

*Itala Vivan*

LA GUERRA CIVILE E I RAGAZZI SOLDATO  
NELLO SGUARDO DI DUE GIOVANI ROMANZIERI NIGERIANI:  
CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE E UZODINMA IWEALA

Nel 2006 è comparso *Half of a Yellow Sun*, secondo romanzo della giovane nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie la cui prima opera, *Purple Hibiscus*, del 2003, è stata tradotta in Italia da Fusi Orari con il titolo *L'ibisco viola* nello stesso 2006.

La Adichie ha oggi trent'anni e fa parte della nuova generazione di narratori africani che frequentano il mondo universitario e letterario euroamericano e però intendono gettare o meglio mantenere radici narrative nella propria tradizione originaria, come fa anche il venticinquenne Uzodinma Iweala, autore di un primo clamoroso romanzo, *Beasts of No Nation*, del 2005, tradotto in Italia da Einaudi nel 2006 con il titolo *Bestie senza una patria*. Iweala addirittura vive negli Stati Uniti, dove è cresciuto e ha studiato, conseguendo una laurea di primo livello (B.A.) ad Harvard.

Entrambi questi scrittori sono nigeriani ibo, e cioè provengono dalle regioni orientali del paese dove si concentrano gli importanti giacimenti petroliferi che da molti anni sono al centro di una tormentata vicenda sociale e politica, oltre che economica, e che sono stati alla base della terribile guerra civile – nota come guerra del Biafra – che ha straziato la Nigeria dal 1967 al 1970, causando molte centinaia di migliaia di morti e aprendo una ferita gravissima nel tessuto della recente unità postcoloniale della Nigeria. Entrambi provengono da famiglie assai agiate quando non addirittura molto importanti ed hanno perciò potuto godere di una educazione internazionale di élite; entrambi, infine, sono nati nel dopoguerra biafrano, in un contesto ormai lontano dai sanguinosi anni Sessanta.

Alle molteplici circostanze esterne che li accomunano va aggiunto anche il fatto di provenire da un'area culturale – quella di lingua ibo – fortemente alfabetizzata e cristianizzata, ricca di una tradizione orale e scritta di forte spessore, e che ha alle spalle una produzione narrativa di stampo popolare di eccezionale originalità e rilievo, nata intorno alla città-mercato di Onitsha e diffusa capillarmente attraverso una editoria speciale, anch'essa popolare e locale, e una distribuzione nata dai grandi mercati nigeriani. La letteratura del mercato di

Onitsha è scritta in lingua inglese, un inglese standard anche se semplificato nel lessico e nella morfologia, e riprende gli stilemi del parlato quotidiano pur senza ricorrere necessariamente al pidgin English. I *chapbooks* di Onitsha, sorta di fotoromanzi senza immagini, svolgono vicende drammatiche e contrastate di amore e conflitto sociale riprendendo tematiche vive nella società postcoloniale nigeriana e mirano a ricondurle sempre entro binari etici condivisi dalla comunità. Il genere raggiunse l'apice proprio negli anni Sessanta, sino alla guerra civile, cioè quando le grandi città mercato erano al culmine della fortuna, prima che i lunghi anni di massacri e guerra senza quartiere ne intaccassero profondamente il tessuto. Va però detto che anche la letteratura di alto livello che proviene dall'area ibo conserva comunque un'impronta popolare nei temi, nel linguaggio e nella rappresentazione della società: autori come Chinua Achebe, Cyprian Ekwensi, Elechi Amadi, Flora Nwapa sono ben radicati nell'immaginario popolare e nel contesto sociale e culturale del popolo ibo, che ha una lunga tradizione democratica che neppure il colonialismo britannico, con la sua *indirect rule*, è riuscito a intaccare e tanto meno a spegnere.

Ebbene, entrambi questi due giovani scrittori emergenti hanno scelto di scrivere romanzi che riprendono la realtà storico culturale della guerra civile combattuta dalla generazione precedente alla loro mettendo in scena personaggi fortemente caratterizzati anche come provenienza sociale che però si inseriscono in entrambi i casi in un romanzo di azione strutturato su un ricco intreccio e linguisticamente interessante. Vien fatto di chiedersi quali siano le ragioni del riaffiorare, a tanti anni di distanza, delle atroci memorie della guerra del Biafra; quale sia l'impostazione e quindi il senso che ciascuno di loro ha impresso alla propria opera; e, infine, come si collochino tali romanzi nel quadro del panorama letterario nigeriano.

Un ulteriore motivo di interesse per il critico italiano nasce dalla rapidità con cui gli editori italiani, solitamente restii o almeno lenti a considerare le novità che vengono dall'Africa, in questi due casi si sono precipitati ad acquistare i giovani testi, il primo dei quali deve ancora venire tradotto. Gli editori interessati al caso sono assai diversi: uno – Einaudi – è di prima grandezza, fornito di una distribuzione capillare e di una potente macchina pubblicitaria, mentre l'altro – Fusi Orari – è un minuscolo editore che pubblica alcune opere di narrativa e saggistica *a latere* della rivista *Internazionale* e non sembra avere una distribuzione efficiente né una forza pubblicitaria adeguata a sostenere autori emergenti.

Sarà quindi opportuno soffermarsi su un esame alquanto analitico dei due libri, che al primo sguardo potrebbero apparire assai diversi,

per identificare quale sia il fenomeno che li rende attraenti.

*Half of a Yellow Sun* trae il titolo dal simbolo al centro della bandiera del Biafra: appunto un sol levante, a significare un nuovo inizio per quello che avrebbe voluto essere un nuovo paese indipendente dalla federazione nigeriana. Il tema si svolge tutto intorno a questo filo della speranza che sorge e per cui si combatte, e che però alla fine annega nella sconfitta. Le vicende si giocano a partire dai primi anni Sessanta e sino alla fine del decennio, con puntuale esattezza storiografica, attraverso una serie di personaggi portanti. I protagonisti sono le due sorelle gemelle Olanna e Kainene, figlie di un ricco imprenditore ibo, e i loro partner, l'ibo Odenigbo, un intellettuale dalle idee 'rivoluzionarie' che insegna matematica all'università di Nsukka, e l'inglese Richard, arrivato in Nigeria perché innamorato dell'arte ibo e poi identificatosi con la causa del Biafra. Il romanzo si svolge interamente in area biafrana e l'epicentro è Nsukka ove la casa di Odenigbo e poi anche di Olanna diventa punto di ritrovo di un gruppo di amici e luogo di acceso dibattito culturale e politico. Accanto a questi personaggi principali ci sono da un lato le loro famiglie, con il portato tradizionale (Odenigbo) o modernizzatore (Olanna e Kainene), e dall'altro i loro servitori, Harrison per Kainene-Richard e Ugwo per Odenigbo-Olanna.

L'intreccio combina abilmente le vicende personali dei personaggi – amori, tradimenti, rancori e rappacificazioni – con gli avvenimenti drammatici che hanno segnato la storia del Biafra e della Nigeria in quegli anni. Sullo sfondo, con rilievo maggiore o minore, a seconda dei casi, si muovono un gran numero di figure che, sebbene meno importanti, sono tratteggiate con vivezza e incisività, caratterizzando la cultura del luogo e dell'epoca e la sua risposta alla tragica emergenza bellica. Fra le figure di secondo piano emerge Ugwo, fedelissimo adoratore di Odenigbo e Olanna, che finisce catturato nella coscrizione obbligatoria dell'ultimo periodo della guerra e assaggia l'allucinante condizione di quell'esercito, ormai dominato da mercenari deliranti e ragazzini drogati.

La storia della guerra si apre con una serie di massacri di cittadini di etnia ibo perpetrati dovunque nel paese, e si conclude con la terribile distruzione della regione del Biafra e la resa per fame della popolazione ibo, con l'esercito federale che avanza (nel romanzo i nigeriani vengono chiamati 'vandali'), i soccorsi umanitari che mano a mano scompaiono e i loro capi che fuggono, mentre si intensificano pesanti bombardamenti sui civili con aerei forniti dal Regno Unito e dall'Unione Sovietica. Risulta evidente, alla fine, che la soggezione imposta agli ibo è una manovra organizzata sin dall'inizio, con le

stragi di civili inermi prima e, poi, lo strangolamento finale della strenua resistenza militare e civile del Biafra. In questo contesto, i personaggi – che sono una vera folla — si collocano su versanti diversi e incarnano una miriade di diversi atteggiamenti culturali e politici: tutti, comunque, rimangono sconfitti dal crollo di un sogno comune e dalla rivelazione di essere vittime impotenti di un gioco più grande di loro in cui la Nigeria è una pedina nelle mani di burattinai internazionali. Ciò non toglie, comunque, che si addossi a varie figure ibo, yoruba, hausa, ecc, una responsabilità o corresponsabilità gravissima in quello che avviene: da un lato c'è chi bada soltanto a fare affari e accumulare ricchezze per sé, mentre dall'altro c'è chi si lascia travolgere da una visione di potenza che vuole a tutti i costi realizzare a scapito della salvezza di un intero popolo. La secessione del Biafra dalla federazione, insomma, è stata decisa e condotta con leggerezza e senza appoggi esterni: neanche i paesi africani hanno riconosciuto il Biafra, ad eccezione della Tanzania di Nyerere, e il burbanzoso e improvvido generale ibo Ojuko ('Sua Eccellenza', come viene sempre indicato nel romanzo) non ha saputo tessere una rete di sicurezza per quanti si erano affidati a lui e al suo regime. Risaltano, nella colorata e viva caratterizzazione dei personaggi, le differenze di atteggiamento e cultura, ma anche i diversi interessi economici e politici che emersero fra gli hausa e gli ibo, mentre gli yoruba rimasero più in margine al conflitto (salvo militare nell'esercito federale che uccideva e distruggeva il Biafra) e altri gruppi etnici non sempre si schierarono con gli ibo ('sabotatori', vengono spesso chiamati nel romanzo). Alla fine, quando tacciono i frastuoni della guerra, varie voci dichiarano di esser state all'oscuro di quanto accadeva sino a che la stampa internazionale aveva denunciato gli orrori perpetrati in Biafra, le orde di rifugiati in fuga, i bambini morenti di fame e malattie.

Una guerra civile è una tragedia collettiva di gravi proporzioni non solo per le perdite, i danni e gli odi che provoca, ma anche per le atroci ambiguità e connivenze che implica e rivela. Le indagini sulle cause e le modalità di una simile realtà passata sono difficili, e spesso continuano a lungo, magari dopo (o forse in attesa?) che determinati protagonisti siano scomparsi dalla scena, o che le condizioni della politica internazionale consentano di parlare chiaro. Ma proprio questo viluppo di tragedia e complice oscurità, questi interrogativi ancora aperti, sollecitano il narratore e gli suggeriscono di raccontare attraverso delle storie individuali, rappresentando e mettendo in scena, come fa Adichie in questo romanzo. Inoltre, il caso della guerra civile del Biafra non è l'unico a ritornare sul palcoscenico della narrativa a tanti anni distanza; in Europa, la guerra civile spagnola e i conflitti esplosi in Italia dall'8 settembre 1943 alla fine della secon-

da guerra mondiale, insieme alla Resistenza antifascista, sono oggi più che mai alla ribalta non solo del dibattito politico e storiografico, ma anche della interpretazione e rappresentazione narrativa.

La storia del Biafra è già stata più volte esplorata da romanzieri nigeriani, fra i quali vanno ricordati Chinua Achebe, Buchi Emecheta, Chukwuemeka Ike, Flora Nwapa e Cyprian Ekwensi, ma anche Wole Soyinka, che in *Stagione di anomia* ma anche ne *L'uomo è morto* ha offerto una visione allucinata e disperante di quell'universo in guerra: e però in tutti questi casi si trattava di individui che avevano direttamente vissuto quel periodo. Chimamanda Ngozi Adichie appartiene invece a una generazione successiva alla guerra, essendo nata nel 1977, e ciò le consente di ritornare sul tema con maggiore libertà immaginativa, cioè di creare più liberamente dei personaggi che incarnino quella vicenda e i suoi vari aspetti politici ed esistenziali per riportarli sul palcoscenico dell'attenzione contemporanea. Infatti la questione che fu alla base della guerra civile di allora – gli interessi derivati dai ricchi giacimenti petroliferi della regione – appare tuttora irrisolta, anzi, incancrenita, e sta provocando quel che già si configura come una guerriglia nell'area del Delta del fiume Niger. Le storie dolorose di Olanna e Odenigbo, Kainene e Richard mirano, oltre che a commuovere per la loro umanità, anche a mettere in guardia da un lato contro l'insolenza dei prepotenti, dall'altra riguardo ogni leggerezza che spezzi la forza di un popolo e impedisca di lottare per giuste cause comuni.

Visto nella grande corrente del romanzo nigeriano, *Half a Yellow Sun* si colloca nel *mainstream* della tradizione di Achebe ma anche di Ekwensi, e rende onore alla statura del grande poeta ibo Christopher Okigbo, morto combattendo nell'esercito biafrano, e trasformato, nel romanzo, nel personaggio del poeta-soldato Okeoma. È costruito secondo lo schema di narrativa popolare e politica ormai consolidata in Nigeria, uno schema che talvolta sembra ripreso in modo pedissequo, con citazioni continue interne ai fatti e ai personaggi, e che la stessa autrice ammette nella sua bibliografia finale. La notevole scioltezza di immaginazione ed espressione che aveva caratterizzato *Purple Hibiscus* si ritrova in parte anche qui, insieme a una certa lentezza nel risolvere i nodi narrativi (che talora si prolungano al di là di quanto sarebbe auspicabile) e a una persistente goffaggine nei dialoghi. In questo ultimo caso, va detto che Adichie imposta spesso le battute dei personaggi secondo uno schema parlato africano che è molto cerimonioso, e certamente ha rituali fissi; ma non tutto ciò che è consuetudinario nell'orale riesce poi efficace nella scrittura di un romanzo lungo e articolato come questo. L'oralità dovrebbe rivivere più nei ritmi che nelle formule: dovrebbe essere, cioè, più musicale

che formulaica, per riuscire accettabile in un romanzo-fiume quale è *Half of a Yellow Sun*.

Sebbene accostabile ad Adichie per i motivi che si sono già detti, il giovane Uzodinma Iweala, con il suo *Bestie senza patria*, richiede un discorso a parte.

Ci troviamo di fronte all'opera prima di un autore giovane di origine nigeriana ibo, cresciuto però negli Stati Uniti. L'ho incontrato al convegno "Il deserto e dopo. La letteratura africana dall'oralità alla parola scritta, organizzato a Torino dal Premio Grinzane Cavour, e l'ho intervistato il 18 gennaio 2007, soprattutto per discutere il linguaggio da lui usato nel romanzo e la resa del medesimo nella traduzione italiana di Alessandra Montrucchio.

**Itala Vivian:** Ho letto il suo romanzo, e vorrei chiederle se lei ha avuto modo di vedere la traduzione italiana, che mi sembra tutt'altro che affine all'originale.

**Uzodinma Iweala:** Sì, ho visto la traduzione, che l'editore mi ha mandato, anche se naturalmente non la capisco perché non so l'italiano. L'originale non è propriamente in pidgin, bensì in una lingua inventata, non standard, anche se con riferimenti precisi alla lingua parlata, a un'oralità integrale che muove dal parlato nigeriano.

**IV:** Allora i suoi riferimenti sono al parlato nigeriano, vero? Lei vive in Nigeria, attualmente?

**UI:** Io ora sto a New York, a lavoro alla Columbia University in un progetto di aiuti internazionali, ma ritorno spesso in Nigeria – meglio, ci vado continuamente. In febbraio, comunque, starò lì per scrivere il mio nuovo romanzo.

**IV:** *Bestie senza una patria* ha come protagonista un ragazzo soldato che finisce per essere coinvolto in una guerra che non comprende e di cui non conosce le ragioni. Che base ha usato per costruire questa storia – memorie altrui, racconti, resoconti storici – dato che lei è troppo giovane per aver avuto esperienze personali simili a quelle del protagonista Agu?

**UI:** Mi sono fatto raccontare i ricordi dei miei parenti e amici, gente che ha vissuto durante la guerra civile nigeriana; ed ho letto libri di storia, biografie, romanzi, per creare l'ambientazione del mio stesso romanzo.

**IV:** Da che zona della Nigeria proviene la sua famiglia?

**UI:** La mia è una famiglia ibo che viene dal sud-est del paese.

**IV:** Che progetti ha per il futuro? Che cosa scriverà ora?

**UI:** Beh, sono aperto a tutto; vedremo. Quanto ai libri, ho in cantiere un paio di progetti e non so bene come si svilupperanno. Per me la cosa importante è scrivere, perché mi piace molto scrivere, di qualsiasi cosa. Parecchi miei racconti sono ambientati negli Stati Uniti, dove sono cresciuto e ho studiato. In effetti sto lavorando a una raccolta di questi racconti, tutti ambientati in America. Non è ancora finita, ma ci sto lavorando.

**IV:** Che cosa pensa della mentalità dei giovani americani, di quello che pensano a proposito delle politiche del loro paese, della guerra in Iraq?

**UI:** È una domanda difficile. Posso parlare soltanto delle persone che conosco. Negli Stati Uniti l'opinione dei giovani, di quelli che dissentono dalla politica nazionale – gente come me, ed altri – non è presa in considerazione da chi è al potere: Ci son strati della popolazione che sono favorevoli alla guerra, ma se i giovani come me – e siamo noi che dobbiamo poi combatterla, questa guerra – sono contrari alla guerra, la loro voce non viene ascoltata, non conta niente. D'altro canto va detto che oggi negli Stati Uniti i giovani – i ragazzi della mia età – sono totalmente immersi in se stessi e nella ricerca di raggiungere il proprio piacere in un contesto assolutamente materialistico – comprare, ottenere, avere, godere, consumare – e nel frattempo il loro paese è teso verso una politica imperialista e aggressiva: ma gli Stati Uniti sono così, in quest'epoca, e questo funziona per tutti, giovani e vecchi, in generale. È un paese fatto così, un paese che si crede di essere il paradiso, un eden materialistico. E mentre ogni cittadino americano si concentra sul proprio sé, su una mini realtà individuale, intorno succedono delle cose che loro non vedono, e mica neanche tanto lontano da loro – anche appena un poco più in là.

Così almeno vedo le cose io, per quanto riguarda la cultura americana.

**IV:** E come mai *Bestie senza una patria*, suo primo romanzo, è ambientato in Nigeria?

**UI:** Io sono nato in Nigeria, dove sta tutta la mia famiglia, ma sono andato a studiare negli Stati Uniti, e così sono andato sempre avanti e indietro dalla Nigeria, e sono rimasto in contatto con il mio paese, che costituisce una grandissima parte di me stesso e delle mie esperienze. Allo stesso tempo, però, anche Washington D.C. – dove sono cresciuto – costituisce una parte importante di me stesso; sì, io credo che nessuno è fatto d'un blocco monolitico, anzi, ognuno ha tante sfaccettature che consentono di avvicinare la realtà secondo prospettive diverse. E questo è particolarmente vero per uno scrittore, che non guarda mai alle cose da un solo angolo.

**IV:** Che cosa pensa della situazione politica attuale in Nigeria, dove si avvicina il periodo delle elezioni, mentre cresce la tensione nella regione del Delta, e i movimenti di contestazione contro il governo federale si fanno sentire sempre più violentemente?

**UI:** La democrazia non è facile, specialmente per i paesi più giovani. E tutti i paesi attraversano delle fasi – questo avviene anche all'Italia e alla Gran Bretagna, ad esempio, e non soltanto alla Nigeria. E non è facile governare un enorme paese di oltre 140 milioni di abitanti e più di 350 lingue qual è la Nigeria, non è facile.. ma anche questa è una fase che passerà, e si riuscirà a far sì che la voce di ciascuno venga ascoltata – almeno io spero che così avvenga, sebbene non sia in grado di fare alcuna previsione. Eppure, vede, io vengo da una famiglia impegnata in politica, e mia madre è stata ministro delle finanze per tre anni nel governo federale.

Nel Delta si avverte una terribile frustrazione perché la voce della gente non trova ascolto, i loro problemi non vengono affrontati, e questo provoca grande tensione. Ma non credo che ciò autorizzi a far uso di metodi violenti – io, per lo meno, non approvo per principio che si ricorra alla violenza, in nessun caso.

**IV:** La tradizione letteraria della Nigeria moderna, soprattutto nel filone narrativo – Achebe, Ekwensi, Soyinka, Saro-Wiwa – ha avuto influenza sulla sua formazione letteraria, sulla sua personalità di scrittore?

**UI:** Certo, io sono il frutto di tradizioni antichissime, di tutte le storie orali che la gente ha raccontato per millenni, dei temi che si sono ripetuti in tutte le culture del mondo. Per scendere a tempi vicini a noi, scrittori come Achebe e Saro-Wiwa sono stati importantissimi per me perché mi hanno mostrato come si possa scrivere. Ma le

influenze sono parte del processo di scrittura, dell'apprendimento che si fa leggendo gli altri e guardando come essi risolvano temi e problemi. Ma uno che si mette a scrivere dice, "well that is really cool, but now, where do I go from here?" – sì, insomma, non bisogna lasciarsi intimidire da quello che hanno fatto gli altri, anche se sono stati molto grandi, molto bravi. Ad esempio, la prima cosa che ho letto di Nadine Gordimer è stata una raccolta di racconti, e i suoi racconti sono davvero fantastici – sì, eccezionali – ma non sono certo quello che io voglio scrivere. La generazione giovane deve conoscere e amare la tradizione, ma non averne paura, anzi: deve prendere quello che gli serve da chi è venuto prima, e andare avanti per la propria strada, scrivere altre cose.

**IV:** E fra gli autori americani, quali sono i più importanti per lei?

**UI:** Sono interessato agli scrittori che giocano con il linguaggio, in generale; inoltre sono ovviamente attento al filone della scrittura afroamericana, poiché dopotutto sono un nero cresciuto negli Stati Uniti. Ma l'intera tradizione americana mi interessa, perché mi insegna che cosa si può fare, si è potuto fare, in determinate epoche e con determinati temi – quanto a chi mi piaccia più o meno, è difficile dirlo: leggo Hawthorne e Baldwin, Fenimore Cooper e Thomas Pynchon, perché lavorano bene con la scrittura. Ma uno che mi piace davvero leggere e rileggere è Faulkner, soprattutto per l'uso che fa della lingua, un uso *incredible and amazing*. È difficile entrare nei suoi libri – prenda per esempio *The Sound and the Fury*, dove si va avanti per venti pagine e anche più senza capire che cosa stia succedendo, ma a un certo punto si entra, e allora è fantastico. E anche Faulkner è tutto costruito sull'oralità, sebbene nel suo caso si tratti di una oralità diversa da quella, poniamo, di Achebe. Per me è stato importante anche leggere Toni Morrison, e poi Jamaica Kincaid. Uno non deve costruire la propria scrittura soltanto sulla base della tradizione da cui proviene, perché dovrebbe? Io leggo qualsiasi libro mi capitino sotto gli occhi, anche se è un brutto libro, anche porcheria – ma tutto mi serve: la mia scrittura, poi, è un'altra cosa.

**IV:** È interessato a sperimentare con una lingua non standard anche nella sua narrativa di ambiente americano, nei suoi racconti, insomma? E in che modo, con quali soluzioni?

**UI:** Certo che lo sono. Ho appena finito di scrivere un racconto il cui protagonista è un soldato nero americano appena rientrato dall'Iraq: e anche qui ho fatto ricorso a un inglese non standard. Altre

volte, mi sento di cercar di scrivere nella lingua che potrebbe usare un adolescente, perché la sua lingua, così come il suo modo di pensare, è ben diverso dalla lingua che userebbe un uomo, o una donna, di quarant'anni. E una donna parla, o costruisce le proprie storie, in modo ben diverso da come parla e racconta un uomo. Non c'è un modo di parlare che sia standard in senso generale, che cioè costituisca una forma onnicomprensiva. Quando scrivo cerco di tralasciare le strutture portanti, le forme che racchiudono quello che ciascuno vuole dire, e poi guardo cosa esce dal mio scrivere. Quando uso il linguaggio speciale di un ragazzo di diciassette anni come fosse un codice, mi servo di uno strumento descrittivo, rappresentativo, così come farei se dicessi che il tal ragazzo ha i capelli castani gli occhi verdi ed è alto un metro e ottanta. Il modo in cui lui parla è altrettanto connotativo del personaggio di quanto lo è ciò che lui dice effettivamente rispetto a se stesso. Questo è quello che faccio, e credo che ciò mi provenga dall'aver letto degli autori così diversi come possono essere Faulkner e Achebe. Achebe, ad esempio – prendiamo *Things Fall Apart*: non si propone tanto di rappresentare questo o quel personaggio, quanto di rappresentare una certa precisa cultura. Io miro sempre a rappresentare un determinato individuo, il quale, naturalmente, in quanto particolarmente rappresentativo di un certo gruppo fa sì che io rappresenti anche quel gruppo. Ho sempre usato la prima persona, perché si presta al mio scopo, e le poche volte che mi son trovato a scrivere in terza persona, accidenti, mi sono detto, guarda un po' cosa mi succede.

\* \* \*

Il romanzo di Uzodinma Iweala è sorprendentemente simile al celebre *Sozaboy* di Ken Saro-Wiwa, originariamente pubblicato in Nigeria nel 1985 e tradotto in italiano da Roberto Piangatelli nel 2005 per Baldini Castoldi Dalai editore. Come è noto, Saro-Wiwa è l'inventore del personaggio del ragazzo soldato africano travolto da una crudele guerra civile in cui milita senza capirne i motivi né le modalità, fino a rifiutarla per la sua follia, corruzione e insensatezza. Il personaggio del ragazzo soldato è diventato poi eroe di uno splendido romanzo di Ahmadou Kourouma, *Allah non è mica obbligato*, e/o editore, 2002, e ora ricompare appunto – non più da protagonista, ma come personaggio di rilievo – in *Half of a Yellow Sun* di Adichie.

Come accade in *Sozaboy*, anche il romanzo di Iweala ha per protagonista un giovane ragazzo soldato, Agu, che viene arruolato a forza durante una guerra civile e soffre ma a sua volta fa soffrire, uccidendo e violentando e saccheggiando, sino a che la morsa del con-

flitto, improvvisamente come si era stretta, si allenta e lo abbandona come un relitto in un asilo affidato a dei religiosi.

Agu è un personaggio onnicomprensivo, nel senso che tutto ciò che accade sembra accadere dentro di lui e all'interno del suo sguardo, come se all'infuori di lui non vi fosse nient'altro. Tale punto di vista conferisce al racconto una valenza allucinata e ossessiva.

Analogamente a quanto accade con Ken Saro-Wiwa, anche per il giovane Iweala l'aspetto maggiormente degno di attenzione è il linguaggio, affidato all'io narrante di Agu ed espressione della sua personalità. Ma a questo punto nascono i problemi, perché fra il testo originale e la traduzione italiana si spalanca una discordanza preoccupante.

Per poter procedere a una analisi generale, si propone una analisi comparativa di brani in originale e in traduzione.

(1/A), da *Beasts*, p. 1

*It is starting like this. I am feeling itcb like insect is crawling on my skin, and then my head is just starting to tingle right between my eye, and then I am wanting to sneeze because my nose is itching, and then air is just blowing into my ear and I am hearing so many thing: the clicking of insect, the sound of truck grumbling like one kind of animal, and then the sound of somebody shouting TAKE YOUR POSITION RIGHT NOW! QUICK! QUICK QUICK! MOVE WITH SPEED! MOVE FAST OH! in voice that is just touching my body like knife.*

(1/B), da *Bestie*, p.7

Comincia così. Io sente prudere come se insetto mi striscia su pelle, poi testa comincia di prudere proprio in mezzo di occhi, poi io vuole di starnutire perché mio naso prude, poi aria soffia in mie orecchie e io sente tante tante cose: tic tic di insetti, rumore di camion che brontola come animali, poi persona che urla PRENDE POSIZIONE SUBITO! SVELTI! SVELTI SVELTI! VOI MUOVE SVELTI OH! con voce che tocca mio corpo come coltello.

(2/A), da *Beasts*, pp.145-6

*It is night. It is day. Its is dark. It is too hot. It is too cold. It is raining. It is too much sunshine. It is too dry. It is too wet. But all the time we are fighting. No matter what, we are always fighting. All the time bullet is just eating everything, leaf, tree, ground, person – eating them – just making person to bleed everywhere and there is so much blood flooding all over the bush. The bleeding is making people to be screaming and shouting all the time, shouting to father and to mother, shouting to God or to Devil, shouting one lan-*

*guage that one is not really knowing at all. [...] All the time, we are sick and going to toilet, shitting water. We are hungry too and living off anything we can find. Lizard, we are eating them. Insect, we are eating them or even better, if we are finding them, we are eating rat or every other kind of bush animal. Sometimes we are eating this leaf or that leaf, but leaf is what is always making my belly to turn so I am not eating it too much. [...] I am so hungry I can be eating wood if it is making me too hungry less, but it is only hurting my belly and making me to vomit and shit. I am so hungry I can even be eating my skin small by small if it is not making me to bleed to death. I am so hungry that I am wanting to die, but if I am dying then I will be dead.*

(2/B), da *Bestie*, pp. 107-8

È notte. È giorno. C'è luce. C'è buio. Fa troppo caldo. Fa troppo freddo. Piove. C'è troppo sole. È troppo secco. È troppo umido. Ma noi combatte sempre. Noi combatte sempre e comunque. Sempre proiettili mangia tutto, foglie, alberi, terra, uomini, li mangia e fa sanguinare persone da per tutto e c'è così tanto sangue che inonda tutta boscaglia. Sanguinare fa sempre gridare e urlare persone, loro chiama padre e madre, chiama Dio o Diavolo, chiama e grida con lingua che nessuno sa. [...] Noi è sempre malati e fa i bisogni, caga acqua. Noi ha anche fame e mangia tutto quello che trova. Lucertole, noi le mangia. Insetti, noi li mangia o, se noi ha fortuna che li trova, noi mangia topi e tutte razze di animali selvatici. A volte noi mangia questa o quella foglia, ma foglie mi mette sempre pancia sottosopra perciò io non mangia tante. [...] Io ha così fame che potrebbe mangiare legno se mi fa passare fame, ma mi fa venire solo male di pancia e vomitare e cagare. Io ha così fame che piano piano potrebbe mangiare anche mia pelle, ma questo mi farebbe sanguinare e morire. Io ha così fame che vorrebbe di morire, ma se muore dopo io sarà morto.

Se si confrontano le due versioni del testo si nota subito che, mentre l'originale ricorre a un inglese non standard che deriva le sue strutture dal parlato nigeriano e riecheggia le cadenze dell'oralità anche nigeriana, sino a usare tipiche ripetizioni ed eclamazioni d'uso corrente, l'italiano è articolato in segmenti sgrammaticati che non riflettono alcuna consuetudine sociolinguistica. L'effetto che deriva dalle due serie di testi è quindi profondamente diverso. L'originale proietta il lettore in un contesto reale, entro una personalità situata entro una certa cultura che suggerisce determinate modalità espressive, mentre la versione italiana sballotta il lettore in frasi ove le concordanze non sono rispettate, gli articoli eliminati o cambiati a casaccio, i verbi confusi nei tempi e nelle persone. L'effetto che si ha leggendo l'italiano è quello di trovarsi dinanzi a qualcuno che sta imparando la nostra lingua senza conoscerne per così dire la grammatica: un effetto straniante, dato il contesto del romanzo, che dovrebbe in-

vece tuffarci nella notte della guerra nigeriana.

A conferma di ciò, una *Nota del traduttore* avverte, in apertura di *Bestie senza una patria*, che “Per restituire al lettore un linguaggio che che ‘suonasse come’ quello originale, ho quindi pensato di ispirarmi all’italiano parlato dai nigeriani (connazionali dell’autore) residenti nel nostro Paese e alle difficoltà che incontrano nell’esprimersi in una lingua tanto diversa dalla loro.” In questa operazione, la traduttrice Alessandra Montrucchio è stata aiutata, oltre che da Jennifer, Michael, Olushola e Mathias, anche da padre Adolfo, padre Erastos, padre Manolo, suor Maresa, Anna Casella, sempre stando alla *Nota del traduttore* già citata. Ottimi consulenti, a giudicare dai risultati!

Non si è tenuto conto, qui, del fatto che il protagonista Agu non è uno che incontri difficoltà ad esprimersi in una lingua che non è la sua, bensì un giovane che parla la propria lingua, anche se distorta, ma sempre tale da alludere a una lingua realmente esistente, un inglese nigeriano reale, con le inflessioni, i tic, le elisioni e le peculiarità che caratterizzano il linguaggio orale giovanile. Il risultato è sconcertante, e il povero Agu viene trasformato in un apprendista di lingua italiana che incorre in ogni sorta di svarioni e così suona non come l’originale, ma semplicemente come uno che appunto non conosce l’italiano. Questa è l’impressione che ne ricava il lettore, che resta attonito dinanzi a un’operazione tanto bizzarra quanto perniciosa.

Il romanzo, letto nell’originale – come consiglio si faccia, per poterlo godere serenamente – colpisce per la sua decisa intenzione a proiettarsi entro la pelle di una storia lontana, che risale ai lontani anni Sessanta, ma evidentemente ancora bruciante nella memoria del popolo ibo che visse quella tragedia.

Iweala ha voluto riproporre il ricordo dell’incubo della guerra civile, in un momento in cui la Nigeria sembra essere sull’orlo di un nuovo disastro, ed è comunque afflitta da una guerriglia interna, anche per risvegliare la percezione di che cosa sia o possa davvero essere un conflitto civile. Ma lo fa non solo riportando in scena l’indimenticabile Mene, protagonista di Saro-Wiwa, ma infilandosi lui stesso dentro la pelle di un ragazzo e facendo sì che anche noi lettori veniamo trascinati dentro il sangue e il dolore dell’esperienza, calati nella realtà perennemente notturna di un cataclisma inarrestabile, incalzati dal ritmo e dalle allitterazioni ribadite di una storia che sussulta e balza e fugge, senza respiro.

Peccato che la versione pubblicata da Einaudi stravolga i notevoli pregi del romanzo, che, sebbene un po’ manierato e derivativo nell’impianto strutturale, ha una sua vivacità stilistica che riflette una precisa ricerca personale. Non è un caso che Iweala abbia lavorato sotto la direzione di Jamaica Kincaid e ami un autore arduo e splen-

dido quale è Faulkner, anche se la sua scrittura non è quella di un ragazzo prodigio. Si vedrà quali esiti futuri offrirà ai lettori, ma soprattutto si spera che non venga mai più tradotto in modo così discutibile e strampalato.

La traduzione di Iweala, che in italiano ha perduto le sue importanti coordinate culturali di base ma anche il senso della sua autentica ricerca stilistica, lascia assai perplessi, soprattutto perché è stata pubblicata da un grande editore come Einaudi, con una lunga pratica di traduzioni di testi e fornito di un parco di traduttori di tutto rispetto. Forse, chissà, Einaudi Stile Libero ha creduto di poter offrire ai lettori un esemplare di Africa esotica? Del resto, anche l'inclusione nella stessa collana einaudiana del romanzo di Aminata Fofana *La luna che mi seguiva* aveva fatto nascere degli interrogativi: un libro che si offre come contenitore delle "fiabesche avventure" di "una bambina, un nonno sciamano, un villaggio africano fuori dal tempo" rende subito l'idea di una fabbricazione che poggia su stereotipi da vecchio esotismo di maniera. E il romanzo adempie esattamente queste promesse, offrendo un prodotto mediocre, banale, inzeppato di luoghi comuni e prevedibili facilonerie.

Le letterature del continente africano sono una cosa seria, non meno di quelle di altri continenti, e dovrebbero venire avvicinate con l'attenzione e la cura che vengono normalmente dedicate alle letterature europee e a tutte le altre, senza buttarle sul mercato giusto perché profumano di Africa e di diversità o, peggio ancora, di una male intesa magia.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADICHIE, C.N. (2003), *Purple Hibiscus*, Chapel Hill, Algonquin Books.

ADICHIE, C.N. (2005), *L'ibisco viola*, Roma, Fusi Orari, trad. di Giuseppina Cavallo.

ADICHIE, C.N. (2006), *Half of a Yellow Sun*, London, Fourth Estate.

FOFANA, A. (2006), *La luna che mi seguiva*, Torino, Einaudi.

IWEALA, U. (2005), *Beasts of No Nation*, New York, HarperCollins.

IWEALA, U. (2006), *Bestie senza una patria*, Torino, Einaudi, trad. di Alessandra Montrucchio.

KOUROUMA, A. (2003), *Allah non è mica obbligato*, Roma, e/o editore, trad. di gruppo coordinata e riveduta da E. Volterrani.

SARO-WIWA, K. (2005), *Sozaboy*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, trad. it. di Roberto Piangatelli, cura e Nota critica di Itala Vivan.