa figura di follia frammentata in numerosi personaggi.

Una tale complessificazione indica che la figura, in principio nitida, è ora in frantumi ; non più, quindi, domabile secondo i parametri ereditati dalla letteratura coloniale. La stessa erranza del folle è sempre meno qualificabile come vagabondaggio arginato in uno spazio addomesticato (v. “The Madman”) ; e quando assume la forma della marcia, si trasforma presto in un percorso interiore – specie con gli scrittori di lingua inglese : Okara, Armah, Ndebele – o in un percorso immaginario e visionario, come più di frequente ricorre nei francofoni – Tchicaya U Tam'si, Mongo Beti, Boris Diop, Fatou Diome, ma anche in Farah. A motivare la sfuggevolezza della figura come dello spazio nel quale essa si muove, è lo sconvolgimento anomalo, non ascrivibile alla naturale evoluzione di una civiltà, bensì al drastico subentro nella società di principi imperialisti.

Ciò si manifesta nella trasformazione spaziale che aderisce viepiù alle forme labirintiche : confuse, indomabili, in definitiva, schizofreniche perché tale è diventato il vivere post-indipendente. L'accostamento del tema della follia con quello dell'erranza, ove la

devianza del folle coincide con la *deviazione* del cammino, si è difatti confermato come operante. Così, la *quête* che orienta l'itinerario dei folli all'indomani di quel simbolico 1960 aspira ad un "nuovo centro" di espressione ; *quête* che evidentemente coincide con la ricerca dei romanzieri e, più in generale, degli africani, coinvolti nelle diverse realtà nazionali e regionali. Il centro in questione, *intimo* e *identitario*, si distingue nettamente dal "centro *strategico*" neocolonialista, cui corrisponde il controllo politico e sociale sulle ex-colonie. Il centro ricercato dagli autori corrisponde, di fatto, alla coscienza critica, incaricata ora di creare una stabilità personale minacciata dall'instabilità politica. Sembra proprio che tale stato di provvisorietà convochi con più impeto la figura del folle in letteratura : la sua *mise en récit* è maggiormente operante laddove la *transizione* tra uno stadio e l'altro della Storia è più fortemente sentita come problematica.

Ci si è così palesata la sua funzione di mediatore con le diverse istanze della società ; ed è stata l'attenzione rivolta alle modulazioni del discorso del folle nella narrativa (la retorica della parola errante, le tecniche della *stra-vaganza* formale, la sintassi delle immagini della transizione) a rivelarci i meccanismi del processo verso l'autonomia critica cavalcata dagli autori : l'enunciazione si sviluppa sempre più sovente a partire dal folle, a dimostrazione del cambiamento di prospettiva secondo cui lo sguardo interno della denuncia e della testimonianza s'impone alla focalizzazione esterna portata sul personaggio osservato. Ciò si ripercuote necessariamente nelle forme rinnovate del romanzo, in cui i parametri classici delle coordinate spazio-temporali e della voce narrante sono frammentati e non più riconducibili a modelli e generi noti alla tradizione occidentale. Il senso dell'ibridazione dei generi e del dilagare della "voce rumorale", si precisa ulteriormente con il ricorso ai procedimenti di autoriflessività del romanzo e del romanziere messi ora in scena come oggetti di riflessione critica – è chiaro in Boris Diop, Ndebele, Shimmer Chinodya. Infine la terza maniera di esprimere la presa sul proprio discorso veicolato dal folle, attiene al linguaggio delle immagini il quale, intimato dalla figura liberata da costrizioni di schemi, sfugge ormai all'immaginario del Nero – composto dai numerosi miti tra i quali spiccano quello del buon selvaggio¹, dell'ingenuo e sempliciotto, dell'irrazionale, del posseduto² – che era stato fissato in letteratura dagli esploratori, missionari e coloni fin dal XIX secolo. Per converso, l'immaginario della mutevolezza e della transizione restituito dai romanzieri africani,

¹ Cfr. Bernard MOURALIS, *Montaigne et le mythe du bon Sauvage : de l'Antiquité à Rousseau*, Paris, Bordas et Fils, 1989, pp. 119-125.

² Cfr. ID., *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993, pp. 58-69.

contrasta le immagini di fissità che caratterizzavano l'idea di Africa diffusa dalla letteratura coloniale ; e il folle si fa promotore e interprete di un immaginario “dei passaggi intermedi” attinto nel sostrato storico e culturale e nelle mitologie familiari agli autori.

L'analisi dei testi svolta nella seconda parte della tesi, ci ha permesso di comprendere che il folle in letteratura è divenuto un *parametro conoscitivo* a partire dal primo ventennio post-indipendente – un po' prima con gli scrittori anglofoni, un po' dopo con i francofoni –, ovvero nel momento in cui s'impone agli africani la necessità di rettificare l'immagine errata che gli scritti coloniali avevano fornito dell'Africa. Più precisamente, lo stereotipo del folle errante serviva, da un lato, ad esplorare il funzionamento dei nuovi assetti sociali in Africa nei quali modernità e tradizione tessono nuovi rapporti ; è il caso in *L'Anté-peuple*, *Close sesame*, *L'Histoire du fou*, *Les Petits de la guenon*. D'altro canto, esso doveva costituire un nuovo codice letterario, adoperato dagli autori francofoni, per costringere il lettore distratto a guardare oltre l'ovvietà del cliché ; è particolarmente evidente in Mongo Beti, Boubacar Boris Diop e Sémou MaMa Diop. Così facendo, gli autori concorrono a metterci in guardia sul postulato che senza un lavoro di vero approfondimento critico si rischia di rimanere incagliati in una matassa inestricabile di luoghi comuni ; altrimenti detto, si rimane a mani vuote, lontanissimi dalla realtà che va invece letta scevri da sguardi pregiudiziali.

Pertanto, gli esiti raggiunti al termine dell'analisi delle opere, ci mostrano due distinte dinamiche, non opposte ma complementari, caratterizzanti i folli : dallo studio dell'immaginario si è evinta più chiaramente la tendenza conciliatoria e “progressista”³ del folle-oracolo, cui si andava ad aggiungere quella combattiva del folle-dissidente. Ci teniamo a specificarlo : si tratta di due tendenze antitetiche soltanto in apparenza giacché entrambe le dinamiche rimandano ad una stessa funzione del folle, tanto nel pensiero tradizionale quanto nel contesto contemporaneo, che è di allerta della rottura dell'ordine e, in seguito, di rimedio terapeutico per il risanamento della collettività. E tale complementarità è fondamentale per comprendere l'“enjeu” della mediazione del folle : questa emergeva non più soltanto nel dialogo conciliatorio tra le entità familiari alle collettività africane (uomini/esseri intermedi/antenati) al fine di ripristinare l'armonia del sistema – ci riferiamo chiaramente alle pratiche rituali della possessione e della *trance*, che interessano gli “affetti da follia”, nonché alla trasgressione rituale del semidio mitologico, o *trickster* mitico – ; la sua mediazione emergeva anche e soprattutto nella difesa di una giustizia, ormai clamorosamente violata da interlocutori non più credibili dell'Africa post-indipendente, da cui deriva l'atteggiamento

ribelle quando non aggressivo del folle. Diveniva lampante che la posizione di questo era, in tutti i sensi, orientata al dinamismo operoso : il linguaggio delle immagini veicolato dal folle faceva emergere il segno positivo del “senso del verbo”, quello che Gilbert Durand attribuisce al vero significato della fenomenologia delle immagini ; e l’attuazione del gesto di protesta, violento o fatale, non faceva che confermare il tempo attivo del verbo, a qualificare, del folle, il *dramma del cammino*, sintetizzato nella dinamica riformatrice della spirale vorticoso.

La duplice tendenza alla conciliazione sintetica e all’atto rivoluzionario, ci si confermava alla luce della posizione mediana del folle rispetto alle istanze della società, tripartite nella terza parte della tesi. In primo luogo nelle relazioni sociali della spiritualità ; poi nell’ambito politico-istituzionale ed infine in letteratura. Se la dinamica progressista e conciliatoria si manifesta soprattutto nella dimensione spirituale del pensiero tradizionale (nell’aspetto sociale di *re-ligare*), non è in segno di rimpianto per una perfezione e unicità perdute – il ricorso alla terapia rituale in ambito tradizionale ne è la dimostrazione, essendo essa un rimedio al disordine sociale ritenuto pernicioso per l’intera comunità. Attraverso questa modalità di messa in opera del folle, gli autori impongono, in parte, agli interlocutori occidentali uno sguardo endogeno ; d’altra parte, esortano gli africani alla riconciliazione necessaria con le proprie radici storico-culturali, riconciliazione senza la quale è vano ogni tentativo di costruzione identitaria (Birago Diop, Tutuola, Okara, Sembène, Monémbo, Tchicaya, Ndebele, Farah, Boris Diop, Sémou MaMa Diop).

È così riaffermata l’emergenza dello sguardo, che deve partire dall’interno perché sia davvero autentico ; e affinché si raggiungesse la piena autonomia dello sguardo – non più effetto dell’immagine riflessa di sé – era necessario reintegrare la parola di autorità, innervata nell’ “accrescimento della fondazione”, ovvero nella tradizione (senso originario di *auctoritas*, magistralmente interpretata da figure femminili di spicco), a fronte dell’illegittimità dell’autorità abusiva (il *potestas*) : l’indegno padre e capofamiglia (*Véhiclosane*), il “padre acquisito” del colonialismo e dell’imperialismo (*L’Aventure ambiguë*, *Les Méduses*, “Fools”, *L’Histoire du fou* ; e molti di più), il tirannico capo villaggio (*The Voice*), l’illecito capo di Stato in tutte le sfumature degli uomini di partito, Generali, Ministri, funzionari pubblici di vario tipo che compongono la macchina della tortura anti-democratica (*The beautiful ones*, *Le Temps de Tamango*, *L’anté-peuple*, *Les Crapauds-brousse*, “Le fou rire”, *Close sesame*).

³ Vedi cap.1.2 – Parte III.

Il gesto più o meno simbolico di “uccidere il padre” – riecheggiando il programma filosofico nei saggi critici di Mudimbe –, supportato dagli scrittori impegnati nell’attivismo anticolonialista, riconferma la posizione, propria del folle, di “pericoloso emarginato”. Socialmente emarginato, il folle esprime, per analogia, la marginalizzazione dell’opera letteraria, del discorso critico promosso dagli autori africani, e degli stessi autori, rispetto all’istituzione letteraria : opere censurate (da Mongo Beti a Sémou MaMa Diop), opere accuratamente evitate dalle case editrici in Africa (v. il caso citato dello Zimbabwe), opere ritoccate per politiche ideologiche oltre che commerciali (v. Sony Labou Tansi), indicano, da un lato, la lotta all’autonomia della produzione del libro, dall’altro, lo status ancora marginale delle letterature africane rispetto alle letterature europee, nonché del romanzo africano rispetto alla letteratura orale, per esempio, laddove il campo letterario africano non è ancora esente da pressioni politiche ed economiche, non è cioè indipendente. Analogamente alle opere messe al bando, gli autori sono costretti all’esilio (Mongo Beti, Monémbo, Farah) ; altri hanno scelto l’estero come fissa dimora (Farah, Fatou Diome, Sémou MaMa Diop) ; e, più di recente, molti di essi vivono una nuova forma di confinamento che è quello della mobilità professionale, orientata agli Stati Uniti, che coinvolge un numero crescente di scrittori-insegnanti soprattutto in ambito anglofono (v. Shimmer Chinodya, Waberi).

In sintesi, la funzione mediana del folle nell’universo della scrittura getta un ponte tra gli assunti *interni* al romanzo e i referenti *esterni* ; da cui il potenziale di identificazione al folle, da parte degli autori, il cui fine ultimo rimane quello letterario, ovvero rompere i campi letterari in vigore e instaurarne dei nuovi nei quali il discorso di autonomia critica, anch’esso folle e marginale nel panorama delle scienze sociali e della critica letteraria, possa un giorno emergere come sistema consolidato in Africa. A tale auspicio si aggiunge quello, purtroppo ancora utopico, di una solida rete di comunicazione e scambio di beni culturali interno all’Africa.

In considerazione, appunto, di questo eufemistico “invito”, spesso rivolto ai ricercatori e studiosi (principalmente africani), ad assumere un approccio metodologico e critico di tipo endogeno, ci sentiamo nel dovere di rispondere, sulla scorta di questa ricerca. Pur comprendendo la portata della rivendicazione di autonomia – enunciativa, critica, interpretativa – e condividendo la ragione profonda del progetto alla luce del rifiuto dell’egemonia coloniale, non rimaniamo indifferenti ad uno sfasamento nell’atteggiamento di

scrittori delle zone d'influenza britannica e quelli della dominazione francese, sfasamento percettibile anche nel nostro percorso.

Abbiamo, sì, evitato di fare dei distinguo interpretativi tra produzione francofona e produzione anglofona su mera base linguistica, privilegiando quanto più possibile il patrimonio culturale e filosofico degli autori, su scala regionale ed etnica, ben precedente alla storia coloniale e tutt'ora ben viva. Ciò nondimeno, l'aspetto linguistico-culturale può supportare un'interpretazione comparatistica, vista la natura limitante di un corpus : diremmo che la parte anglofona del corpus, meno rappresentata di quella francofona, è abbastanza significativa da confermare l'esistenza di punti di convergenza con il percorso tracciato dal corpus francofono, punti marcati essenzialmente dalla lotta contro i poteri in vigore e a favore di un'autonomia enunciativa e disciplinare. Ciò detto, il corpus anglofono non è sufficientemente diversificato da permettere di vedere con chiarezza la direzione che imbrocca oggi la messa in opera della follia in prospettiva post-coloniale, neppure quindi di identificare le discrepanze tra le due sezioni ; queste costituiscono, adesso, il vero impulso all'approfondimento. Tuttavia, un più ampio sguardo all'orizzonte anglofono, permette di confermare che, se è comune l'obiettivo di libertà in tutti i campi, la grande differenza tra anglofoni e francofoni consiste nel tono.

Presso i primi, la “rivoluzione culturale” contro la supremazia imperialista aveva toccato picchi di veemenza intorno agli anni '70 sfociati poi nei casi limite dei “*bolekaja critics*” – in yoruba, “scendi e combattiamo !” – contro la critica eurocentrista e della cosiddetta “Troïka” del nigeriano Chinweizu nel 1980⁴, per il quale la critica africana e le ricerche occidentali andavano letteralmente separate.⁵ I toni sono poi tornati più pacati ; l'aspetto dialettico degli “sguardi reciproci”⁶ ha sostituito lo scontro antitetico. Mentre, da un punto di vista diacronico, il percorso dei francofoni ci pare maggiormente tormentato, duraturo, lento allo smaltimento del malessere ; e la ragione va probabilmente individuata nell'inflessibilità percepita della lingua francese a lasciarsi influenzare, al punto di esercitare ancora oggi una sorta di inibizione degli scrittori – dalle cui tensioni nascono però le migliori

⁴ CHINWEIZU, Jemie ONWUCHEKWA, Madubuike IHECHUKWU, *Toward the Decolonisation of African Literature : African fiction and poetry and their critics*, Enugu, Nigeria, Fourth Dimension Publishers, 1980.

⁵ Cfr. Jean SEVRY, *Les littératures coloniales et les réactions africaines in Regards sur les littératures coloniales. Afrique anglophone et lusophone. Tome III*, Paris, Montréal, L'Harmattan, collaboration du C.E.R.P.A.N.A.C. Montpellier, 1999, p. 221.

⁶ Ibid.

opere⁷ – e di far risaltare i colleghi anglofoni come degli anticipatori. Kourouma aveva inaugurato la “fecondazione” della lingua – per usare una felice espressione di Ngal⁸ –, ma pochi sono stati i suoi seguaci ; bisogna vedere se la sua filiazione rivendicata da Sémou MaMa Diop nel suo ultimo romanzo⁹ avrà seguito. Potrebbe così spiegarsi lo zelo degli intellettuali, ad oggi ben percettibile, nel volersi dissociare da strumenti critici e metodologici occidentali ; e il nostro orientamento sugli strumenti francesi – di cui apprezziamo il potenziale analitico – a scapito di quelli inglesi, ci induce ad una congettura sull’avvenire della ricerca in campo francofono. Schizziamo rapidamente lo scenario contemporaneo.

Sul versante inglese, assistiamo ad un interessante cambio di rotta : la tendenza nell’ultimo ventennio della “World fiction” permette agli autori di inserirsi nel discorso letterario in uno spazio maggiormente allargato di confluenze culturali ; inoltre, negli ultimi quindici anni, gli studi post-coloniali hanno riscontrato ampi consensi dell’ambiente accademico *pur* mantenendo un innegabile retaggio anglosassone nell’impostazione. Non crediamo che questo sia un dato trascurabile ; specie se all’origine del dibattito vi è la rivendicazione di una metodologia avversa a quella coloniale. Di conseguenza, avendo noi abbracciato una metodologia di stampo francofono, siamo propensi a credere che non appena si avvertirà come superato il momento della presa di posizione critica e metodologica anche in campo francofono, sarà possibile riconsiderare degli strumenti ritenuti finora inadatti al contesto africano e inapplicabili alle espressioni letterarie africane, al di là della loro appartenenza al contesto di produzione occidentale. Certamente, è impensabile ritenere di poter adottare *in toto* l’arsenale metodologico fornito dagli studi messi a punto in occidente, giacché le specificità letterarie africane – si pensi ai modi di enunciazione dell’oralità altamente codificati su criteri pressoché sconosciuti in occidente – richiedono un approccio che gli è proprio. D’altro canto, però, il romanzo africano è di per sé un genere ibrido, sorta di “fourre-tout” apparso dalla giustapposizione di registri occidentali e africani ; ed il rischio di una critica meramente anticoloniale, fortemente politicizzata, è quello, a nostro avviso, di perdere di vista la qualità letteraria, senza la quale l’opera finisce per essere snaturata.

⁷ Crediamo alla stregua di Alain Ricard che proprio in virtù di tale conflitto vissuto in seno alla lingua dagli scrittori di influenza francese, questi ne restituiscono, oggi, le soluzioni più inaspettate ; e le più interessanti. Cfr. Alain RICARD, *Littératures d’Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala, CNRS Éditions, 1995, p. 152.

⁸ Ci riferiamo all’espressione « la fécondation du roman par l’oralité » che compare in *Giambatista Viko*. Georges NGAL, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, L’Harmattan, 2003 (I ed. 1975), p. 13.

⁹ Sémou MAMA DIOP, *En attendant le Jugement dernier*, Paris, L’Harmattan, coll. Encres noires, 2011.

Proprio perché ci stava a cuore il meccanismo letterario della scrittura, abbiamo colto la sfida di imbatteci in una metodologia mista, facendo via via intervenire il dato circostanziale e cercando di reperire il contesto storico-culturale, nell'intento di adoperare gli strumenti a nostra disposizione (l'antropologia, la linguistica, la narratologia) in quanto tali, cui andavano integrate le variabili africane. Ora, se gli strumenti di retorica e narratologia non muovono grosse riserve tra gli accademici per ovvi motivi¹⁰, è con nostra grande sorpresa che abbiamo constatato una certa congiuntura di due metodologie così diverse, persino confliggenti nello scenario appena ripercorso, quali quella dell'analisi antropologica dell'immaginario letterario (v. Gilbert Durand) e quella sociologica della produttività nell'istituzione letteraria, generalmente più condivisa (v. Pierre Bourdieu, Bernard Mouralis, per rimanere sugli studi citati) : alla prima, che aveva rivelato “il senso attivo del verbo”¹¹ caratterizzante l'impresa del folle, ha corrisposto la stessa “direzione del testo”¹² la quale, nell'approccio di Bernard Mouralis, rivela lo status del discorso africano all'interno del campo letterario. Ciò sembra dimostrare che il dialogo metodologico suggerito dalla “critica universitaria” – messa in luce da Josias Semujanga¹³ – è possibile qualora delle singole metodologie siano saggiati i rischi e le potenzialità e qualora queste siano applicate nella coscienza delle variabili. E non è un caso che proprio un detrattore della visione esogena delle mentalità africane, qual è lo psichiatra e antropologo I. Sow, abbia ristabilito i fragili confini dei campi di ricerca misti nei quali le relazioni tra Africa e occidente sono ben lungi dal dissolversi. Per lui, in questo scenario trasversale, « l'universalité – à réaliser par tous et pour tous – est au bout d'un long cheminement et non au départ »¹⁴; delicata impresa, certamente, ma in ultima istanza auspicabile.

Fatto tesoro di questo invito alla prudenza, che pure esclude il rifiuto aprioristico di approcci occidentali, siamo giunti, al termine di questa ricerca, alla nostra soluzione. In un momento storico in cui si sono celebrati in molte parti del mondo i cinquant'anni delle

¹⁰ Gli strumenti di linguistica e retorica perché suffragati dalla continuità linguistica ; e gli strumenti di narratologia per la continuità di genere – che pure andrebbero “adattati” al romanzo africano. Lavori metodologici come quello di Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine* (1994), di Pius Ngandu Nkashama, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain* (1989) e *Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines* (1998) e, in certa misura, quello di Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africains. Romanciers de la seconde génération* (1986) concorrono, a nostro giudizio, all'imbastitura di un'efficace metodologia utile per l'analisi letteraria africana.

¹¹ Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 (I ed. Paris, Bordas, 1969), p. 236.

¹² Bernard MOURALIS, *Les contre-littératures*, Paris, Hermann Éditeurs, 2011 (Paris, PUF, 1975), p. 13.

¹³ Vedi Josias SEMUJANGA, *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 25-26.

¹⁴ Alfa Ibrahim SOW, *Psychiatrie dynamique africaine*, Paris, Payot, 1977, p. 42.

indipendenze africane, con dibattiti rassegne e convegni, il bilancio che ne emerge è oggettivamente negativo rispetto alle cosiddette indipendenze truccate, non riuscite, al di là delle quali permane il principio inalienabile della libertà. Ci sembra che proprio questo bilancio faccia luce sull'attualità della messa in opera del folle, riconfermatosi come un potente strumento sui due versanti, espressivo e critico. Parimenti, il folle invita all'azione riformista e contestataria sul duplice binario: *all'interno* del romanzo, nella diegesi, e *all'esterno* di esso, esercitando l'azione sul campo letterario in forza dello status di *intoccabile* che è tanto della figura del folle quanto del romanziere, prometeico e demiurgo. Ed essendo questo non tanto il fabbricatore dell'opera, o *l'ispiratore (artifex)*, bensì lo *spirito dell'opera (auctor)*, nel senso più antico del termine), azzardiamo, avvalendoci del beneficio d'inventario e con un briciolo di sana provocazione, che il *folle è lo spirito dell'autore*. Errante, il folle pungola l'autore sul dorso; lo spinge nell'avventura della scrittura. Egli è, in definitiva, il vero ispiratore all'origine di tutto; come dire che la sola presenza del folle nel microcosmo dell'opera è sufficiente a segnalare la presenza dell'autore nel macrocosmo sociale e letterario. E se volessimo avvicinarci alla risposta sul motivo della presenza così ingombrante di tanti folli nella creazione letteraria, dovremmo continuare a seguire lo *spirito creativo* dell'autore, unico mentore dell'erranza letteraria nell'ampio scenario africano.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

I. *Corpus*¹

Birago DIOP, « Sarzan » in *Les contes d'Amadou-Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1961 (I ed. 1947).

Amos TUTUOLA, *The Palm-wine drinkard*, London, Faber and Faber, 1952.

Cheikh Hamidou KANE, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

Gabriel OKARA, *The voice*, Portsmouth, Heinemann, African writers series, 1964.

Ousmane SEMBÈNE, *Vehi-Ciosane. Suivi de Le Mandat*, French & European Pubns, 1966.

Ayi Kwei ARMAH, *The beautiful ones are not yet born*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1968.

Chinua ACHEBE, "The Madman"² in *Girls at war, and other stories*, London, Heinemann, I edition, 1972; II edition, 1977.

Tierno MONENEMBO, *Les crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 1979.

Gérald Tchicaya U TAM'SI, « Le fou rire » in *La main sèche*, Paris, Robert Laffont, coll. Chemins d'identité, 1980.

Les Méduses, ou les orties de mer, Paris, Albin Michel, 1982.

Ces fruits si doux de l'arbre à pain, Paris, Seghers, 1987.

Sony Labou TANSI, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983.

Njabulo NDEBELE, *Fools*, Harlow, Longman, 1985. Noma Award Price (1984) ; London, Readers International, 1993.

Boubacar Boris DIOP, *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.

Le cavalier et son ombre, Abidjan, NEI, 1999 ; I ed. 1997 (Paris : Stock).

¹ Per ordine di pubblicazione.

² La prima pubblicazione contenente la versione ridotta di "The Madman" in *The Insider* (Nwankwo-Ifejika), Enugu, 1971.

- Doomi Golo*, Dakar, Éditions Papyrus Afrique, 2003 (in wolof) ; traduzione francese dell'autore : *Les petits de la guenon*, Paris, Editions Philippe Rey, 2009.
- Nuruddin FARAH, *Close sesame*, Allison & Busby, 1983.
- Mongo BETI, *L'Histoire du fou*, Paris, Julliard, 1994.
- Fatou DIOME, « Ports de folie » in *Revue Brèves: actualité de la nouvelle*, n° 66, septembre 2002.
- Shimmer CHINODYA, *Chairman of fools*, Harare, Zimbabwe, Waver Press, 2005.
- Sémou MaMa DIOP, *Thalès-le-fou*, Paris, L'Harmattan, Encres noires, 2007.

II. Saggi citati degli autori del corpus

BETI Mongo,

Main basse sur le Cameroun, Paris, Éditions Maspéro, coll. Cahiers libres, 1972.

La France contre l'Afrique, Paris, La Découverte, 1993.

Le Rebelle, Tome I-III, (testi selezionati e presentati da André DJIFFACK, prefazione di Boniface MONGO-MBOUSSA), Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2007 (T. I-II), 2008 (T. III).

DIOP Boubacar Boris,

« Où va la littérature africaine ? », *Notre Librairie*, n°132, 1999, pp. 6-11.

L'Afrique au-delà du miroir, Paris, Philippe Rey, 2007.

«La vie en %\$! Why is France still propping un Africa's dictators? », *Foreign Policy*, July-August 2010. http://www.foreignpolicy.com/articles/2010/06/21/la_vie_en?page=0,1
(28 febbraio 2012, 18.40.00)

FARAH Nuruddin,

« A country in exile », *Transition*, n° 57, 1992, pp. 4-8.

« Why I write? » in *Emerging perspectives on Nuruddin Farah*, (ed. Derek Wright) Asmara, Africa World Press, 2002, pp. 1-13.

NDEBELE Njabulo S., *Rediscovery of the ordinary. Essays on South African literature and culture*, University of KwaZulu – National Press, 2006 ; I ed. 1991 (COSAW).

III. Bibliografia critica sul corpus

CHINUA ACHEBE

- FLOOD Alison, « Chinua Achebe leads Nigerian authors' fuel subsidy protest », *The Guardian*, 9 January 2012.
- GIKANDI Simon, *Reading Chinua Achebe: language & ideology in fiction*, Portsmouth, London; Heinemann, J. Currey, 1991.
- NNOLIM Charles, *The Short Story as Genre, with Notes on Achebe's "The Mad Man" in Emerging Perspectives on Chinua Achebe. Volume 1. Omenka the Master Artist: Critical Perspectives on Achebe's Fiction*, Trenton, NJ: Africa World, 2004, pp. 415-24.
- ODUN BALOGUN Fidelis,
«Achebe's 'The Madman': A Poetic Realisation of Irony», *Okike: An African Journal of New Writing*, n°23, Aug. 1983, pp. 72-79.
Tradition and modernity in the African short story: an introduction to a literature in search of critics, Greenwood Press, 1991.
- SLAUGHTER Joseph R., *One Track Minds: Markets, Madness, Metaphors, and Modernism in Postcolonial Nigerian Fiction in African Writers and Their Readers: Essays in Honor of Bernth Lindfors, II*, Trenton, NJ: Africa World, 2002, pp. pp. 55-89.

AYI KWEI ARMAH

- AYUK G. Ojong, « The lust for Material Well-being in *The beautiful ones are not yet born and Fragments* by Ayi Kwei Armah », *Présence Africaine*, n° 132, 1984, pp. 33-45.
- FRASER Robert, *The Novels of Ayi Kwei Armah : a study in polemical fiction*, London Heinemann, 1980.
- LEBDAI Benaouda, *Armah's Obsessions with the "Middle Passage" : Reality and Symbols in* (ed. OPOKU-AGYEMANG, Naana, LOVEJOY, Paul E, TROTMAN, David V.) , *Africa and Trans-Atlantic Memories: Literary and Aesthetic Manifestations of Diaspora and History*, Trenton, NJ, Africa World, 2008, pp. 405-416.
- MUTIA Babila, *Meaning in Character : Armah's Teacher in The Beautiful Ones Revisited*, in (ed. e introd. ARNDT Susan, BERNDT Katrin) , *Words and Worlds: African Writing, Theatre, and Society*, Trenton, NJ, Africa World, 2007, pp. 217-224.

OWUSU Kofi, « Armah's F-R-A-G-M-E-N-T-S : Madness as artistic Paradigm », *Callaloo* n°35, spring 1988, pp.361-370.

PALMER Eustace, *An introduction to the African novel: a critical study of twelve books by Chinua Achebe, James Ngugi, Camara Laye, Elechi Amadi, Ayi Kwei Armah, Mongo Beti and Gabriel Okara*, New Hampshire, Heinemann, 1972.

STEWART Danièle, « L'être et le monde dans les premiers romans d'Ayi Kwei Armah », *Présence Africaine*, n° 85, 1973, pp. 192-208.

WRIGHT Derek, *Ayi Kwei Armah's Africa : the Sources of his Fiction* , London, Hans Zell, 1989.

MONGO BETI

BASABOSE Philippe, *Le roman de Mongo Beti : projet d'écriture, projet de société in Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011.

BOUAKA Charles-Lucien, *Mongo Béti : par le sublime. L'orateur religieux dans l'œuvre romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2005.

DJIFFACK, André, *Mongo Beti : la quête de la liberté*, Paris, L'Harmattan, coll. Espaces littéraires, 2000.

KEMEDJIO Cilas, *L'Histoire du Fou de Mongo Beti: le roman du retour in Migrating Words and Worlds: Panafricanism Updated* (ed. e introduzione: HURLEY E. Anthony, LARRIER Renée, MC LAREN Joseph), Trenton, NJ : Africa World, 1999, pp. 261-280.

KOM Ambroise,

« Un prophète de l'exil: le cas de Mongo Béti », *Notre Librairie*, n° 99, 1989, pp. 129-134.

(intervista realizzata e edita da) *Mongo Beti parle*, Bayreuth, E. Breitinger, coll. Bayeruth African Studies series, 2002.

MBIAFU Edmond Mfaboum,

« Mongo Beti and the 'curse' of Ham: myth and history in Africa », *Research in African literatures*, vol. 33, n° 2, summer 2002, pp. 9-33.

“*Mongo Beti: la quête de la liberté*”, *Research in African Literatures*, vol. 33, n° 2, Summer 2002, pp. 245-247.

MOURALIS Bernard, *Comprendre l'œuvre de Mongo Beti*, Issy-les-Moulineaux, Editions saint Paul/Les Classiques Africains, 1981.

NOUAGO Marcel, « L'écriture du refus dans *L'Histoire du fou* de Mongo Beti » in *Mongo Beti: la pertinence réaliste et militante* (coordonné par Frédéric Mambenga), *Interculturel Francophonies* n° 13, juin-juillet 2008.

SHIMMER CHINODYA

KEMP Karoline, « *Chairman of fools*, Shimmer Chinodya », *Pambawuka News : panafrican voices for freedom and justice*, 23 nov 2005.

MATSIKIDZE Isabella, « Shimmer Chinodya: An Interview », *African Literature Association Bulletin*, vol. 20, n° 2, 1994 Spring, pp. 46-60.

PRIMORAC Ranka, « Nightmares and Butterflies: Family, Nation and Self in Four Recent Postcolonial Novels », *Wasafiri*, n° 2, vol. 22, July 2007, pp. 81-84.

VEIT-WILD Flora, « Zimbolicious – The Creative Potential of Linguistic Innovation: The Case of Shone-English in Zimbabwe », *Journal of Southern African Studies*, vol. 35, n° 3, sept 2009, pp. 683-697.

FATOU DIOME

DIOP Papa Samba, « Astres et désastres dans l'écriture romanesque de Fatou Diome », *Ponts*, n° 4, 2004, pp. 249-55.

GARNIER Xavier, « L'Exil lettré de Fatou Diome », *Notre Librairie*, n° 155-156, juil-déc 2004, pp. 30-35.

HASLER Christiane Rolland, DELORT Daniel, « Une sorte d'urgence vitale ». Entretien, *Revue brèves*, n° 66, sept. 2002, pp. 123-140.

MAGNIER Bernard, « Présence des littératures africaines : évolution de la critique, de l'édition et du lectorat », *Esprit*, 8 septembre 2005.

MAZAURIC Catherine, « Fictions de soi dans la maison de l'autre (Aminata Sow Fall, Ken Bugul, Fatou Diome) », *Dalhousie French Studies*, n° 74-75, Spring-Summer 2006, pp. 237-52.

TERVONEN Taina, « Partir pour vivre libre ». Entretien, *Africultures*, octobre 2003.

BIRAGO DIOP

BOURGEACQ Jacques, « Verbe et culture dans les *Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop : pour une lecture ethnographique de la littérature africaine », *The French Review*, vol. LIII, n° 2, December 1979, pp. 215-223.

GEHRMANN Susanne, « Written Orature in Senegal : from the Traditionalistic Tales of Birago Diop to the Subversive Novels of Boubacar Boris Diop », *Matatu : Journal for African Culture and Society*, vol. 31, n° 32, 2005, pp.157-180.

KANE Mohamadou, *Birago Diop, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, 1971.

MERCIER Roger, « Un conteur d'Afrique noire : Birago Diop », *Études françaises*, vol. 4, n°2, 1968, pp. 119-149.

MOURALIS Bernard,

Les contes d'Amadou Koumba de Birago Diop: parcours de lecture, Paris, B. Lacoste, 1991.

Le cri de Sarzan et le sommeil de Clarence in Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 337-348.

TOLLERSON M. S., *Mythology and cosmology in the narrative of Bernard Dadié et Birago Diop : a structural approach*, Washington, Three Continents Press, 1984.

BOUBACAR BORIS DIOP

BISANSWA Justin, « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop », *Protée*, vol. 32, n° 3, 2004, pp. 77-86.

BOUKA Yolande, THOMPSON Chantal, « Interview with Boubacar Boris Diop », *Lingua Romana*, vol.2, n°1, 2003 (senza pagina).

CHIBANI Ali, « De l'émergence du thanatophore au retour du fondateur dans *L'Afrique au-delà du miroir* et *Les Petits de la guenon* », *Interculturel francophonies*, n°18, 2010, pp. 297-322.

COLLINI Maria Benedetta, « Quand le mythe s'installe au cœur du réel : *Le Cavalier et son ombre* », *Interculturel francophonies*, n° 18, nov.-déc. 2010, pp. 203-232.

DIOP Papa Samba,

« Boubacar Boris Diop, entre langue de cérémonie et langue maternelle », *Notre Librairie: Revue des Littératures du Sud*, (155-156), 2004 juil-déc, 110-12.

« Voyages entre les langues: Pratiques plurilingues chez Patrice Nganang et Boubacar Boris Diop », *Notre Librairie*, (159), 2005 July-Sept, 83-90.

« *Doomi Golo* de Bubakar Bóris Jóob. De la traduction littéraire à la traduction française de l'auteur lui-même », *Interculturel francophonies*, n°18, nov-déc 2010, pp. 265-296.

GEHRMANN Susanne, « *Face à la meute: narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop* » in *Présence Francophone*, vol. 62, 2004, pp. 145-159.

GUEYE Papa, *L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire : récit contestataire et contestation du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop* in *Nouvelles Ecritures francophones, vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2001, pp. 242-253.

MAURI Daniela, « Les figures féminines dans les romans de Boubacar Boris Diop », *Interculturel francophonies*, n°18, 2010, pp. 89-126.

NDIAYE Christiane, *De l'authenticité des mensonges chez Boubacar Boris Diop* in *Nouvelles Ecritures francophones, vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2001, pp. 319-337.

NISSIM Liana, « Aller au cœur du réel ». Entretien, *Interculturel francophonies*, n° 18, nov-déc 2010, pp. 23-49.

RIVA Silvia, « *L'Afrique au-delà du miroir : droits et devoirs de l'imaginaire* », *Interculturel francophonies*, n°18, nov-déc 2010, pp. 51-88.

SOB Jean,

Fiction et savoir dans l'œuvre romanesque de Boubacar Boris Diop in *L'Afrique au miroir des littératures. Mélanges offerts à V.Y. Mudimbe* (ed. da Mukala Kadima-Nzuji, Sélom Komlan Gbanou), Bruxelles : AML, Paris : L'Harmattan, 2003, pp. 429-439.

L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop, Ivry-sur-Seine, Éditions A3, 2007.

ZANGANEH Lila Azam, « Une littérature de transition », Interview a Boubacar Boris Diop, *Le Monde des livres*, 15 avril 2010.

SÉMOU MAMA DIOP

DIOUF Ndiaga, « Sé mou Mama Diop : il dénonce la crédulité des populations face au pouvoir maraboutique et croit à l'actualité de la rupture Senghor/ Dia », *Pressafrik*, 20 septembre 2011.

http://www.pressafrik.com/Semou-Mama-Diop-ecrivain-il-denonce-la-credulite-des-populations-face-au-pouvoir-maraboutique-et-croit-a-l-actualite-de_a67541.html

(28 febbraio 2012, 18.05.00)

NDIAYE Pape, « Vingt-deux ouvrages censurés en deux années : l'Etat du Sénégal attaqué devant le juge des référés », *Walf Fadjri*, 19 novembre 2010.

TCHEDJI Gilles Arsène, « Un fou est mieux placé pour interpeler les consciences qui somnolent », entretien avec Sémou MaMa Diop, *Le Quotidien*, 12 novembre 2010.

CHEIKH HAMIDOU KANE

AIRE Victor O., « Mort et devenir: lecture thanato-sociologique de *L'Aventure ambiguë* », *French Review*, vol. 55, n° 6, mai 1982, pp. 752-760.

DZIEDZIC Andrzej, « La représentation de la mort dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane », *Dalhousie French Studies*, n°45, winter 1998, 121-31.

KUTCHY Barthélémy, « Interview de M. Cheikh Hamidou Kane, écrivain sénégalais, per le professeur Barthélémy Kutch de l'Université d'Abijan », *Études littéraires*, vol. 7, n° 3, 1974, pp. 479-486.

LITTLE J. P., *Cheikh Hamidou Kane: L'Aventure ambiguë*, London, Grant & Cutler, 2000.

LITTLE Patricia, « The Dialogue of Exile: Cheikh Hamidou Kane's *L'Aventure ambiguë* » in (a cura di COULSON Anthony, SAGARRA Eda) *Exiles and Migrants: Crossing Thresholds in European Culture and Society*, Brighton, Sussex Academic, 1997, pp. 136-43.

LY Amadou, « Le soufisme dans le chapitre 10 de *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane », *Éthiopiennes*, n°66-67, 1^{er} et 2^{ème} semestre 2001.

MELONE Thomas, « Analyse et pluralité : Cheikh Hamidou Kane et la folie », *Diogenes*, n° 80, 1972, pp. 6-50.

MODUM Paul Egbuna, *L'Aventure Ambiguë : la folie ou le refus de l'ambiguïté* in (a cura di Papa Samba DIOP) *Sénégal-Forum : Littérature et histoire*, Frankfurt, IKO, 1995, pp. 69-82.

N'DIAYE Papa Guèye, « Thomas Melone et *L'Aventure Ambiguë* ou les excentricités d'une critique », *Revue Présence Africaine*, n° 89, 1^{er} trimestre, 1974, pp. 243-263.

SOEUR Marie-Céleste, « Le Mysticisme chez Cheikh Hamidou Kane », *Revue Présence Africaine*, n°101-102, 1977, 216-26.

NURUDDIN FARAH

BARDOLPH Jacqueline, « Time and History in Nuruddin Farah's *Close Sesame* », *The Journal of Commonwealth Literature*, 24 : 193, 1989, pp. 193-206.

GORLIER Claudio,

Introduzione, *Chiuditi sesamo* (trad. it. *Close Sesame*, Allison & Busby, 1983), Roma, Edizioni lavoro, 1992, pp. VII-XVII.

- Mystery and Madness in Close Sesame in Emerging Perspectives on Nuruddin Farah*, Trenton, NJ: Africa World, 2002, pp. 419-28.
- NATALINDWA Raymond, « Linkages of History in the Narrative of *Close Sesame* », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 12, n° 2, Literature and History, Dic. 1999, pp. 187-202.
- SPARROW Fiona, « Telling the story yet again : Oral tradition in Nuruddin Farah's fiction », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 24, n° 164, 1989, pp. 164-172.
- WABERI Abdourahman A., « Organic metaphor in two novels by Nuruddin Farah », *World Literature Today*, vol. 72, n° 4, 1998 (senza pagina).
- WRIGHT Derek, « Going to Meet the General : Deeriye's Death in Nuruddin Farah's *Close Sesame* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 29, n° 23, 1994, pp. 23-30.
- GABRIEL OKARA*
- DUNTON Chris, « Entropy and Energy: Lagos as City of Words », *Research in African Literatures*, vol. 39, n° 2, Summer 2008, pp. 68-78.
- KIEMA Alfred, « L'imaginaire et le thème du voyage dans *La voix* de Gabriel Okara », *Bridges : an African Journal of English Studies/ Revue Africaine d'études anglaises*, n° 7, mars 1996, pp. 29-44.
- KIRPAL V. Viney, « *The Structure of the Modern Nigerian Novel and the National Consciousness* », *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 34, n° 1, Spring 1988, pp. 45-54.
- MADUAKOR Obi,
- « Gabriel Okara: Poet of the Mystic Inside », *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma*, vol. 61, n° 1, winter 1987, pp. 41-45.
- « Myth and Mysticism in Gabriel Okara's *The Voice* », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 15, n° 2, spring 1993, pp. 58-65.
- MARTIN Jacky, « Le Concept de 'Décentrement' dans l'écriture et la traduction de *The Voice* de Gabriel Okara », *Anglophonia. French Journal of English Studies* (langues et littératures, linguistique, stylistique, traduction), Caliban, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, n° 9, 2001, pp. 205-214.
- OUEDRAOGO Amadou, « *The voice*: par-delà le réel, ou la quête de la totalité », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 16, n° 2, Spring 1993, pp. 101-109.
- RAVENSCROFT Arthur, Introduzione a *The Voice*, Heinemann, African Writers Series, 1970, pp. 1-21.

SÉVRY Jean, Introduction a *La Voix* (intr. e trad. di *The Voice*, Portsmouth, Heinemann, African writers series, 1964), Paris, Hatier, 1985, pp. 5-10.

THUMBOO Edwin, « Language as power: Gabriel Okara's *The Voice* as a paradigm », *World Englishes*, vol. 5, n°2-3, July 1986, pp. 249-264.

WEBB Hugh, « Allegory : Okara's *The voice* », *English in Africa*, vol. 5, n° 2, 1978, pp. 66-73.

TIERNO MONÉNEMBO

ALBERT Christiane, « Errance et déambulation urbaine chez Tierno Monénembo », *Interculturel francophonies*, n° 9, juin-juil 2006, pp. 107-118.

AUZAS Noémie, *Tierno Monénembo : une écriture de l'instable*, pref. Jacques CHEVRIER, Paris Budapest Torino, L'Harmattan, 2004.

CAMARA Alimou, « Tierno Monénembo, le fonds peul », *Interculturel francophonies*, n° 9, juin-juil 2006 (Alliance française, Lecce), pp. 21-36.

CHEVRIER Jacques, « *Les crapauds-brousse* » (Compte rendu), *Notre librairie*, n°88-89, juil-sept 1987, pp. 189-190.

(testi selezionati e presentati da) *Interculturel Francophonies*, n° 9, juin-juil 2006 : *Tierno Monénembo* (Alliance française, Lecce).

FONKOUA Romuald, « Tierno Monénembo ou "la mélancolie du voyeur" : éléments pour un discours littéraire africain », *Interculturel francophonies*, n° 9, juin-juil 2006, pp. 209-231.

GARNIER Xavier, « Poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo », *Cahiers d'Études africaines*, 140, XXXV-4, 1995, pp. 889-895.

GASSTER-CARRIERE Susan,

« Figures of exile in the novels of Tierno Monénembo », *CLA Journal*, vol. 43, n° 1, September 1999, pp. 104-119.

« The novels of Tierno Monénembo. A world in Disintegration », *Callaloo*, vol. 15, n° 5, 1992, pp. 1110-1112.

GBANOU Sélom Komlan, « Tierno Monénembo: la lettre et l'exil », *Tangence*, n° 71, hiver 2003, pp. 41-61.

JACQUEY Marie-Clotilde, « Le retour au pays. Entretien avec Tierno Monenembo », *Notre Librairie*, n° 88-89, juil-sept. 1987, pp. 149-152.

MONGO-MBOUSSA Boniface, « Edward Saïd/Tierno Monénembo. Écrire le monde à partir de l'exil », *Interculturel francophonies*, n° 9, juin-juil 2006, pp. 199-207.

SADAI Célia, « Marge et marginaux chez Tierno Monénembo », *Interculturel francophonies*, n° 9, juin-juil 2006, pp. 133-149.

SOW Marcel, DIALLO Alhassane, « Tierno Monenembo. Grand prix littéraire d'Afrique noire 1986 », *Notre Librairie*, n° 88-89, juil-sept 1987, pp. 106-109.

TEKO-AGBO Ambroise, « Tierno Monénembo ou l'exil, l'impertinence et l'écriture », *Notre Librairie*, n° 126, avr-juin 1996, pp. 82-98.

NJABULO S. NDEBELE

COUSSY Denise, BAGGIO Pauline, « À la redécouverte de l'ordinaire : Entretien avec Njabulo Ndebele », *Notre Librairie*, n° 122, avril-juin 1995, pp. 62-67.

GAYLARD, Rob, « Beyond Protest : The legacy of Black Consciousness in Njabulo Ndebele's *Fools and other stories* », *English Studies in Africa : A Journal of the Humanities*, vol. 45, n° 1, 2002, pp. 31-44.

HORN Anette, « Childhood lost and regained : Njabulo Ndebele's *Fools and Rediscovery the ordinary* » in *Writers' world*, n° 11, 1993, pp. 11-12.

KORTENAAR Neil Ten, « Patents, Children and Fools », *Scrutiny2 : issues in English studies in Southern Africa*, vol. 11, n° 1, 2006, pp. 65-79.

LINDFORS Bernth,

« Interview with Njabulo S. Ndebele (Recorded in Rome on 19 August 1986) », *Journal of Humanities*, n° 4, oct 1990, pp. 35-53.

« Njabulo Ndebele », *Africa Talks Back : Interviews with Anglophone African Writers*, Trenton, NJ : Africa World, 2002, VI, pp. 226-248.

RICHARD Jean-Pierre,

« À la croisée des genres : *Fools* de Njabulo S. Ndebele », *Notre Librairie : Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, n° 111, oct-déc 1992, pp. 43-47.

(tr. fr.) *Présentation de Njabulo S. Ndebele, Fools*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1992, pp. 153-157.

« Njabulo Ndebele ou la redéfinition de l'engagement », *Notre Librairie*, n° 123, juil-sept 1995, pp. 88-89.

TSABEDZE Clara, « Resuscitating the Tale in Black South African Writing: The Art of Narrative in Njabulo Ndebele's *Fools* », in (Jacqueline BARDOLPH ed.) *Telling Stories : Postcolonial Short Fiction in English*, Amsterdam, Netherlands : Rodopi, coll. Cross-Cultures : Readings in the Post-Colonial Literatures in English 47, 2001, XIII, pp. 221-228.

OUSMANE SEMBÈNE

CNOCKAERT André, « *Véhi-Ciosane*, récit clé dans l'œuvre de Sembène Ousmane », *Zaire-Afrique*, vol. 28, n° 222, 1988, 109-121.

MOITT Bernard, *Race, résistance et les tirailleurs de Camp de Thiaroye d'Ousmane Sembène in Littérature et cinéma en Afrique francophone : Ousmane Sembène et Assia Djebar*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1996, pp. 122-138.

MOURALIS Bernard, « *Voltaïque* (1962) et *Véhi-Ciosane - Le mandat* (1966) de Sembène Ousmane », *Annales de l'Université d'Abidjan*, 1970, pp. 69-70.

MURPHY David, *Sembène : Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford, James Currey Publishers, 2000.

N'DJORE Tanoh, « L'appartenance culturelle dans *Véhi-Ciosane* et *Voltaïque* (Sembène Ousmane) », *Annales de l'Université d'Abidjan*, 1970, pp. 127-29.

ONYEMELUKWE M., « Le griot et disenchantment dans *Véhi-ciosane* de Sembène Ousmane », *Neohelicon* (Akadémiai Kiadó), vol. 24, n°1, mar 1997, pp. 409-418.

VETINDE Lifongo, « Sex, Power, and Community in Ousmane Sembène's *Véhi-Ciosane* », *Matatu: Journal for African Culture and Society*, vol. 39, 2011, pp. 441-454.

TCHICAYA U TAM'SI

ATONDI Ibéa, « Tchicaya, l'homme inachevé », *Notre Librairie*, n° 137, 1999, pp. 53-57.

CHEMAIN Arlette,

Écriture symbolique des Fruits si doux de l'arbre à pain, œuvre ultime in Imaginaire et littérature II : Recherches francophones, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de Recherche littéraires pluridisciplinaires, 1998, pp. 325-246.

« U Tam'si ou la "parole arborescente" », *Revue Présence Africaine*, n° 146, 2^{ème} trimestre 1988, pp. 283-284.

- Évolution-transfiguration de l' "exclu"* in *Figures de l'exclu*, Actes du Colloque International de littérature comparée (2-3-4 mai 1997), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, pp. 83-102.
- CHIAPPANO Nino (a cura di), *Tchicaya notre ami. L'homme, l'œuvre, l'héritage*, A.A.F.U. Association des anciens fonctionnaires de l'Unesco, avec le concours de l'Agence de la francophonie et de l'Unesco, 1998.
- COQUET Monique, « *Les Méduses ou les orties de mer : un roman tchicayen en forme de roman policier* », *L'Afrique littéraire*, 85 : 2, 1995, 146-157.
- MABANA Kahiudi Claver,
Pour une lecture mythopoétique de Tchicaya U Tam'si in *Écritures et mythes. L'Afrique en question*, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 2006, pp. 295-318.
Pouvoir politique et sorcellerie dans l'oeuvre de Tchicaya U Tam'si in *Tchicaya ou l'éternelle quête de l'humanité de l'homme*. Paris, France: Harmattan, 2010, pp. 99-119.
- MARTIN-GRANEL Nicolas, *Magie-fictions animales (à propos des Méduses ou les orties de mer de Tchicaya U Tam'si)* in *Magie et écriture au Congo* (sous la direction de Jean-Michel DEVESA), Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 25-39.
- MATBOUT Fadela, *Le roman U Tam'sien : un double univers religieux* in *Imaginaire et littérature II : Recherches francophones*, Université de Nice – Sophia Antipolis, Centre de recherche littéraires pluridisciplinaires, 1998, pp. 113-323.
- MONGO-MBOUSSA Boniface, *La liberté du discours* in *Tchicaya notre ami, L'homme, l'œuvre, l'héritage*, A.A.F.U. Association des anciens fonctionnaires de l'Unesco, avec le concours de l'Agence de la francophonie et de l'Unesco, 1998, pp. 129-132.
- MOURALIS Bernard, *Le dernier roman de Tchicaya U Tam'si : la fin de l'Histoire ou les morts sans sépulture* in *L'illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, coll. Étude de littérature africaine, 2007, pp. 299-305.
- NAUMANN Michel, « Culture orale traditionnelle et contemporaine et écriture d'une nouvelle de Tchicaya U Tam'si », *Mots pluriels*, n° 9, febbraio 1999 (senza pagina).
<http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP999mnau.html> (27 febbraio 2012, 10.15.00)

SONY LABOU TANSI

DELAS Daniel, *Métastase du discours postcolonial de Machin la Hernie à L'État honteux in Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, 15 et 16 mars 2007, Paris, L'Harmattan, coll. Itinéraires et Contacts de culture – vol. 40, 2007, pp. 65-74.

DEVESA Jean Michel, *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

FEZE Yves-Abel, *L'écrivain "engageant" et l'homme politique in Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, 15 et 16 mars 2007, Paris, L'Harmattan, coll. Itinéraires et Contacts de culture – vol. 40, 2007, pp. 29-37.

KADIMA-NZUJI Mukala, KOUVOUAMA Abel et KIBANGOU Paul (a cura di), *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens*, Actes du colloque tenu à Brazzaville, les 13, 14 et 15 juin 1996, Paris, L'Harmattan, 1997.

KESTELOOT Lilyan, "L'Anté-peuple de Sony Labou Tansi, Editions Seuil 1983 », *Éthiopiennes*, n°37-38, nouvelle série 2^{ème}-3^{ème} semestre 1984, vol. 2, n° 2-3.

MAKITA Pilippe, "L'Anté-peuple ou l'exorcisme, "De l'amour et autres démons" », *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1997, pp. 329-341.

MEGEVAND Martin, *Le Corps et la pathologie du pouvoir dans le théâtre sonyen in Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Actes du colloque international organisé par les universités Paris 12 et Paris 13, 15 et 16 mars 2007, Paris, L'Harmattan, coll. Itinéraires et Contacts de culture – vol. 40, 2007, pp. 77-85.

MIAMPIKA Landry-Wilfrid, « Sony Labou Tansi : l'anti-modernité des États honteux ou la parenthèse de la mocherie » in *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Ntari Bemba*, Corbeil-Essonnes, ICES, 1996, p. 56-65.

YILA Antoine, *Le signe d'Hermès Trismégiste dans la production romanesque de Sony Labou Tansi in Magie et écriture au Congo* (a cura di Jean-Michel DEVESA), Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 117-125.

AMOS TUTUOLA

ANOZIE S. Ogonna, « Amos Tutuola : littérature et folklore ou le problème de la synthèse », *Cahiers d'Etudes africaines*, 1970, vol. 10, n°38, pp. 335-351.

COLLINS Harold R., *Amos Tutuola*, New York, Twayne Publishers, Twayne's World Author Series (TWAS 62), 1969.

LINDFORS Bernth,

« Amos Tutuola: Debts and Assets », *Cahiers d'études africaines*, vol. 10, n° 38, 1970, pp. 306-334.

« Amos Tutuola and D.O. Fagunwa », *Journal of Commonwealth Literature*, IX, 1970, pp. 57-65.

Critical perspectives on Amos Tutuola, Washington, Three Continents Press, Critical perspectives, 1975.

Amos Tutuola in Twentieth Century Caribbean and Black African Writers. Dictionary of Literary Biography, Vol. 125, Detroit, Gale Research, 1983.

MBEMBE Achille, « Politiques de la vie et violence spéculaire dans la fiction d'Amos Tutuola », *Cahiers d'études africaines*, n° 172, 2003, pp. 791-826.

MOORE Gerald Holyoake, « Amos Tutuola : a Modern Visionary » in *Seven African writers*, London, Oxford university press, coll. Three Crowns Book, 1962.

OWOMOYELA Oyekan, *Amos Tutuola Revisited*, New York, Twayne Publishers, Twayne's World Author Series (TWAS 880), 1999.

QUAYSON Ato, *Strategic Transformations in Nigerian Writing Orality and History in the Work of Rev.Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka and Ben Okri*, Oxford, James Currey, 1997.

TIMOTHY-ASOBELE Jide, "Le Monde s'effondre, une suite de L'Ivrogne dans la brousse?", *Ethiopiennes*, n°34-35, nouvelle série (3^{ème} et 4^{ème} trim.), vol. 1, n°3-4, 1983.

IV. Bibliografia critica sul tema della follia e dell'erranza

ALMEIDA Ludovic d', *Folies dans la rue : expressions humaines des avatars de la ville de Dakar*, AREAS, 1990.

AMIOT-JOUEUNE Pascale, GUILLAUME Hélène, CARMIGNANI Paul, "Prologue", *Déclinaisons de la voie : avoielement, dévoielement, fourvoielement*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, pp. 9-14.

- AUTES Michel, "Devereux (Georges): Ethnopsychanalyse complémentariste", *Revue française de sociologie*, vol. 14, n° 4, 1973, p. 564-566.
- BARDOLPH Jacqueline (a cura di), *Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire*, Actes du congrès de l'APELA, Nice, septembre 1991, Paris, L'Harmattan, 1994.
- BERTHET Dominique (a cura di), *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2007.
- BILE André Bekale, *Le thème de la folie dans le roman et le théâtre d'Afrique noire. Typologie et signification des messages*, thèse de III cycle Université de Tours (sous la direction de Robert Pageard), 1981.
- BISANSWA Justin, « Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain : variations autour du réalisme et de l'engagement », *Présence Francophone. Revue Internationale de Langue et de Littérature*, n° 63, 2004, pp. 295-202.
- BOULOUMIÉ Arlette (a cura di), *Errance et marginalité dans la Littérature*, Cahier XXXII, Recherches sur l'imaginaire, Centre d'Etudes et Recherches sur l'Imaginaire écriture et Culture, Presses de l'Université d'Angers, 2007.
- BURTON Richard F., *Wanderings in West Africa*, New York, Dover Publications, 1991.
- CANAVAGGIO Jean, *Don Quichotte: du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*, Pris, Fayard, 2005.
- CHARBONNEL Nanine, « Homo Viator ou les dix métaphores de la marche », *Cahiers de médiologie*, n°2, 2^{ème} semestre, 1996, pp. 67-83.
- CHATEAU Dominique, *Ontologie de l'errance (dans une perspective critique)* in *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 57-63.
- COMAROFF Jean, « The Madman and the migrant. Work and labour in the historical consciousness of a South African people », *American Ethnologist*, vol. 14, n°2 (may), 1967, pp. 191-209 ; traduction française : « Le fou et le migrant. Travail et peine dans la conscience historique d'un peuple sud-africain », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 94, 1992, pp.41-58.
- DEH COMLAN Prosper,
La folie à l'œuvre dans la littérature africaine (Afrique noire francophone et anglophone et Maghreb francophone), (sotto la supervisione di Bernard MOURALIS) tesi di dottorato Lille III, 1991.

- « Folie et littérature. Etude sur la fonction critique de la folie dans les littératures négro-africaine et maghrébine » in *Ecritures et mythes. L'Afrique en questions. Mélanges offerts à Jean Huenumadji Afan*, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 2006, pp. 265-294.
- DELACAMPAGNE Christian, *Antipsychiatrie. Les voies du sacré*, Paris, Grasset, 1974.
- DEVEREUX Georges,
Essais d'ethnopsychiatrie générale, Paris, Gallimard, 1977.
Ethnopsychanalyse complémentariste, Paris, Flammarion, 1985.
- DOHO Gilbert, « Le fou, le rebelle, l'enfant et la révolution haïtienne », *Revue Présence Africaine (Haïti et l'Afrique)*, n° 169, 2004, pp. 227-240.
- EZENWA-OHAETO, « Poetic eloquence: the concept of madness in Igbo proverbs » in *Proverbium*, n° 7, 1990, pp. 207-216.
- FELMAN Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1963.
- GROS Frédéric, *Création et folie : une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, Presse universitaire de France, 1^{ère} Edition, 1997.
- JACCARD Roland, *La Folie, Que sais-je ?*, Paris, PUF (I ed. 1979), 2006.
- KANE, Momar Désiré, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- KNECHT Edgar, *Le Mythe du juif errant. Essai de mythologie littéraire et de sociologie religieuse*, Presses Universitaires de Grenoble, 1977.
- KRYSINSKI Wladimir, « The mimesis of madness », *Sub-Stance*, n° 22, 1979, 3-15.
- LOUBIER Pierre, *Le poète au labyrinthe. Ville, errance, écriture*, Fontenoy, Saint-Cloud, ENS Éditions, 1998.
- MAFFESOLI Michel, *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, Milano, Franco Angeli, II edizione, 2002.
- MBUYAMBA KANKOLONGO Alphonse, « La folie en littérature africaine d'expression française (1960-1990) », *Langues et Littératures*, Université Gaston Berger du Sénégal (5), 2001, pp. 75-88.
- MENACHEM Ruth, *Langage et folie. Essai de Psycho-Rhétorique*, Belles Lettres, coll. Confluents Psychanalytiques, 1986.
- MOURALIS Bernard,

- L'Afrique comme figure de la folie*, Actes du Colloque de Saint-Denis de La Réunion (7-11 mars 1988) (Alain BUISNE, Norbert DODILLE), Paris, L'Exotisme, Didier-Erudition, 1988.
- L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993.
- Folie et modernité dans quelques œuvres africaines récentes* in *L'illusion de l'altérité*, Paris, Honoré Champion, coll. Étude de littérature africaine, 2007, pp. 379-395.
- NATHAN Tobie, CLÉMENT Catherine, *Le Divan et le Grigri*, Paris, Odile Jacob, 2005, I éd. 1998.
- NDONG N'NA Ygor-Juste, *La folie dans le roman africain du monde anglophone (Achebe, Awoonor, Armah, Ngugi, Head)*, (sotto la supervisione di Michel NAUMANN) Tesi di dottorato Cergy-Pontoise, 2008.
- NDOYE Omar, *Le N'Döep. Transe thérapeutique chez les Lébous du Sénégal*, Paris, L'Harmattan, coll. Psychanalyse et tradition, 2010.
- NKASHAMA Ngandu Pius, « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie » in *Présence Francophone*, n°15, 1977, pp.77-92.
- OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, « Possession, affliction et folie : les Ruses de la thérapisation », *Homme : Revue française d'anthropologie*, vol. 34, n° 131, juillet-septembre 1994, pp. 7-27.
- ORTIGUES M.-C. et E., *Œdipe africain*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- POLLOCK Jonathan, *Introduction. Pour une pensée du « vect- »* in *Déclinaisons de la voie : avoielement, dévoielement, fourvoielement*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2006, pp. 15-27.
- RIESZ Janos, *La 'folie' des Tirailleurs Sénégalais : fait historique et thème littéraire de la littérature coloniale à la littérature africaine de langue française* in LITTLE J.P. et LITTLE Roger, éd., *Black Accents : Writing in french from Africa, Mauritius and the Caribbean*, London, Grant & Cutler, 1997, pp. 139-156.
- RUBINO Gianfranco, BURGOS Jean, *Figure dell'erranza*, Roma, Bulzoni, 1991.
- SAINT-ANDRÉ UTUDJIAN Éliane, « Le thème de la folie dans la littérature africaine contemporaine (1960-1975) », *Revue Présence Africaine*, n°115, 3^{ème} trimestre 1980, pp. 118-147.
- SANTARCANGELI Paolo, « Le bouffon et le fou, hérauts de la liberté et de la vérité », *Diogène*, n° 106, 2^e trimestre 1979, pp. 30-43.

- SESSA Jacqueline (a cura di), *Figures de l'exclu*, Actes du Colloque International de littérature Comparée (2-3-4 mai 1997), Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999.
- SOW Alfa Ibrahim,
Psychiatrie dynamique africaine, Paris, Payot, 1977.
Les structures anthropologiques de la folie en Afrique noire, Paris, Payot, 1978.
- TCHEUYAP Alexie,
 « Pius Ngandu Nkashama, le Nègre et la folie », *Bulletin of Francophone Africa*, 11, 1997, pp. 59-67.
 « Folie et création Romanesque en Afrique », *Littérealité*, vol. 11, n°1, printemps-été 1999, pp. 55-69.
- THAUVIN-CHAPOT Arielle, *Figures de l'exclu et parcours de l'exclusion : le fou et l'écriture dans la littérature africaine contemporaine* in *Figures de l'exclu*, Actes du Colloque international de littérature comparée, 2-3-4 mai 1997 (Centre d'études comparatistes), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, pp. 115-127.
- TILKIN Françoise, *Quand la folie se racontait: récit et antipsychiatrie*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1990.
- TOUMSON Roger, *Archéologie de l'errance* in *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 241-255.
- UZO Esonwanne, « The madness of Africa(ns) : or, Anthropology's Reason », *Cultural Critique* n°17, winter 1990-91, pp.107-126.
- VEIT-WILD Flora, *Writing madness : borderlines of the body in African literature*, United States-Canada, African Academic Press, Tsehai Publishers, co-publisher James Currey, 2006.
- WATZLAWICK Paul,
 con HELMICK BEAVIN Janet, DON D. JACKSON, *Pragmatics of Human Communication. A study of Interactional Patterns, Pathologies and Paradoxes*, New York, W. W. Norton & Company, 1967 ; tr. fr. Janine MORCHE, *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 1972.
The language of change. Elements of therapeutic communication, New York, Basic Books, 1978 ; tr. fr. Jeanne WIENER-RENUCCI, Denis BANSARD, *Le langage du changement. Éléments de communication thérapeutique*, Paris, Seuil, 1980.

V. *Bibliografia di storia, critica e metodologia letterarie*

- ALEM Kangni, « Les petits frères des bêtes sauvages : prolifération de la vermine et poétique de l'infiniment petit », *Notre librairie* (Indispensables animaux), n° 163, sept-déc 2006, pp. 83-88.
- AMOSSY Ruth, HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997.
- ANSCOMBRE Jean-Claude, *Stéréotypes, gnomicité et polyphonie : la voix de son maître* in *Les sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, dir. L. PERRIN, *Recherches linguistiques*, Université de Metz, 2006, pp. 349-378.
- AUERBACH Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. I, Torino, Einaudi, 1956.
- AUTHIER-REVUZ Jacqueline,
Repères dans le champ du discours rapporté I, L'information grammaticale, n°55, 1992, pp. 38-42.
Repères dans le champ du discours rapporté II, L'information grammaticale, n°56, 1993, pp. 10-15.
- BACHELARD Gaston,
La terre et les rêveries de la volonté, Paris, José Corti, 1947.
La terre et les rêveries du repos, Paris, José Corti, 1948.
La poétique de l'espace, Paris, PUF, 1957.
- BACHTIN Mikhaïl (tr. fr. Daria OLIVIER), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (1975).
- BARDOLPH Jacqueline,
« Identité et frontières d'un domaine de recherche : l'exemple de la littérature d'Afrique anglophone », *Cahiers d'Etudes Africaines*, vol. 35, n°140, 1995, pp. 725-738.
Les conditions d'existence des champs littéraires d'Afrique anglophone in *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, pp. 73-86.
- BARTHES Roland,
Mythologies, Paris, Seuil, 1957.

- Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.
- BATTISTINI Andrea, *Retorica e critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1978.
- BAZIE Isaac, « Texte littéraire et rumeur : fonctions scripturaires d'une forme d'énonciation collective », *Protée*, vol. 32, n° 3, 2004, pp. 65-76.
- BELINGA Eno, MARTIN Samuel, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, St. Paul, 1978.
- BISANSWA Justin,
Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme, Paris, Honoré Champion, coll. Unichamp-Essentiel, 2009.
 (con KAVWAHIREHI Kasereka) *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- BOOKER M. Keith, *The African novel in English: an introduction*, Portsmouth: Heinemann, Oxford: James Currey, 1998.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. Libre Examen, 1992.
- BRAHIMI Denise, TREVARTHEN Anne, *Les femmes dans la littérature africaine. Portraits*, Paris : Karthala, Abidjan : CEDA, Agence de la francophonie, 1998.
- BRAMBILLA Cristina, *Letterature africane in lingue europee*, coll. EDO, Milano, Jaca Book, 1993.
- BRUNEL Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1988.
- CAMPBELL Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, New York, World Publishing Company, 1949.
- CEBE Jean-Pierre, *La caricature et la parodie*, Paris, Editions de Boccard, 1966.
- CERTEAU Michel de,
La Fable Mystique. vol.1, XVI - XVII siècles, Paris, Editions Gallimard, 1982.
L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire, Paris, UGE, 1980.
- CHEMAIN Roger,
L'imaginaire dans le roman africain, Paris, L'Harmattan, 1986 ;
- CHEMAIN-DEGRANGE Arlette, *Imaginaires francophones*, Nice, Association des publications de la Faculté des lettres de Nice, 1996.
- CHEMAIN-DEGRANGE Arlette (testi riuniti da), *Imaginaire et littérature II : recherches francophones*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, Centre de Recherches littéraires pluridisciplinaires, 1998.

- CHEMAIN-DEGRANGE Arlette, « L'image de la 'Mère dévorante' », *L'Afrique Littéraire*, n° 54-55, 4^e trimestre 1979-1^{er} trimestre 1980, pp. 92-98.
- CHEMLA Yves, « Humanité ensauvagée, bestialité barbare », *Notre librairie*, n° 163, 2006, pp. 54-61.
- CHEVRIER Jacques, *Le lecteur d'Afriques*, vol. I, Paris-Slatkine-Genève, H. Champions, coll. Bibliothèque de littérature générale et comparée, 2005.
- CHINWEIZU, ONWUCHEKWA Jemie, IHECHUKWU Madubuike, *Toward the Decolonisation of African Literature : African fiction and poetry and their critics*, Enugu, Nigeria, Fourth Dimension Publishers, 1980.
- COLTIER Danielle, DENDALE Patrick, *Marqueurs de polyphonie : remarques sur l'histoire nous apprend que et selon l'histoire* in (dir. Danielle LEEMAN) *Des topoï à la théorie des stéréotypes en passant par la polyphonie et l'argumentation dans la langue*, Chambéry, Université de Savoie, 2008, pp. 129-152.
- COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COURSIL Jacques, *La fonction muette du langage. Essai de linguistique générale contemporaine*, Petit-Bourg, Martinique, Ibis Rouge Editions, Presses Universitaires Créoles – GEREC, 2000.
- COUSSY Denise,
Le roman nigérian anglophone, Paris, Silex, 1988.
 « La nouvelle en Afrique anglophone », *Notre Librairie : Afrique, Caraïbes, Océan Indien*, n° 111, oct-déc 1992, pp. 37- 42.
Littératures d'Afrique anglophone, Aix-en-Provence, Edisud, Les écritures du Sud, coll. « Littératures Comparées », 2007.
- DABLA Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. Paris, L'Harmattan, 1986.
- DÄLLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, coll. Poétique, 1977.
- DANON-BOILEAU Laurent, *Produire le fictif : linguistique et écriture romanesque*, Paris, Klincksieck, 1982.
- DEHON Claire, « Le Roman en Afrique noire francophone (1989-1994) », *The French Review*, vol. 68, n°6, 1995, pp. 947-954.
- DELEUZE Gilles,
Différences et répétitions, Paris, PUF, 1968.

- et GUATTARI Félix, *Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1974.
- L'image-temps*, Paris, Editions de Minuit, 1985.
- DOZON Jean-Pierre, *La cause des prophètes. Politique et religion en Afrique contemporaine*, coll. La Librairie du XX siècle (directo da Maurice OLENDER), Paris, Seuil, 1995.
- DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistiques*, Paris, Hermann, 1972.
- DUFAYS Jean-Louis, « Rumeur et stéréotypie : l'étrange séduction de l'inoriginé », *Protée*, vol. 32, n°2, 2004, pp. 25-31.
- DUNTON Chris, « Entropy and Energy: Lagos as City of Words », *Research in African Literatures*, vol. 39, n° 2, Summer 2008, pp. 68-78.
- DURAND Gilbert,
- L'imagination symbolique*, Presse universitaire de France, Paris, 1964.
- Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, I edizione, Paris, Bordas, 1969, XI edizione, Paris, Dunod, 1992.
- (testi riuniti da Danièle CHAUVIN) *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, Ellug, 1996.
- DURAND Pascal, « Introduction à la sociologie des champs symboliques » in *Les Champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001, pp. 19-38.
- ELDRED Durosimi Jones,
- Exile and African literature*, African literature today, Trenton : Africa World Press, Oxford: James Currey, 2000.
- con Marjorie JONES, *New trends and generations in African literatures*, African literature today, Oxford, James Currey, 1996.
- FONKOUA, Romuald,
- Le discours de voyage : Afrique, Antilles*, Paris, Karthala, 1999.
- con HALEN, Pierre (a cura di) con la collaborazione di Katharina STÄDTLER, *Les champs littéraires africains*, Paris, Karthala, 2001.
- GARNIER Xavier,
- (ed.) *Le Réalisme merveilleux*, Centre d'Études Littéraires Francophones et Comparées de l'Université Paris XIII, Paris, L'Harmattan, 1998.
- La Magie dans le roman africain*, Paris, PUF, 1999.
- L'Éclat de la figure: étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, Bern; Berin: P. Lang, 2001.
- « Usages littéraires de la rumeur en Afrique », *Notre Librairie*, n° 144, 2001, pp. 13-18.

- Le récit superficiel, l'art de la surface dans la narration littéraire moderne*, Bruxelles, P. Lang, 2004.
- « Écrire avec les animaux », *Notre librairie* (Indispensables animaux), n° 163, sept-déc 2006, pp. 10-15.
- GBANOU Sélom Komlan,
- « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », *Tangence*, n° 75, Été 2004, p. 83-105.
- « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », *Revue de l'Université de Moncton*, Vol. 37, n° 1, 2006, pp. 39-66.
- GENETTE Gérard,
- Figures II*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1969.
- Figures III*, Paris, Seuil, coll. Essais, 1972 ; tr. it. Lina ZECCHI, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GÉRARD Albert,
- European-language writing in sub-Saharan Africa*, vol. 2, John Benjamins Publishing Company, 1986.
- Semper aliquid novi : littérature comparée et littératures d'Afriques. Mélanges offerts à Albert Gérard* (ed. Janos RIESZ, Alain RICARD, red. Véronique PORRA), Tübingen, G. Narr Verlag, 1990.
- Afrique plurielle : Études de littérature comparée*, Cross/ cultures 21, Amsterdam/ Atlanta, Editions Rodopi, 1996.
- GIKANDI Simon, *Encyclopedia of African literature*, New York, Routledge, 2002.
- GODARD Henri, *Le roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, 2006.
- GODIN Jean Cléo, *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « espace littéraire », (textes présentés lors d'un colloque à Dakar, au Sénégal, du 4 au 7 mai 1998), 2001.
- GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, de Boeck –Duculot, 1999.
- GORÉ Jeanne-Lydie, « Aspects de la présence du sacré dans la littérature africaine d'expression française », *L'Afrique Littéraire*, n° 54-55, 4^e trimestre 1979-1^{er} trimestre 1980, pp. 31-38.
- HAMON Philippe, « Texte littéraire et métalangage », *Littérature*, n° 31, 1977, pp. 261-284.
- HERZBERGER-FOFANA Pierrette,

- « À l'écoute de Cheikh Aliou Ndao, écrivain sénégalais. Entretien », *Mots Pluriels*, n° 12, 1999. <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1199ndao.html> (14 febbraio 2012, 19.55.00)
- Littérature féminine francophone d'Afrique noire* (suivi d'un dictionnaire des romancières), Paris, L'Harmattan, 2000.
- KANE Mohamadou, « La littérature sénégalaise d'expression française », *Le Sénégal écrit*, Tübingen : éd. Gisela Bonn ; *Nouvelles Editions Africaines*, Dakar, n.d., pp. 181-186.
- KANNEH Kadiatu, *African identities: race, nation and culture in ethnography, pan-africanism and black literature*, London and New York, Routledge, 1998.
- KATRAK Ketu H., « Selected African writers: Inside-Outsiders and internal exile », *Thamyris*, 6,2, 1999, pp. 141-62.
- KEMEDJIO Cilas, *Notes sur la mission sociale de l'évolué dans Chemin d'Europe de Ferdinand Oyono, Mission terminée de Mongo Beti* in (a cura di Justin BISANSWA e Kasereka KAVWAHIREHI) *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 251-274.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique (I ed. 1999), 2009.
- KESTELOOT Lylian, « Observations sur la nouvelle génération d'écrivains africains », *Ethiopiennes*, n° 78, 1 semestre, 2007, pp. 65-74.
- KIRPAL V. Viney, « The Structure of the Modern Nigerian Novel and the National Consciousness », *MFS Modern Fiction Studies*, Vol. 34, n° 1, Spring 1988, pp. 45-54.
- LEINER Jacqueline, *Imaginaire, langage, identité culturelle, négritude : Afrique, France, Guyane, Haïti, Maghreb, Martinique*, Tübingen : Narr, Paris : Place, 1980.
- LINDFORS Bernth, *Black African literature in English 1997-1999*, Oxford, James Currey Publisher, 2003.
- LOIMEIER Manfred, « A literary rebirth in South Africa. An Overview » in *Healing South African Wound/Guérir les blessures de l'Afrique du Sud* (a cura di Gilles TEULIE e Mélanie JOSEPH-VILAIN), *Les carnets du Cerpac*, n° 7, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2009, pp. 55-91.
- MABONA Themba, « An introductory look at South Africa », *Revue Présence Africaine*, n° 179-180, 1^{er} et 2^{ème} semestre, 2009, pp. 205-214.
- MAINGUENAU Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. Linguistique, 2010.

- MARCHESE Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Milano, Mondadori, coll. Saggi, 1983.
- MERCIER Roger, « Sacré et profane. Fonctions et formes du mythe dans les littératures africaines », *L'Afrique Littéraire*, n° 54-55, 4^e trimestre 1979-1^{er} trimestre 1980, pp. 24-30.
- MIHAILOVICH-DICKMAN Vera, « Return » in *post-colonial writing. A cultural labyrinth*, Amsterdam, Rodopi, 1994.
- MINYONO-NKODO Mathieu-François, « Du comique au tragique. Ou va le roman camerounais ? », *Notre Librairie*, n°99, oct-déc 1989, pp. 112-122.
- MONGO-MBOUSSA Boniface,
Désir d'Afrique : essai, prefazione di Hamidou Kourouma, Paris, Editions Gallimard, 2002.
L'indocilité. Supplément au Désir d'Afriques, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2005.
- MORRISSEY Robert, « Vers un topos littéraire: la préhistoire de la rêverie », *Modern Philology*, vol. 77, n° 3, février 1980, 261-290.
- MOURA, Jean-Marc *Littérature coloniales, littératures postcoloniales et traitement narratif de l'espace : quelques problèmes et perspectives* in *Littératures postcoloniales et représentation de l'ailleurs : Afrique, Caraïbe, Canada*, Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, Honoré Champion, 1999, pp. 173-190.
- MOURALIS Bernard,
Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française, Paris, Silex Éditions, Agence de coopération culturelle et technique, 1984.
Montaigne et le mythe du bon Sauvage : de l'Antiquité à Rousseau, Paris, Bordas et Fils, 1989.
 « Littérature et développement : des concepts aux œuvres littéraires », *Notre Librairie*, n° 157, janvier-mars 2005, pp. 7-12.
L'illusion de l'altérité. Etudes de littérature africaine, Paris, Editions Honoré Champion, coll. Bibliothèque de Littérature Générale et Comparée, 2007.
Les contre-littératures, Avant-propos d'Anthony Mangeon, Paris, Hermann Éditeurs, 2011 (I ed. 1975).

- MUZZIOLI Francesco, *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Maltemi Editore, 2004.
- NAUMANN Michel, *Les nouvelles voies de la littérature et de la libération africaines : une littérature voyoue*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- NDIAYE Christiane, (con la collaborazione di Nadia GHALEM, Joubert SATYRE, Josias SEMUJANGA), *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- NGAL Georges,
Création et rupture en littérature africaine, Paris, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1994.
Esquisse d'une philosophie de style : autour du champ négro-africain, Paris, Tanawa, 2000.
Littérature congolaise de la RDC, 1482-2007, Paris, L'Harmattan, 2007.
- NKASHAMA Pius Ngandu,
 « Les avenues de l'imaginaire », *Notre Librairie*, n°84, juil-sept 1986, pp. 70-77.
Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain, Paris, L'Harmattan, 1989.
Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines, Paris, L'Harmattan, coll. Critique Littéraire, 1998.
 « Les 'enfants-soldats' et les guerres coloniales à travers le premier roman africain », *Études Littéraires*, vol. 35, n° 1, hiver 2003, pp. 32-37.
- PARAVY Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- PATRON Sylvie, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, coll. Lettres, 2009.
- PAULME Denise,
Les civilisations africaines, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1965.
Cendrillon en Afrique. Ordre et désordre dans les sociétés d'Afrique noire, Préface de Françoise Héritier, Paris, Galaade Éditions, 2007.
- PERRIN Laurent, *Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Recherches linguistiques, Université de Metz, 2006.
- RANCIÈRE Jacques,
La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature, Paris, Hachette, coll. Littératures, 1998.

- Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La fabrique Éditions, 2000.
- L'inconscient esthétique*, Paris, Gallilée, 2001.
- REBOUL Olivier,
- La Rhétorique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n° 2133, 1984.
- Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, PUF, coll. Premier cycle, 1991.
- RICARD Alain,
- Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala, CNRS Éditions, 1995.
- The Languages and Literatures of Africa The Sands of Babel*, Oxford, James Currey, 2004.
- RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1967.
- ROSIER Laurence, *Le discours rapporté : histoire, théories, pratiques*, Louvain-la-neuve, De Boeck-Duculot, 1999.
- RUBINO Gianfranco, PAGETTI Carlo, *Dimore narrate*, Roma, Bulzoni, 1988.
- SEIGNEURET Jean-Charles, *Dictionary of literary themes and motifs*, New York, Westport, London, Greenwood Press, 2001.
- SEMUJANGA Josias,
- Configuration de l'énonciation interculturelle dans le roman francophone : éléments de méthode comparative*, Québec, Nuit Blanche, 1996.
- Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*, Paris, Montréal, Torino, L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1999.
- « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », *Études françaises*, vol. 37, n° 2, 2001, pp. 133-156.
- « La rumeur : une parole en acte ? », *Protée*, vol. 32, n° 3, 2004, pp. 5-8.
- « La rumeur : parole fragile et croyance partagée », *Protée*, vol. 32, n° 3, 2004, pp. 33-46.
- SÉVRY Jean,
- Les littératures coloniales et les réactions africaines in Regards sur les littératures coloniales. Afrique anglophone et lusophone. Tome III*, Paris, Montréal, L'Harmattan, collaboration du C.E.R.P.A.N.A.C. Montpellier, 1999, pp. 205-227.
- « Entre deux sagesse: le dilemme de la littérature africaine », in *Le registre sapiential : le livre de sagesse ou les visages de Protée* (a cura di FREYERMUTH Sylvie), Bern, Peter Lang, 2007, pp. 317-328.
- Littératures d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala, 2007.
- SIGNATÉ Ibrahima, « Littérature sénégalaise : bilan succinct et perspectives », *Ethiopiennes*, Vol. 1, n° 3-4, 1983, pp.206-214.

- SOYINKA Wole, *Myth and Literature in the African World*, Cambridge University Press, 1976.
- SPERTI Valeria, *La parola esautorata : figure dittatoriali nel romanzo africano francofono*, Napoli, Liguori, 2000.
- STEINS Martin, « Permanences de l'imagerie africaine » in *Actes du VII Congrès de l'Association de Littérature Comparée*, Montréal-Ottawa (Bibliothèque de la Littérature Comparée), 1973, pp. 239-244.
- WILKINSON Jane, *Talking with African writers. Interviews with African poets, playwrights and novelists*, Oxford, James Currey, 1992.

VI. Altre opere consultate

- (Senza autore) « Quelques ouvrages victimes de la politique culturelle discriminatoire sous le régime de Me Wade », *Le quotidien*, jeudi 5 janvier 2012.
- ADJI Aklesso, *Traditions et philosophie. Essai d'une anthropologie africaine*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouvertures philosophiques, 2009.
- AMIR-MOEZZI Mohammad Ali, « L'islam ancien et médiéval », *Encyclopédie des religions*, tome 1, Bayard Éditions, 2000, pp. 761-788.
- ARENDT Hannah, *Between Past and Future*, New York, Viking Press, 1961; tr. fr. Patrick LEVY (sous la direction de), *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1972.
- BENVENISTE Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. Pouvoir, droit, religion*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- BONNEFOY Yves, *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Paris, Flammarion, 1981.
- BOTTE Roger, « Pouvoir du livre, pouvoir des hommes : la religion comme critère de distinction », *Journal des africanistes*, vol. 60, n° 60-62, 1990, pp. 37-51.
- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. Liber, 1998.
- BOUBAKEUR HAMZA Cheikh Si, *Traité moderne de théologie islamique*, Paris, Maisonneuve & Larose, 3^{ème} édition, 2003.

- BRENGUES Jacques, « La femme dans la tradition ouolof au Sénégal », *La femme dans la société francophone traditionnelle*, Plurial, Rennes : Presses universitaires de Rennes, Centre d'études des littératures et civilisations francophones, 1985.
- BRUYAS Jean, *Les sociétés traditionnelles de l'Afrique noire*, préface d'Abdou Diouf, Paris, L'Harmattan, coll. Etudes Africaines, 2001.
- CHAUVIN Danièle, SIGANOS André, WALTER Philippe, *Questions de Mythocritique. Dictionnaire*, Paris, Éditions Imago, 2005.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombre*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, Édition revue et augmentée, 1982.
- CORBY Henri, *Face de Dieu, face de l'homme : herméneutique et soufisme*, préface de Gilbert Durand, Paris, Entrelacs, 2008.
- DERMENGHEM Emile, *Vies des saints musulmans*, Paris, Édition Actes Sud, coll. Sindbad, 2005.
- DIOP Cheikh Anta,
Nations nègre set culture : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui, Paris, Présence africaine, 1954.
Antériorité des civilisations nègres. Mythe ou vérité historique ?, Paris, Présence Africaine, 1967.
- DUANE Ob, *African myths and legends*, London, Clarke's books, I edition 1998, re-edition, London, Brockhampton Press, 2004.
- DUPIRE Marguerite, « Nomination, réincarnation et/ou ancêtre tutélaire ? Un mode de survie. L'exemple des serer Ndout (Sénégal) », *L'Homme*, vol. 22, n° 1, 1982, pp. 5-31.
- ELIADE Mircea,
Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétitions, Paris, Gallimard, coll. Essais, 1949.
Traité d'Histoire des religions, Paris, Payot, 1949.
Images et symboles: essai sur le symbolisme magico-religieux, avant-propos de Georges Dumézil, Paris, Éditions Gallimard, 1980 (I ed.1952).
Aspects du mythe, Paris, Gallimard, coll. Essais, 1963.
- FAÏK-NZUJI Clémentine M.,
La puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique, Bruxelles, La Renaissance du livre, coll. Voyages Intérieurs, 1993.
Arts africains. Signes et symboles, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2000.

FANON Frantz,

Peau noire, masques blancs, Paris, Seuil, 1952.

Les damnés de la terre, prefazione di Jean Paul Sartre, Paris, Maspero, 1961.

FOUCAULT Michel, *Le courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au collège de France. 1984*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. Hautes études, 2009.

GNOSEA Doué, *Cheikh Anta Diop, Théophile Obenga : combat pour la re-naissance africaine*, Paris, L'Harmattan, coll. Etudes africaines, 2003.

GOMPERZ Theodor, *Les penseurs de la Grèce : histoire de la philosophie antique. Tome 1, L'ancienne académie*, Lausanne : Payot, Paris : Alcan, 1910.

HALL Edward T., *The silent language*, New York, Anchor Books Edition, 1973 (I ed. 1959).

HEUSCH Luc de, « Le sorcier, le Père Tempels et les jumeaux mal venus » in *La notion de personne en Afrique noire*, Paris, Colloques internationaux du CNRS, n°544, 1981, pp. 231-241.

HOUNTONDI Paulin J., « Au-delà de l'ethnoscience : pour une réappropriation critique des savoirs endogènes », *Notre Librairie*, n° 144, 2001, pp. 52-59.

JUNG Carl Gustav, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, Paris, Aubier, 1924.

KAKPO Mahougnon, « Le mythe du héros Abiku dans la poésie négro-africaine d'expression française » in *Écriture et mythes. L'Afrique en questions, Mélanges offerts à Jean Huenumadji Afan*, Bayreuth, Bayreuth African Studies, 2006, pp. 241-263.

KALIS Simone, *Médecine traditionnelle, religion et divination chez les seereer siin du Sénégal. La connaissance de la nuit*, Paris, L'Harmattan, 1997.

KANE Aguibou, « Sénégal-Manifestations : la Police sort la grosse artillerie », *Wal Fadjri*, 20 février 2012 (senza pagina).

KESTELOOT Lilyan,

e DIENG Bassirou, *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997.

Dieux d'eau du Sahel. Voyages à travers les mythes de Seth à Tyamaba, Paris/Dakar, L'Harmattan, IFAN, 2007.

KNAPPERT Yan, *African mythology*, London, Diamond Books, 1995.

KRIGE Eileen Jensen, ARGYLE William John, PRESTON-WHYTE Eleanor, *Social system and tradition in Southern Africa: essays in honour of Eileen Krige*, Oxford University Press, 1978.

LAPASSADE Georges, *La transe*, Paris, PUF, 1990.

- LAURENTI Renato, *Introduzione a Talete, Anassimandro, Anassimene*, Roma, Bari, Laterza, coll. I Filosofi, 1986.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- LOPES Filomeno, *Filosofia intorno al fuoco. Il pensiero africano contemporaneo tra memoria e futuro*, Bologna, Editrice Missionaria Italiana, coll. "Biblioteca Scientifica", 2001.
- M'BAYE Babacar, *The trickster comes west : Pan-African influence in early Black diasporan narratives*, University Press of Mississippi, 2007.
- MAKARIUS Laura, « Le mythe du Trickster », *Revue de l'histoire des religions*, t.175, n°1, 1969, pp. 17-46.
- MALDINEY Henri, *Penser l'homme et la folie* ; Grenoble, Jérôme Millon, 1991 ; tr. it. e introduzione di LEONI Federico, *Pensare l'uomo e la follia*, Torino, Einaudi, 2007.
- MALINOWSKI Branislaw, tr. fr. RINTZLER Georgette, *Les dynamiques de l'évolution culturelle. Recherche sur les relations raciales en Afrique*, Paris, Payot, coll. Bibliothèque scientifique, 1970.
- MARCEL Gabriel, *Homo Viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1944.
- MARY André, « Parcours visionnaires et passeurs de frontières », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 27, n° 1, 2003, p. 111-130.
- MESLIN Michel, « Le *trickster* ou le fripon divin », *Encyclopédie des religions*, tome 2, Bayard Éditions, 2000, pp. 1458-1489.
- METRAUX Alfred, « Vodou et protestantisme », *Revue de l'histoire des religions*, t. 144, n°2, 1953, pp. 198-216.
- MOLES, Abraham A.,
(con ROHMER Elisabeth), *Psychologie de l'Espace*, Casterman, coll. Synthèses contemporaines, 1978.
Labyrinthe du vécu : l'espace, matière d'actions, Paris, Librairie des méridiens, 1982.
- MONTEIL Vincent, « Lat Dior, Damel du Cayor, et l'islamisation des Wolof », *Archives des sciences sociales des religions*, n°16, 1967, pp. 77-104.
- MORIN Edgar, *Le Paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973.
- NDIAYE Lamine, *Parenté et mort chez les Wolof. Traditions et modernité au Sénégal*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- OBENGA Théophile,

- L'Afrique dans l'Antiquité : Égypte pharaonique, Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 1973
- Origine commune de l'égyptien ancien, du copte et des langues négro-africaines modernes : introduction à la linguistique historique africaine*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- OBIECHINA Emmanuel, « Narrative proverbs in the African novel », *Research in African literatures*, 1993, vol. 24, n°4, pp. 123-140.
- OMARI Thompson Peter, *Kwame Nkrumah: The Anatomy of an African Dictatorship*, London, C. Hurst & Co., 1970.
- OWUSU Kofi, « Interpreting African roots, black fruits and coloured tree (of "knowledge") », *Black American literature Forum*, Vol. 23, n° 4, winter 1969, pp. 739-765.
- PAULME Denise, « Typologie des contes africains du Décepteur », *Cahiers d'études africaines*, vol. 15, n° 60, 1975, pp. 569-600.
- PELTON Robert D., *The trickster in West Africa: a study of mythic irony and sacred delight*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1989.
- PIGA Adriana,
Dakar et les ordres soufis. Processus socioculturels et développement urbain au Sénégal contemporain, Paris, L'Harmattan, 2002 ; ed. originale italiana : *Dakar e gli ordini sufi. Processi socioculturali e sviluppo urbano nel Senegal contemporaneo*, Roma, Bagatto libri, 2000.
- L'islām in Africa. Sufismo e jihad fra storia e antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, coll. Storia, filosofia e scienze sociali, 2003.
- RABAIN Jacqueline, *L'enfant du lignage. Du sevrage à la classe d'âge chez les wolof du Sénégal*, Paris, Payot, 1979.
- RADIN Paul, JUNG Carl Gustav, KERENYI Karl, *Le fripon divin*, éditions Librairie de l'Université Georg, 1958.
- RETEL-LAURENTIN Anne, *Les Noms de naissance, indicateurs de la situation familiale et sociale en Afrique noire*, Paris, S.E.L.A.F. (Société d'études linguistiques et anthropologiques de France), 1972.
- SALEM Gérard, *La santé dans la ville. Géographie d'un petit espace dense : Pikine (Sénégal)*, Paris, Karthala, coll. Hommes et sociétés, 1998.
- SCHEUB Harold, *A dictionary of African mythology, the mythmaker as storyteller*, Oxford, Oxford University Press, (1 ed. 2000), 2002.

- SOW Ibrahima, « Mythe, poésie et philosophie aux origines communes du dire et du discours », *Ethiopiennes*, n° 80, 1 semestre, 2008, pp. 201-225.
- THOMAS Luis-Vincent, *Cinq essais sur la mort africaine*, Université de Dakar, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1968.
- VAN HOOF Henri, « Un bestiaire linguistique – ou les animaux dans les images du français et de l'anglais », *Meta*, vol. 51, n° 3, 2006, pp. 570-584.
- WANE Mamadou, « Réflexion sur la dimension sacrée chez les Toucouleurs », *Bulletin de l'Institut Fondamental d'Afrique noire*, XXXIX, B, n°2, 1977.
- WESCOTT Joan, « The Sculpture and Myths of Eshu-Elegba, the Yoruba Trickster », *Africa*, n°32, 1962, pp. 336-354.
- WICKENS G. E., « The Baobab : Africa's upside-Down Tree », *Ken Bulletin*, vol. 37, n°2, 1962, pp. 173-209.

INDICE DEI NOMI

A

ACHEBE, Chinua.. 24; 31; 35; 39; 40-44; 63; 64; 92;
131; 141; 147; 220; 221; 291; 332; 349-351;
363; 381; 414; 433; 461; 464

ADJI, Aklesso 354; 359

AIRE, Victor O. 59

ALBERT, Christiane 96; 105

ALEM, Kangni 283; 324

ALMEIDA, Ludovic d' 140

AMOSSY, Ruth..... 181; 182

ANOZIE, S. Ogbonna 35-37; 291; 339; 340

ANSCOMBRE, Jean-Claude 183; 184

APPIA, Béatrice 322

ARENDT, Hannah..... 403; 404; 408; 409; 459

ARMAH, Ayi Kwei ... 24; 63-70; 73; 74; 86; 97; 98;
101; 103; 115; 127; 141; 153; 201; 203; 205;
207; 225; 240; 258; 294; 309; 381; 395; 432;
433; 446; 464; 471

ARNOLD, Stephen H. 150

ATONDI, Ibéa..... 107; 316; 351; 394; 395; 458

AUBERGY, Jacques 148

AUERBACH, Erich..... 211

AUTES, Michel 11

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline..... 184

AUZAS, Noémie..... 284

B

BA, Amadou Hampaté 124; 131; 143; 417

BACHELARD, Gaston 19; 20; 274; 281; 284; 290;
292; 296; 300-303; 307; 308; 317; 318; 361

BACHTIN, Mikhaïl 107; 153; 231

BALZAC, Honoré de..... 224; 269

BANFIELD, Ann 231

BARDOLPH, Jacqueline8; 16; 17; 121; 223; 429; 442

BARTHES, Roland..... 17; 140; 182; 183

BASABOSE, Philippe 400

BASAGLIA, Franco..... 13

BATTISTINI, Andrea..... 174

BAZIE, Isaac 247

BENVENISTE, Émile..... 390; 401; 403; 458; 459

BERNTH, Lindfors 291

BERTHET, Dominique..... 39

BETI, Mongo 24; 123; 127; 131; 149-156; 195;
199; 201; 225; 226; 235-252; 331; 340; 367;
368; 372; 373; 390; 391; 396-400; 434; 438;
439; 443; 444; 448; 454; 455; 459; 461; 464;
471; 473; 475

BEYALA, Kalixthe 413

BILE, André Bekale..... 8; 375; 376

BINSWANGER, Ludwig 284

BISANSWA, Justin..... 138; 139; 247; 409-411; 426;
430; 457; 459; 464

BONI, Tanella 81

BOOKER, Keith..... 64; 68; 203

BORDEAUX, Henry 52; 53

BORGES, Jorge Luis..... 225

BOTTE, Roger..... 385

BOUKA, Yolande 434

BOURDIEU, Pierre..... 169; 396; 428; 430; 434; 444;
453; 478

BOURGEACQ, Jacques..... 47

BRAHIMI, Denise 406

BRENGUES, Jacques..... 398

BRUYAS, Jean..... 398

BURDEAU, Georges 402

BURGOS, Jean..... 23; 112

C

CAMPBELL, Joseph..... 92

CAMUS, Albert 296

CEBE, Jean-Pierre..... 179; 180; 182

CERTEAU, Michel de 29; 71; 165; 299

CERVANTES, Miguel de..... 35; 93

CHARBONNEL, Nanine..... 111

CHATEAU, Dominique..... 79

CHATMAN, Seymour ..	205; 232; 235; 236; 239; 240
CHAUVIN, Danièle.....	298
CHEMAIN, Roger	21; 110
CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette..	106; 110; 115; 116; 234-235; 315; 320
CHEMLA, Yves	324
CHEVRIER, Jacques.....	80; 97
CHIAPPANO, Nino.....	106; 109; 110; 352; 462
CHIBANI, Ali.....	142
CHINODYA, Shimmer ..	24; 124; 156; 161; 180; 251; 285; 294; 363; 383; 384; 441; 442; 446; 472; 475
CHINWEIZU.....	476
CLARK, John Pepper.....	88
CLEMENT, Catherine	58
COLLINI, Maria Benedetta..	306; 307; 323; 356; 357
COLLOMB, Henri	13
COLTIER, Danielle	183; 184
COMHAIRE-SYLVAIN, Suzanne.....	320
COMPAGNON, Antoine.....	182
CONDE, Maryse	158
COOPER, David.....	13
COUAO-ZOTTI, Florent	143; 417; 451
COURSIL, Jacques.....	212; 216; 219
COUSSY, Denise	88; 223; 446
D	
DABLA, Séwanou	17; 423; 466; 478
DADIE, Bernard	131; 148; 372
DÄLLENBACH, Lucien	17; 257; 259; 263
DANGAREMBGA, Tsitsi.....	157; 413
DANON-BOILEAU, Laurent	229
DE MARTINO, Ernesto	11
DEH, Prosper Comlan.....	8; 168; 169; 185; 255; 431; 446; 447
DEHON, Claire	147
DELAS, Daniel	456
DELEUZE, Gilles	13; 14; 23; 276; 373
DENDALE, Patrick.....	183; 184
DERIVE, Jean	372
DERMENGHEM, Émile	99
DEVEREUX, Georges	11
DEVESA, Jean-Michel.....	80; 81; 83; 84
DIABATE, Massa Makan.....	49
DIAKHATE, Lamine	49
DIALLO, Alhassane.....	322; 395
DIALLO, Bakary	53
DIDEROT, Denis.....	251
DIENG, Bassirou	264
DIOME, Fatou	24; 126-128; 130; 148; 270; 300; 301; 311; 412; 413; 435; 448; 461; 471; 475
DIOP, Birago	24; 44-52; 58; 63; 67; 76; 92; 97; 131; 141; 189; 292; 293; 306; 316; 337; 338; 349; 363; 474
DIOP, Boubacar Boris ...	24; 30; 121; 123; 124; 127; 130-140; 144-146; 148; 154; 157; 169; 175; 176; 180; 183; 185; 199; 225; 226; 233; 240; 243; 245-247; 250; 251; 253-255; 262; 264-266; 271- 273; 280-282; 288; 292; 297; 298; 305; 306; 316; 317; 322; 323; 327-329; 340; 355-358; 364; 366; 367; 369; 370; 373; 374; 378-380; 384-386; 394; 396; 409-411; 414-416; 418; 429; 434; 444; 448; 449; 453-456; 464; 465; 471-474
DIOP, Cheikh Anta.....	196; 270; 436; 449-452
DIOP, Papa Samba.....	306; 415; 444; 456
DIOP, Sémou MaMa.....	24; 144-147; 154; 157; 171; 175; 176; 193; 269; 270; 378; 394; 417; 418; 425; 435; 436; 438-441; 443; 448; 449; 451; 452; 457; 460; 461; 473-475; 477
DJIFFACK, André	236; 439; 443; 459; 461
DONGALA, Emmanuel.....	158
DOUMBI-FAKOLY	49
DUCROT, Oswald.....	174
DUFAYS, Jean-Louis.....	241; 243
DUMEZIL, Georges	274
DUMONT, René.....	270; 441
DUNTON, Chris.....	92
DUPIRE, Marguerite.....	410

DURAND, Gilbert... 17-21; 274; 275; 280; 281; 285-287; 296; 304; 311-312; 320; 329; 331; 333-334; 338; 374; 396; 447; 474; 478

E

EFOUI, Kossi..... 158
ELIADE, Mircea 274; 312; 362; 365
EMENYONU, Ernest..... 41

F

FAGUNWA, Daniel O. 37
FAÏK-NZUJI, Clémentine M. 345; 350; 353; 357; 360-361; 375; 394; 409
FALL, Aminata Sow 412; 416
FANON, Frantz.... 4; 22; 54; 157; 202; 203; 269; 276
FANTOURE, Alioum..... 363; 416
FARAH, Nuruddin..... 24; 120-124; 126; 141; 194; 225; 252; 253; 260; 261; 267; 271; 278-280; 289; 290; 319; 330; 368; 369; 373; 384; 387; 388; 396; 404; 405; 421; 438; 448; 454; 460; 471; 474; 475
FAULKNER, William..... 446
FELMAN, Shoshana..... 182
FERRIS, William R..... 31
FEZE, Yves-Abel 456
FIELDING, Henri 270
FLOOD, Alison..... 461
FONKOUA, Romuald... 96; 100; 104; 213; 230; 232; 325
FOUCAULT, Michel.. 12; 95; 276; 435-437; 441; 442
FRASER, Robert 64; 65
FREUD, Sigmund 11; 185
FREUSER, Wilfried F. 42; 43

G

GARNIER, Xavier..... 38; 39; 87; 95; 101; 152; 154; 155; 220; 233; 240-245; 248; 286-288; 291; 324; 326; 372; 456
GASSTER-CARRIERE, Susan..... 233
GBANOU, Sélom Komlan 96; 105; 200
GEHRMANN, Susanne 140; 306

GENETTE, Gérard 17; 130; 169; 179; 198; 200; 206-208; 211; 216; 217; 236; 239; 254; 257; 266; 268; 272

GERARD, Albert 43; 222
GETREY, Jean 58
GIDE, André 160
GNOSEA, Doué 450
GODARD, Henri 251
GOLDENSTEIN, Jean-Pierre..... 244; 257
GOMPERZ, Theodor 451
GORDIMER, Nadine 72
GORLIER, Claudio 123; 405
GUATTARI, Félix 13; 14; 23; 276
GUEYE, Papa 132; 134; 136; 138; 254; 257; 266

H

HALL, Edward T. 209
HAMON, Philippe 257; 258
HAMZA BOUBAKEUR, Cheikh Si 384
HAUSSER, Michel..... 338
HEAD, Bessie..... 157; 413
HELMICK BEAVIN, Janet..... 187
HERSCHBERG PIERROT, Anne 181; 182
HERZBERGER-Fofana, Pierrette 415
HEUSCH, Luc de 353
HORN, Anette 75; 77
HOUNTONDI, Paulin J..... 460
HOVE, Chenjerai 442

J

JACCARD, Roland..... 10; 12
JACKSON, Don D..... 187
JELLOUN, Tahar Ben 95; 143; 417; 451
JERVIS, Giovanni..... 13
JOYCE, James 206; 446
JUNG, Carl Gustav 19; 37; 308

K

KABOU, Axelle..... 270
KALIS, Simone 353; 380
KANE, Aguibou 436

KANE, Cheikh Hamidou.....	5; 24; 35; 44; 45; 55; 58; 60; 67; 97; 140; 141; 194; 218; 358; 364; 371; 379; 385; 405; 407; 421; 432; 436
KANE, Mohamadou.....	45; 379
KATEB, Yacine.....	154
KAVWAHIREHI, Kasereka.....	426; 464
KEMEDJIO, Cilas.....	151; 156; 201; 236; 238; 248; 367; 368; 391
KEMP, Karoline.....	158
KEN BUGUL.....	413
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.....	17; 169; 170; 174
KERENYI, Karl.....	37
KESTELOOT, Lilyan.....	19; 82; 84; 85; 303; 322
KIRPAL, Viney V.....	92
KI-ZERBO, Joseph.....	270
KOM, Ambroise.....	439
KOUROUMA, Ahmadou ...	17; 53; 97; 127; 131; 197; 225; 363; 372; 414; 416; 425; 426; 477
KUTCHY, Barthélémy.....	58; 60; 61
L	
LACOUTURE, Jean.....	247
LAING, Ronald David.....	13; 23
LAPASSADE, Georges.....	357
LAURENTI, Renato.....	147; 451
LAYE, Camara.....	35
LEONI, Federico.....	276
LEVI-STRAUSS, Claude.....	11; 19; 274; 319; 331; 360; 377; 378; 380
LIKING, Werewere.....	413
LOPES, Henri.....	116; 225; 363; 372; 416; 441
LOUBIER, Pierre.....	72; 94; 102; 103; 275; 304
LOZANO, Antonio.....	148
LY, Amadou.....	385
M	
M' BAYE, Babacar.....	379
MABANA, Kahiudi Claver.....	115
MADUAKOR, Obi.....	88; 93
MAGNIER, Bernard.....	458
MAINGUENAU, Dominique..	17; 168; 190; 200; 209; 218
MAKARIUS, Laura.....	36; 37
MAKITA, Philippe.....	81; 84; 295; 424
MALDINEY, Henri.....	276
MALHERBE.....	429
MALINOWSKI, Bronislaw.....	57; 60; 274
MANNONI, Maud.....	13
MARCEL, Gabriel.....	109
MARCHESE, Angelo.....	200; 205
MARECHERA, Dambudzo.....	157
MARTIN, Jacky.....	89
MARTIN-GRANEL, Nicolas.....	114; 195; 289; 297; 320; 372
MATBOUT, Fadela.....	320; 361; 382
MAURI, Daniela.....	133; 139
MBEMBE, Achille.....	33; 38; 199; 290; 292; 380
MBIAFU, Edmond Mfaboum.....	368
MEGEVAND, Martin.....	438; 458
MELONE, Thomas.....	60
MENAHM, Ruth.....	168; 185; 187; 188; 255
MERCIER, Roger.....	44
MERIMEE.....	136; 370
MESLIN, Michel.....	379; 381
METRAUX, Alfred.....	297
MIAMPIKA, Landry-Wilfrid.....	83
MINYONO-NKODO, Mathieu-François.....	150
MITELLI, Giuseppe.....	160
MOITT, Bernard.....	432
MOLES, Rohmer A.....	102
MONENEMBO, Tierno.....	74; 96-105; 115; 118; 123; 127; 141; 195; 212; 213; 218; 227-230; 232; 233; 240-242; 244; 245; 248; 249; 262; 283; 284; 285; 288; 318; 321; 322; 324; 325; 348; 350; 363; 394; 395; 417; 432; 438; 459; 460; 474; 475
MONGO-MBOUSSA, Boniface..	118; 150; 154; 372; 455; 456
MONTESQUIEU.....	154

MOORE, Gerald 35; 40; 54; 198; 291
 MORENO, Jacob Levi..... 284; 393
 MORIN, Edgar..... 115
 MOURALIS, Bernard 9; 18-23; 48; 49; 154; 190;
 201; 251; 252; 278; 315; 337; 338; 368; 372;
 389; 392; 393; 400; 416; 424-427; 430; 431;
 433; 444-446; 448; 451; 453; 460; 472; 478
 MUDIMBE, Valentin Y... 19; 21; 132; 158; 422; 424;
 425; 433; 442; 453; 454; 464; 475
 MUREGO, Alphonse..... 320
 MURPHY, David 54; 55
 MUZZIOLI, Francesco 193; 199; 210; 224

N

NATHAN, Tobie 58
 NAUMANN, Michel..... 297; 433
 NDAO, Cheikh Aliou 415
 NDEBELE, Njabulo S. ...24; 72-74; 77; 79; 147; 153;
 206; 208; 225; 240; 267; 269; 272; 300; 307;
 308; 313; 334; 336; 359; 396; 419; 420; 446;
 448; 449; 471; 472; 474
 NDIAYE, Lamine..... 311; 347; 348; 357; 398; 411
 NDIAYE, Pape..... 440
 NDONG N'NA, Ygor-Juste..... 8; 381; 433; 464
 NDOYE, Omar..... 357; 410
 NGAL, Georges.. 7; 17; 18; 225; 226; 248; 265; 275;
 307; 422; 446; 447; 453; 457; 477; 478
 NGUGI WA THIONG'O 127; 154; 415
 NISSIM, Liana 131; 273; 306; 307; 316; 456; 464
 NKASHAMA Pius Ngandu..... 4; 5; 62; 454; 478
 NOUAGO, Marcel..... 154; 155

O

OBENGA, Théophile..... 450
 OBIECHINA, Emmanuel 42
 OKARA, Gabriel. 24; 35; 63; 64; 70; 85-94; 98; 101;
 103; 221; 222; 277; 279; 284; 291; 293; 294;
 304; 305; 309; 333; 336; 337; 338; 354; 355;
 363; 365; 429; 437; 446; 448; 471; 474
 OKRI, Ben..... 154; 327

OMARI, Peter..... 120
 ORTIGUES, M.-C., E. 13; 22; 48; 58; 393; 397;
 399; 412; 425
 OUEDRAOGO, Amadou..... 294
 OULOGUEM, Yambo..... 127; 131
 OYONO, Ferdinand..... 131; 391; 439

P

PALMER, Eustace.... 65; 68; 70; 88; 92; 93; 96; 201;
 294
 PARAVY, Florence..... 21; 278; 283; 287; 309; 325;
 355; 360; 363; 367; 372; 374; 402
 PATRON, Sylvie 231; 232; 235; 236
 PAULME, Denise..... 49; 378-381
 PELTON, Robert..... 37; 41
 PERRIN, Laurent 183
 PIGA, Adriana..... 140; 376; 385-387
 POLLOCK, Jonathan 117
 PRATO CARUSO, Leonella 124
 PRIEBE, Richard K. 150
 PRIMORAC, Ranka 157

R

RABAIN, Jacqueline..... 356; 392
 RADIN, Paul..... 37
 RANCIERE, Jacques..... 215; 221; 222
 RAVENSCROFT, Arthur 88; 89; 94; 95; 354
 REBOUL, Olivier..... 174; 176; 182; 183; 193; 204
 RETEL-LAURENTIN, Anne 409
 RICARD, Alain..... 414; 477
 RICARDOU, Jean 257; 265
 RICHARD, Jean-Pierre..... 73; 80; 420
 RIESZ, Janos 49; 52; 53; 60; 217; 218; 392
 RINTZLER, Georgette..... 57
 RIVA, Silvia..... 415
 ROSIER, Laurence..... 229
 RUBINO, Gianfranco..... 23; 99; 105; 118
 RUSHDIE, Salmon..... 154

S

SAINT-ANDRE UTUDJIAN, Éliane 8; 431

SALEM, Gérard	140	TANDUNDU, Bisikisi.....	462
SARTRE, Jean-Paul	20; 130; 296	TANSI, Sony Labou	24; 74; 80-87; 97; 103; 115;
SASSINE, William	97	116; 131; 135; 141; 152; 154; 183; 184; 225;	
SEMBENE, Ousmane	24; 44; 49; 50; 52-54; 67; 76;	227; 230; 240; 248; 284; 288; 295; 296; 302;	
92; 97; 141; 148; 177; 178; 187; 236; 329; 391;		303; 305; 360; 363; 366; 367; 372; 412; 416-	
392; 395; 397; 408; 412; 431; 432; 448; 464;		418; 422; 424; 434; 437; 438; 441; 455; 456;	
474		458; 460; 475	
SEMUJANGA, Josias	21; 243; 248; 478	TCHEDJI, Gilles Arsène	452
SENGHOR, Léopold Sédar.....	53; 402; 452	TEKO-AGBO, Ambroise.....	103; 241
SEVRY, Jean	88; 89; 304; 311; 354; 476	THOMAS, Dylan.....	291
SIGANOS, André	298	THOMAS, Luis-Vincent	311
SOB, Jean.....	130-132; 145; 247; 250; 253; 254; 257;	THOMPSON, Chantal	434
258; 263		TILKIN, Françoise.....	13
SOCE, Ousmane.....	148	TIMOTHY-Asobele, Jide	40; 333
SOW, Alfa Ibrahim	14; 15; 22; 322; 345; 348; 353;	TOUMSON, Roger	79
354; 360; 376; 382; 388; 390; 395; 412; 416;		TUTUOLA, Amos	24; 31-41; 44; 87; 92; 98; 141;
478		159; 169; 171; 172; 191; 197-199; 270; 290-293;	
SOW, Marcel.....	322; 395	332; 339; 349; 350; 363; 378; 380; 414; 429;	
SOYINKA, Wole	9; 15; 19; 20; 21; 42; 93; 127;	435; 448; 474	
131; 346; 347; 352; 363; 366; 378; 381; 382;			
414; 417; 466			
SPARROW, Fiona.....	260; 261	V	
SPERTI, Valeria.....	372; 416-418; 420; 441	VEIT-WILD, Flora.....	160
STANZEL, Franz Karl.....	235	VIVAN, Itala	32
STENDHAL	455	VOLTAIRE.....	150; 154
STERNE, Laurence	270	W	
STEWART, Danièle.....	66	WABERI, Abdourahman A.	122; 123; 126; 127;
		158; 194; 442; 475	
T		WALTER, Philippe	298
TALBOT, Amaury	311	WATZLAWICK, Paul.....	186; 187
TAM'SI, Tchicaya U..	21; 24; 30; 41; 105-110; 114-	WESCOTT, Joan	37
118; 123; 141; 142; 152; 172; 191; 194; 213;		WOOLF, Virginia	446
218; 219; 221; 225-227; 234; 235; 240; 245;		WRIGHT, Derek	65; 121; 126; 280; 460
247; 277; 278; 282; 287; 289; 291; 297; 308;			
312; 313; 315; 316; 320; 321; 351; 352; 358-		Z	
360; 363; 365; 366; 368; 371-373; 376; 382;		ZANGANEH, Lila Azam	414
383; 394-396; 401; 402; 432; 448; 458; 462;		ZERAFFA, Michael.....	152
463; 471; 474		ZIEGLER, Jean.....	270
		ZOLA, Émile.....	224; 269

RIASSUNTO

La ricorrenza della figura del folle in cammino nel romanzo dell'Africa nera suscita numerosi interrogativi sulle ragioni della sua messa in opera nell'epoca turbolenta delle cosiddette indipendenze. Lo studio abbraccia un arco temporale che va dagli anni '50 al primo decennio del 2000 e comprende la narrativa francofona ed anglofona al fine di ricostruire una panoramica che permetta di tracciare l'evoluzione della rappresentazione del folle sul piano della diacronia. A uno studio tipologico di folli erranti segue l'analisi del discorso nel testo letterario che si focalizza su tre piani: quello dell'enunciazione, quello dei procedimenti narrativi e quello del linguaggio dell'immaginario. Ne risulta un dinamismo che evoca il dominio del folle sulle tre istanze del discorso, da cui l'ipotesi del folle come una figura di mediazione nei diversi ambiti della società: mediatore spirituale e religioso; interlocutore intermediario con l'autorità istituzionale; infine strumento mediano in letteratura, tanto nella pratica della scrittura quanto nell'istituzione letteraria. Il carattere marginale del folle nella società e lo slancio riformista che egli assume nella contemporaneità, fanno di lui uno strumento conoscitivo in grado di creare un nuovo codice letterario e di articolare il discorso africano in cerca di autonomia. Le stesse caratteristiche segnano lo statuto delle opere africane e del romanziere nello scenario attuale.

Parole chiave: letterature dell'Africa nera, francofonia, anglofonia, folle, follia, erranza, immaginario, mediazione, enunciazione, sovversione, discorso africano, anticolonialismo, critica anticoloniale, neocolonialismo culturale

RÉSUMÉ

La récurrence de la figure du fou errant dans le roman d'Afrique noire suscite bien des questionnements sur les raisons de sa mise en œuvre dans l'époque tumultueuse des prétendues indépendances. Cette étude couvre un laps de temps allant des années 1950 à la première décennie du nouveau siècle; et elle inclut les textes narratifs francophones et anglophones en vue de fournir une vue d'ensemble permettant de retracer l'évolution de la représentation du fou d'un point de vue diachronique. L'étude typologique de fous errants précède une analyse du discours dans le texte littéraire focalisée sur trois niveaux: le plan de l'énonciation, celui des techniques romanesques et le plan du langage de l'imaginaire. Il en résulte un dynamisme évoquant l'emprise du fou sur les trois instances du discours, d'où l'hypothèse du fou comme étant une figure de médiation dans les différents domaines de la société: médiateur spirituel et religieux; interlocuteur intermédiaire avec l'autorité institutionnelle; et enfin dispositif médian en littérature, aussi bien dans la pratique scripturale que dans l'institution littéraire. Le caractère marginal du fou dans la société et l'élan réformateur qu'il assume à l'époque contemporaine, font de lui un outil cognitif capable de créer un nouveau code littéraire et d'articuler le discours africain en quête d'autonomie. Les mêmes caractéristiques marquent en outre le statut des œuvres africaines et du romancier dans la situation actuelle.

Mots-clés: littératures d'Afrique noire, francophonie, anglophonie, fou, folie, errance, imaginaire, médiation, énonciation, subversion, discours africain, anticolonialisme, critique anticoloniale, néocolonialisme culturel

ABSTRACT

The recurrence of wandering madmen and fools in the black African novel raises many questions about the reasons behind its implementation during the so-called independences. This study covers a time span ranging from the 1950s to the first decade of 2000. It includes Francophone and Anglophone fiction in order to gain an overview that allows one to observe an evolution in the representation of the fool with a diachronic perspective. The typological study of wandering fools precedes the discourse analysis in the literary texts, focusing on three levels: speech, narrative procedures and imagery. It follows that the fool's dynamism recalls his impact on the three modes of discourse. This leads to a hypothesis that he is a figure of mediation in many areas of society, being a spiritual and religious mediator, an intermediary to institutions of authority, and even an intermediary in literature, both in writing and in the literary institution. The social marginalization of the fool and the reformist zeal he takes in contemporary times, make him an instrument of knowledge that can create a new literary code and articulate the African discourse in its quest for autonomy. Moreover, these features mark the social status both of African works and of the novelist in the literary scene.

Keywords : literature of black Africa, Francophony, Anglophony, madman, fool, madness, wandering, imagery, mediation, speech, subversion, African discourse, anti-colonialism, anti-colonial critique, cultural neo-colonialism