

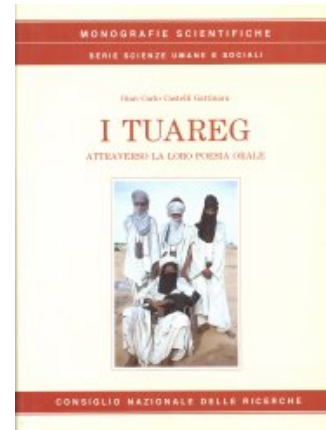
MONOGRAFIE SCIENTIFICHE Serie Scienze Umane e Sociali

Gian Carlo Castelli Gattinara

I TUAREG attraverso la loro poesia orale

Introduzione

I Tuareg, nomadi pastori e carovanieri, vivono essenzialmente nel Sahel subsahariano, negli stati del Niger (circa 400.000 persone) e del Mali (200.000); alcune tribù, esigue dal punto di vista numerico (20.000 persone circa), ma importanti per il ruolo che hanno avuto nella storia di questo popolo, sono stanziate in Algeria, tra le montagne dell' Ahaggar e del Tassili, e nel Fezzan libico. Fa parte del patrimonio culturale dei Tuareg una vasta letteratura poetica (*tesawit*) che fino ad oggi è stata tramandata oralmente da una generazione all'altra. La storia, la tradizione, i valori e le istituzioni di questo popolo emergono evidenti dalla sua poesia, una poesia del passato che i giovani, con il moltiplicarsi delle scuole e delle opportunità lavorative in strutture diverse da quelle tradizionali, sono sempre meno interessati a riprendere e a tramandare, e una poesia del presente ancora viva, a volte contestataria, che canta lo svolgersi degli avvenimenti quotidiani con le loro incongruenze, le loro dolcezze e i loro drammi legati spesso all'impatto con la nuova realtà politica di questo secolo e con il mondo occidentale.



Questo studio si inserisce nel più ampio quadro di interesse internazionale, costituito dalla raccolta e conservazione del patrimonio storico-letterario orale che è in via di sparizione in seguito alla trasformazione e all'acculturazione dei gruppi che lo detengono. La ricerca è iniziata in Niger dove sono andato per la prima volta nel 1964 e dove ho vissuto ininterrottamente fino al 1969, a diretto contatto con questi nomadi, dividendo con loro la vita dell'accampamento, le migrazioni e l'evolversi degli avvenimenti politico-sociali. In quel periodo era ancora facile trovare degli Anziani, depositari della tradizione storica e poetica del loro popolo, che conoscevano i canti di un tempo, quelli che narrano le imprese, le guerre, i *rezzu* (1), le grandi traversate del Tenere (il deserto assoluto), i complicati rapporti con la comunità dei sedentari neri, le avventure galanti, lo scorrere del tempo. La conoscenza della tradizione dava (e continua a dare) a questi Anziani il prestigio e il ruolo di consiglieri nell'amministrazione della giustizia e nelle questioni riguardanti la gestione del territorio e dell'ampio patrimonio zootecnico. Per la raccolta e la trascrizione dei testi ci siamo attenuti ad una precisa metodologia: dopo aver individuato i migliori «cantori», quelli cioè a cui tutti riconoscevano doti di onestà e di saggezza, si è chiesto loro di recitare le poesie che conoscevano, in modo da poterle registrare sul nastro immediatamente e «di getto», rispettando così i tempi del racconto, che sono quelli di una dizione orale. Se avessimo dovuto scrivere le poesie sotto dettatura ne sarebbe risultato qualcosa di diverso perché il cantore non avrebbe potuto mantenere il ritmo corrispondente all'evolversi del suo pensiero e del suo ricordo.

In questo senso i testi che riportiamo sono effettivamente dei testi orali proiettati sulla carta. Per un ulteriore controllo e per ottenere una maggiore precisione, ogni poesia, una volta registrata, è stata nuovamente recitata-dettata dal cantore e da noi trascritta nella sua lingua originale (il *tamasheq*) utilizzando i segni dell'alfabeto latino (2). Infine, sempre durante il nostro soggiorno negli accampamenti, si è proceduto ad una traduzione letterale e interlineare della poesia soffermandoci in discussioni sul significato di una parola o di un concetto ogni volta che l'avvenimento descritto richiedeva maggiori spiegazioni. A queste discussioni partecipavano spesso anche Tuareg provenienti dalle tende vicine poiché il fatto di registrare le loro storie era considerato eccezionale e ognuno voleva garantire la massima autenticità del racconto. In questo modo si è redatta, sul posto, la maggior parte delle note. La poesia trascritta è stata quindi confrontata con la prima registrazione su nastro e le eventuali differenze sono state chiarite con l'aiuto del cantore. Quando i chiarimenti non sono risultati soddisfacenti e la poesia è apparsa confusa, l'abbiamo esclusa dalla scelta presentata in questo volume; una decisione arbitraria forse, dovuta ad una logica che non trova sempre riscontro in quella del cantore. A volte era evidente che il cantore, per evitare la brutta figura di rimanere senza parole a metà del racconto, aveva declamato tutto d'un fiato brani di poesie diverse che narravano storie contrastanti. Se nella prima parte di un poema un personaggio è presentato come un eroe, non può trovarsi in seguito in campo avverso ed essere un vigliacco. Per quanto riguarda la coerenza di un autore attraverso la sua produzione, sappiamo che difficilmente un poeta presenta i suoi compagni e i suoi alleati come dei codardi e dei mentitori; può capitare però che una tribù sia amica degli uni in una battaglia e degli altri in un'altra. Lo stesso poeta si può essere trovato dunque a

descrivere in termini denigratori i nemici di oggi, che erano stati gli amici di ieri. Un certo lavoro di datazione e di collegamenti storici è stato perciò necessario per ovviare a questo inconveniente. Si è proceduto infine alla traduzione libera del testo. Ogni poesia è stata poi trascritta in *tifinagh*, la scrittura dei Tuareg della quale si dirà più oltre. Dal 1969 ad oggi sono tornato periodicamente nel Niger, ogni due o tre anni, sempre per brevi periodi (qualche mese ogni volta) con lo scopo di seguire l'evoluzione culturale del Tuareg che dall'indipendenza politica del Paese (1960) sono passati attraverso delle drammatiche esperienze come la strada asfaltata, la siccità, l'assistenza internazionale, la scoperta dell'uranio nel proprio territorio e soprattutto un'amministrazione pubblica (l'essere amministrati) gestita da gruppi etnici neri che i Tuareg hanno sempre considerato a livello servile. Durante tutto questo periodo preziosa mi è stata la costante collaborazione di Ghubeyd ag Alojaly, responsabile delle trasmissioni in tamasheq presso Radio Agades, con il quale durante i lunghi soggiorni negli accampamenti ho registrato non solo alcune poesie, ma anche i commenti, le osservazioni e le discussioni con i cantori e con l'uditorio (3).



Registrazione e trascrizione di alcune poesie tuareg nell'accampamento di Abatakal, capo dei Kel Ghela del Niger

I temi trattati dalla letteratura poetica tuareg sono essenzialmente quelli della guerra, dell'amore e della pastorizia, con tutte le attività collaterali connesse a questo tipo di vita: le riunioni serali al suono dell'*anzad* (violino monocorde), la transumanza verso i pascoli salati durante il periodo delle piogge, le carovane fino alle oasi del sale e dei datteri, l'esaltazione del cammello o del cavallo come animali artefici di libertà e di vittorie, le schermaglie con un rivale in amore, le questioni d'onore, la politica e infine l'attività agricola vista da alcuni come sicurezza di vita e da altri come una situazione degradante. Le poesie che presentiamo provengono dalle diverse Confederazioni tuareg, ad eccezione di quella degli Ahaggaren (Algeria), la cui letteratura poetica è stata studiata e ampiamente raccolta dal *père de Foucauld*, all'inizio di questo secolo. Tra tutte le poesie che abbiamo registrato e trascritto ne abbiamo scelte sessanta che riteniamo siano rappresentative della cultura tuareg e che abbiamo riunito sotto i tre «capitoli» peculiari alla vita di questo popolo: la guerra, l'amore, la vita pastorale nei suoi molteplici aspetti. I sentimenti e gli squarci di vita che ne emergono sono espressioni e manifestazioni della cultura a cui appartengono; per poter essere considerate nel loro giusto valore, dunque, queste poesie non dovranno essere interpretate, ma semplicemente lette, poiché il significato degli avvenimenti raccontati è nella poesia stessa. È per questo che abbiamo voluto includere una traduzione interlineare del testo, per sottolineare l'uso che un popolo fa dei vocaboli, il suo modo di impiegare i verbi, gli aggettivi, i giri di frase, le espressioni idiomatiche, pur rimanendo noi consapevoli che le parole prese isolatamente tendono a perdere il loro significato, a non avere più senso, quel senso del discorso che ritroveranno solo in rapporto alle loro consorelle in una cornice interpretativa che, se è varia, non è infinita. Queste poesie ci offrono l'opportunità di comprendere meglio una piccola parte della umanità che ci circonda. A dire il vero, la storia, la logica e l'esperienza tendono a dimostrarci che le distanze nel tempo e nello spazio così come le differenze sociali, di sesso o di età formano delle barriere alla comprensione umana, apparentemente insormontabili. Ogni giorno sentiamo frasi del tipo: «Tu sei un uomo, non puoi capire certe cose ...», «Tu vieni da un altro ambiente, non puoi immaginare cosa significhi...», «Non so come solo quarant'anni fa ciò sia potuto accadere », etc.; abitudini e costumi stranieri, cioè «diversi», risultano per noi incomprensibili e spesso non riusciamo più a capire neanche

i nostri figli. L'equivoco nasce da un malinteso tra comprendere e condividere. Spesso confondiamo i due concetti e quando non condividiamo diciamo di non comprendere. Noi non chiediamo al lettore di condividere gli avvenimenti raccontati in queste composizioni, ma solo di prenderne atto, astenendosi dal classificarli come buoni o cattivi, civili o barbari. Mc Luhan ha scritto che «la tendenza a sostituire un giudizio morale alla diagnosi è molto naturale e molto diffusa, ma non necessariamente feconda» (1962/1967, p.13). Faccia pure il lettore la sua diagnosi, ma si astenga possibilmente da un giudizio morale; qualcosa di estremamente difficile da ottenere, ne siamo convinti, perché se ascoltando queste poesie si sorride o ci si meraviglia, si ha un sentimento di orrore o di compiacenza, se, in definitiva, queste poesie piacciono o non piacciono, questo è già un giudicare. D'altra parte se così non fosse l'umanità sarebbe ridotta ad un asettico meccanismo più o meno efficiente, simile a quei «cervelli» dei nuovi uffici che troppo spesso si bloccano divenendo immediatamente incapaci di fare qualsiasi operazione, anche la più elementare. Possiamo però cercare di comprendere come vedono e sentono i fatti descritti nelle poesie (che si tratti di guerra, di amore o di attività pastorali) coloro che li hanno cantati e che oggi vivono accanto a noi; comprendere cioè il posto che quei fatti occupano nell'esistenza dei loro autori. Forse il torto della nostra civiltà occidentale è quello di voler sempre capire, capire con l'intelletto; non ci basta «percepire», «intuire», «sentire». Noi sappiamo che si può comunicare in tanti modi e che l'intelletto non è per definizione l'organo più adatto a comprendere. Se il lettore non riuscirà a capire la cultura tuareg attraverso queste poesie, riuscirà forse a sentirla, a captarla, come un radioamatore che coglie un segnale; ad ognuno poi la libertà o l'abilità di trasferire quel segnale sulla propria lunghezza d'onda e di renderlo così «comprensibile»; ad ognuno, se non altro, la libertà di immaginare. L'immaginazione (la percezione) corregge e completa spesso le carenze settoriali della specializzazione comprensiva. Di queste poesie infatti noi riportiamo inevitabilmente solo le parole; parole forse evocatrici di avvenimenti, ma pur sempre parole. Mancano l'uditorio, la voce, le luci, gli odori, i suoni, quell'aria calda o fredda sempre all'eccesso; mancano le situazioni a cui quelle parole si riferiscono; manca anche quell'aspra e schioccante pronuncia *tamasheq* vanificata da una traduzione nella lingua del dolce *stil novo*. Il nostro scopo infatti è quello di arrivare alla comprensione di questa società non attraverso dei testi presentati sotto forma scritta (che altrimenti giungeremmo al paradosso rilevato da Havelock per cui le fonti scritte devono essere usate per comprendere l'oralità - 1986/1987, p. 57), ma attraverso la proiezione sulla carta (per necessità pratiche) di quell'oralità che noi abbiamo potuto assorbire e comprendere per mezzo di quella che ormai è diventata un classico dell'indagine antropologica: l'osservazione partecipante. Il linguaggio, come abbiamo detto, è infatti solo uno dei modi per comunicare e certamente non il più efficace; una stessa parola ha delle connotazioni diverse nelle varie lingue; un vocabolario dei riferimenti culturali non esiste. L'illusione di aver capito cosa l'interlocutore intende comunicarmi quando dice *ehan*, *amghar* o *tamtut* semplicemente perché so che queste parole vogliono dire «tenda», «capo» o «donna» è solo una pericolosa presunzione. Per captare quei significati mi hanno aiutato gli anni passati tra i Tuareg, il ripetersi dei piccoli e grandi avvenimenti quotidiani nella monotonia dei tempi morti, nel susseguirsi delle stagioni, nelle interminabili conversazioni dove le parole avevano un loro preciso significato. Nel tradurre ho cercato l'equivalenza di quell'entità che si esprime anche, ma non solo, attraverso il linguaggio. Se ad ogni parola viene normalmente associata una situazione, un ambiente, un sentimento, è necessario trovare un equivalente che possa sostituire l'idea che di quel medesimo sentimento, ambiente o situazione il lettore ha già in sé, precostituiti secondo i propri modelli culturali. Il principio base che abbiamo seguito è stato quello della fedeltà al testo; un principio che rimane il cardine di ogni traduzione quando la fedeltà non è fotografica, ma più simile a quella di un ritratto dipinto da un artista che cerca di cogliere l'essenza dell'immagine che deve rappresentare. Nella ricerca di questa essenza abbiamo tentato di conciliare la chiarezza con la fedeltà, in un significato che oltrepassa l'apparenza, poiché «restare soltanto alla superficie è quanto vi sia di meno fedele. L'attenersi alla lettera è per il traduttore ciò che le frasi fatte sono per il comune parlante: tradiscono l'assenza di anima; ... se dobbiamo prendere sul serio il detto della traduzione 'bella e infedele', diremo che il traduttore può essere molto più di un interprete, ma che alla fine gli si chiede pur sempre che la sua traduzione sia autentica» (Terracini 1983, p. 91). È nella traduzione cosiddetta libera, più che in quella interlineare, che è stata difficile la trasposizione da una cultura all'altra dei concetti contenuti nel linguaggio, ed è qui che ci siamo resi conto della nostra ignoranza relativa ad un termine dell'equazione: il lettore. Come posso portare il lettore ad uno stato di sintonia con il mondo nel quale voglio introdurlo se non so a che punto egli si trova? Dovrò necessariamente e genericamente supporre la sua appartenenza ad una determinata cultura e delle conoscenze che non sempre corrispondono alla realtà. Le note che accompagnano queste poesie hanno lo scopo di colmare in parte il vuoto che può esistere tra il testo e chi legge, completando così le conoscenze del neofita sul mondo e sull'ambiente dei Tuareg. Queste note hanno un carattere storico, antropologico, etnologico e linguistico. I disegni in bianco e nero vogliono mostrare gli aspetti materiali della cultura tuareg; descrivono gli oggetti e gli strumenti che vengono utilizzati ogni giorno: una sella, un mortaio, una sacca da viaggio, una lancia, una spada, un tamburo, una collana d'argento ...; oggetti che quando sono esposti nella vetrina di un museo ci dicono ben poco sulla vita

di cui sono stati gli artefici. È attraverso la letteratura orale, unica testimonianza discorsiva del passato, che riusciamo a cogliere l'uso e il significato di questi oggetti che in tal modo non resteranno più muti sul valore che hanno avuto per coloro che li hanno usati, ma ci diranno cosa hanno rappresentato nel tempo per la società tuareg. La poesia tuareg coinvolge nel suo racconto tutta l'esistenza dell'uomo al di là del fatto bellico o amoroso o pastorale; coinvolge ideali e sentimenti, lascia intravedere, trasparente, la vita dell'accampamento dove vivono le donne, i vecchi, i bambini; mostra le reazioni del singolo alle sollecitazioni quotidiane e a quelle straordinarie, il suo rapporto con le cose del mondo e con Dio; reazioni e rapporto che sono andati via via trasformandosi fino ai nostri giorni. Le illustrazioni a colori sono invece immagini di situazioni viste dall'interno, cioè dalla fantasia di un giovane tuareg di nome Ghissa che ebbi l'occasione di incontrare in un accampamento e che mi parve particolarmente dotato di senso del colore e di capacità rappresentativa. A Ghissa chiesi di dipingere delle scene che si riferivano alle poesie, ma non volendo condizionarlo a degli schemi estranei alla sua cultura gli proposi dei temi, generici o specifici, senza aggiungere alcun particolare esplicativo. Un soggetto poteva essere ad esempio quello del «mercato di Ayoru» (villaggio dove si tiene un noto mercato settimanale), oppure della «battaglia di Shinzaggaran», o dell'«ora della preghiera al campo», etc. Il risultato non è una fedele rappresentazione grafica dell'argomento scelto, ma una fedele rappresentazione culturale di quella realtà. Il carattere e lo scopo di questo lavoro vanno oltre la raccolta, e quindi la salvaguardia, di testi letterari orali che altrimenti andrebbero perduti; la maggior parte dei dati socio-culturali e antropologici della società tuareg sono compresi nella sua letteratura poetica, e non a caso la figura del consigliere politico di un capo si identifica spesso con quella del cantore. È attraverso i fatti recitati la sera fuori della tenda e piacevoli da ascoltarsi che il bambino impara ad essere adulto; impara cosa bisogna fare per diventare un uomo, come ci si comporta di fronte a un pericolo, in battaglia, con una donna; cosa sono l'onore, il ridicolo, la vergogna, l'amore, il prestigio; cosa significa possedere un grande cammello, essere un capo, avere dei servi. Sono questi insomma quelli che noi chiamiamo i «modelli culturali» di una società con i quali i suoi membri debbono confrontarsi ogni giorno. Niente a che fare con il racconto del viaggiatore che descrive le popolazioni incontrate sul suo cammino, né con l'analisi antropologica pura; questa poesia è piuttosto l'autentica identificazione che una cultura fa di se stessa (4). Ne sono nati valori, costumi, leggi, sentimenti che attraverso l'espressione artistica del poeta hanno acquisito il valore di codice. Non si può obiettare a ciò che un grande poeta ha cantato, mentre non si ricorda (e quindi non ha importanza) ciò che è stato detto in una forma giudicata non artistica. Che sia la vendetta del marito tradito, il furto «di bravura» di una mandria di cammelli compiuto per apparire abile agli occhi dell'amata, la vergogna che merita chi in battaglia si comportò da codardo, o il castigo di uno schiavo ribelle, tutti questi fatti sono



Ghissa, il giovane tuareg autore dei disegni a colori di questo volume

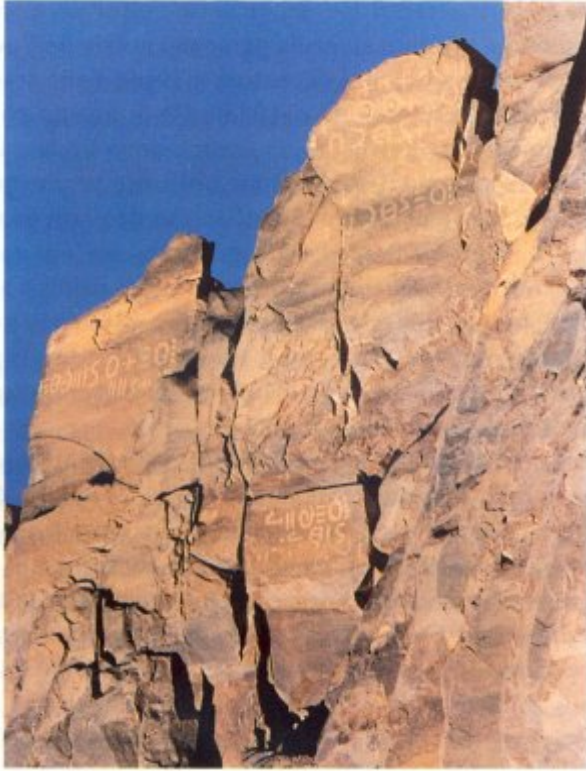
stati codificati dall'arte e dalla personalità di chi ha saputo raccontarli in modo tale da imporre il contenuto attraverso la forma. Ne è nato il «precedente», qualcosa a cui si rifaranno i capi chiamati a fare giustizia in situazioni analoghe: «Come dice il poeta... ». In una società senza libri la poesia, recitata o cantata, diventa una forma di comunicazione assai più significativa che non la parola. Chi compone una poesia sa che questa verrà recitata da uomini e donne riuniti al suono dell'*anzad* o mormorata da chi segue le mandrie al pascolo, da chi lascia passare le ore calde del giorno sdraiato all'ombra di un'acacia o da chi percorre giornate di distanza al passo ritmato del cammello. Il potenziale comunicativo di una poesia, cantata o recitata, in una società che non possedendo una tradizione scritta è portata ad imparare a memoria tutto ciò che vale la pena di essere ricordato, è direttamente proporzionale alla sua bellezza. Non si impara a memoria una lettera e neanche una legge, ma un proverbio sì, e anche una poesia la quale può includere, codificandoli, la procedura matrimoniale, l'ammontare dovuto per la dote, o il trattamento riservato ai nemici. Dall'analisi di questi testi, dunque, emergono gli aspetti più significativi della cultura tuareg, di un popolo che, pur vivendo in una delle regioni più diseredate della terra, manifesta una dolcezza di sentimenti e una concezione pastorale del mondo che si accompagnano a una innata allegria. La donna in questa società non è un essere mitico e irraggiungibile, ma una dolce presenza sensuale e una persona intelligente che rende piacevole la vita di ogni giorno, che ha la sua individualità e che porta un contributo insostituibile allo svolgersi dell'esistenza; il cammello è l'animale caro al cuore, che accompagna il girovagare per la savana e rende possibili i contatti con le oasi più lontane; la caccia, il tè, le visite notturne all'accampamento dove vive una donna amata occupano il tempo libero, e i *rezzu* costituiscono il mezzo nobile per procurarsi ciò che la natura a volte è lenta a concedere: bestiame, servi, prestigio, potere. È attraverso queste poesie, il loro contenuto, il modo e l'ambiente in cui vengono ascoltate, la loro diffusione, che possiamo comprendere la cultura tuareg al di fuori di ogni stereotipo. Questa poesia è infatti l'espressione di una filosofia, di una morale, di una quotidianità necessariamente legate al tempo, all'economia e all'ambiente. Ci si potrebbe domandare quale e quanta parte della società tuareg sia rappresentata da queste poesie. L'analisi dei contenuti e le osservazioni che abbiamo potuto fare sulla società tuareg di oggi confermano una rappresentatività che investe a diversi livelli tutti gli strati sociali di questo popolo. Il prestigio di cui godono i poeti nella comunità ne è una ulteriore conferma. Se i Tuareg oggi non possono più fare i *rezzu* che caratterizzavano la loro economia e la loro cultura fino al primo quarto di questo secolo, rimangono tuttavia immutate le strutture e i moventi che avevano determinato quelle scorrerie. Nell'inevitabile (e irreversibile) processo evolutivo di questa società noi sappiamo che la scomparsa delle «differenze culturali» sarà una perdita per tutti; la tendenza alla monocultura, all'allineamento delle lingue, delle forme di abitazione, dei mezzi di produzione e addirittura del tipo di cucina secondo un orientamento industrializzato, non è che un'operazione commerciale che lascia tutti con la bocca amara. Del resto molte culture, e particolarmente quelle africane che negli anni del dopoguerra si erano affannate a rinnegare se stesse come aspetti viventi del sottosviluppo per accogliere ciecamente tutto ciò che apparteneva al mondo occidentale, hanno cominciato, dopo il 1970, a riscoprire i propri valori. Preservare dunque dalla distruzione un materiale culturale di questa importanza può significare non solo conservarlo, ma anche restituirlo alla vita non appena chi lo ha generato ne andrà affannosamente alla ricerca come un pezzo unico della propria storia, un'espressione di se stessi messa da parte in un momento particolare della propria esistenza, ma che aveva lasciato un inconsapevole vuoto. Il nostro tentativo di fissare oggi ciò che ancora esiste delle poesie tuareg non significa arrestare un processo di trasformazione (non solo culturale, ma anche più propriamente poetico) per metterlo in una teca a disposizione del pubblico, ma piuttosto evitare che poesia e coscienza si frantumino come un vaso di coccio che va in pezzi perdendo il suo prezioso contenuto. La poesia tuareg è una cosa viva; in questo immenso deserto i poeti continuano a comporre versi per celebrare un avvenimento o per manifestare con una formula più dolce e armoniosa che non le semplici parole, i propri sentimenti d'amore o il senso di libertà e di pienezza che provano nel percorrere a dorso di cammello i grandi spazi della savana; compongono versi anche per denunciare i problemi che devono affrontare nella nuova realtà sociale che li circonda e per cantare le mutate regole di comportamento che lentamente stanno penetrando all'interno delle tende e dell'organizzazione tribale. I poeti attuali stanno cambiando modo di vivere, di pensare e anche di fare poesia; è un continuo rinnovarsi che lascia cadere via via le composizioni del passato per crearne sempre di nuove e di attuali. Le poesie presentate in questo volume coprono un arco di tempo che va dagli inizi del XIX secolo ai nostri giorni. La poesia precedente a questo periodo si è perduta, è morta insieme a coloro che la cantavano; i contenuti di quei poemi sono usciti dal tempo per assurgere a livello di mito e diventare leggenda, storia delle origini: « ... Quando i primi Tuareg arrivarono in queste regioni dovettero combattere contro uomini grandi come giganti... »; «... Dio un giorno rivelò agli uomini i magici segni della scrittura: erano dieci, poi gli uomini vedendo che non bastavano per esprimere tutto quello che avevano da dire ne aggiunsero altri... »; « ... Gli uomini che abitavano un tempo queste regioni parlavano abbaiando come cani e non conoscevano Dio ...», etc. Lo stile di queste poesie può apparire scarno, difficile, anonimo a chi è estraneo alla cultura e ai fatti raccontati; il tipo di spirito, il senso estetico, quello del ridicolo, si riferiscono a dei modelli che

sono familiari solo a coloro per i quali la poesia è stata composta; ma da sempre l'espressione artistica (o meglio la sua comprensione, cioè la percezione del bello e dell'armonico) è legata alla cultura che l'ha prodotta. A questo proposito ricordo un brano di Oersted, il fisico-filosofo danese vissuto tra il 1777 e il 1851, citato nel commento ad una fiaba di Andersen: ... di analoghi fatti dobbiamo tener conto nel considerare la percezione della bellezza che ha luogo quando un oggetto, che visto al di fuori del suo naturale contesto ci può sembrare non bello, si rivela poi bello qualora venga rivisto nella sua posizione naturale. Il cigno, lo troviamo bello; ma non ci apparirebbe tale se non fossimo abituati a vederlo nella simultaneità di tutte le impressioni sotto le quali siamo soliti vederlo. Immaginiamo un uomo che per qualche singolare ragione non abbia mai visto un uccello d'acqua; e facciamogli vedere un cigno in un pollaio in mezzo ad altri pennuti e nell'impossibilità di accedere a un bacino d'acqua di qualche ampiezza, dove potrebbe nettarsi le piume; l'uomo osserverebbe con stupore l'imperfetto equilibrio del pennuto e direbbe: c'è una strana sproporzione tra il lungo collo e il corpo corto, le zampe brevi e i piedi larghi, questo spiega l'andatura ciondolante. Ma ora mostriamo gli il cigno nella sua naturale situazione, mentre galleggia sull'acqua: l'uomo stenterebbe a riconoscerlo. Insomma ogni qualvolta sorga il conflitto tra norma estetica e forma naturale, ciò è dovuto ad una riflessione troppo parziale; l'apparente disarmonia si dissolverà non appena il pensiero conoscitivo abbracci il fenomeno in un più ampio contesto, e allora ciò che appariva brutto ad un primo esame verrà a comporsi in un più alto grado di armonia e bellezza (5). Renan nella sua opera sulle origini del linguaggio fa riferimento a questa condizione di armonia e di bellezza in termini linguistici: *Il faut admettre chez les premiers hommes un tact délicat qui leur faisait saisir, avec une finesse dont nous n'avons plus idée, les choses susceptibles de servir de motif aux appellations. La faculté d'interprétation, qui n'est qu'une sagacité extrême à saisir les rapports, était en eux plus développée que chez nous; ils voyaient mille choses à la fois. N'ayant plus à créer le langage, nous avons en quelque sorte désappris l'art de donner des noms aux choses; mais les hommes primitifs possédaient cet art, que l'enfant et l'homme du peuple appliquent encore avec tant de hardiesse et de bonheur. La nature leur parlait plus qu'à nous, ou plutôt ils trouvaient en eux-mêmes un écho secret qui répondait à toutes les voix du dehors, et les rendait en articulations, en paroles. De là ces brusques passages dont la raison est perdue pour nos esprits accoutumés à des procédés lents et pénibles. Qui pourrait ressaisir les impressions fugitives du naïf créateur du langage dans des mots qui ont subi tant de changements et qui sont si loin de leur acception originelle? Qui pourra retrouver les sentiers capricieux que servit l'imagination et les associations d'idées qui la guidèrent dans cette œuvre spontanée où, tantôt l'homme, tantôt la nature renouait le fil brisé des analogies et croisait leur action réciproque dans une indissoluble unité? ... Jamais, pour désigner une chose nouvelle, on ne prend le premier nom venu et, si pour désigner cette chose, on choisit telle ou telle syllabe, un tel choix a sa raison d'être. Rien de plus admirable que la puissance d'impression de l'enfant et la fécondité qu'il déploie pour se créer un langage propre avant qu'on lui ait imposé la langue officielle. Les analogies secrètes et souvent insaisissables d'après lesquelles les gens du peuple forment les sobriquets, les noms de lieux et, en général, tous les mots qui ne leur ont pas été imposés par l'usage, ne sont pas pour l'observateur un moindre sujet d'étonnement (6).* È in questa luce che si può leggere e comprendere il *tamasheq*, la sua austera e incisiva primitività, la sua sofisticatezza nella miriade di nomi a disposizione per definire, ad esempio, il colore di un cammello o la sabbia del deserto; una forma di linguaggio che è rimasta nei secoli tenace come i popoli che la parlavano e che ancora oggi l'adoprano, una di quelle lingue che stanno a testimoniare in che modo l'uomo è riuscito a dare ai suoi pensieri una forma comunicabile. In una società che non usa la scrittura le parole hanno un peso che condiziona il pensiero e la condotta di ogni membro della comunità; esse sono come le formule magiche, che hanno il potere di imporre il contenuto attraverso la loro esatta dizione. In un illuminato articolo dal titolo «Culture, Psychiatry, and the Written Word» J. C. Carothers (1959, p. 311) scrive: Le parole una volta scritte diventano una parte del mondo visivo, e come molti degli elementi del mondo visivo esse diventano statiche e perdono in quanto tali il dinamismo caratteristico del mondo uditivo in generale e di quello parlato in particolare. Perdono una gran parte del loro significato personale nel senso che la parola ascoltata è molto spesso una parola destinata a noi, contrariamente alla parola stampata che può essere e può non essere letta; esse perdono la carica emotiva... che è parte integrante del parlato ... Divenendo visibili, le parole passano in un mondo relativamente indifferente a colui che le vede, un mondo dal quale è stata sottratta la potenza magica della parola.

È stato anche detto che né Socrate né Gesù hanno redatto i loro insegnamenti perché la scrittura non avrebbe permesso il genere di interazione intellettuale che suppone l'insegnamento. Alcune precisazioni devono essere fatte per quanto riguarda la lingua *tamasheq* e la grafia utilizzata. Come si è già detto, abbiamo adottato la trascrizione internazionale fissata dal Congresso di Bamako nel 1966. Da quella data non avrebbero più dovuto esserci modi diversi per scrivere lo stesso suono. L'accordo raggiunto dai linguisti e dagli esperti che avevano partecipato al convegno, sui segni che dovevano essere impiegati, era convalidato dal fatto che il tipo di trascrizione scelta era logico e semplice. In Niger tutta la campagna di alfabetizzazione degli adulti, con le relative pubblicazioni, viene fatta utilizzando quella trascrizione. Si tratta pur sempre però della trascrizione di

una lingua orale e il *tamasheq* non è parlato nella stessa maniera in tutte le regioni abitate dai Tuareg. Quattro lingue principali possono essere identificate: 1) la *tahaggart*, parlata dai Kel Ahaggar e dai Kel Ajer; 2) la *tayert*, parlata dai Kel Air e dai Kel Gress; 3) la *tadrar*, parlata dai Kel Adrar e dagli Ullimiden dell'Ovest o Kel Attaram; 4) la *tawellemmet* parlata dagli Ullimiden dell'Est o Kel Dinnik. Le variazioni fonetiche dipendono però non solo dall'area spaziale, ma anche da quella sociale. In una stessa regione nobili e servi hanno molte probabilità di non pronunciare la stessa parola nello stesso modo; le classi pili umili introducono abitualmente nel discorso espressioni, parole, intonazioni prese in prestito da altre lingue o deformano l'originale secondo un'abitudine che poi diventa costume. Il *tamasheq* utilizzato nella poesia e da noi trascritto corrisponde alla lingua parlata essenzialmente dalle classi nobili. Riguardo alla maggiore importanza di un dialetto sugli altri - la sua possibilità di assurgere a livello di lingua universale nel mondo tuareg - il Congresso di Bamako non poté prendere una decisione né esprimere un'opinione. Alcuni linguisti ritengono che sia prematuro parlare di unificazione dei dialetti tuareg e pensano che si dovrà passare, prima, attraverso la definizione di due lingue *tamasheq*, quella del Niger e quella del Mali. Il *tamasheq* dell'Ahaggar, infatti, che ha beneficiato dell'ampio e autorevole contributo di Charles de Foucauld, è parlato oggi da un numero troppo esiguo di persone (20.000 circa) per poter aspirare ad occupare il ruolo di lingua universale. I quattro volumi del *Dictionnaire Touareg-Français* (1951) redatti da Charles de Foucauld rimangono tuttavia una pietra miliare nell'identificazione della lingua e della cultura tuareg; tutte le opere che gli sono succedute ne hanno tenuto conto e spesso hanno potuto risolvere dubbi e problemi relativi al senso di certe parole (alla loro traduzione, e non solo in termini linguistici) proprio riferendosi alle voci del dizionario. La grafia utilizzata dal *père* de Foucauld è francesizzante, con l'introduzione di qualche nuovo segno per poter rappresentare i suoni non compresi nella lingua francese. All'inizio del secolo le conoscenze e le tecniche linguistiche non erano così avanzate come oggi, soprattutto mancava una coscienza universalistica che aiutasse a superare i singoli nazionalismi. È quindi evidente che la trascrizione adottata da de Foucauld per i testi dell'Ahaggar non poteva essere generalizzata. L'affermazione di una lingua sulle altre dipende spesso da particolari condizioni storico-letterarie che si verificano per una concomitanza di avvenimenti difficili da controllare. Sono poi gli uomini che con il loro peso culturale e sociale e la loro produzione letteraria convalidano o rendono evanescenti le strutture portanti alla stabilizzazione di una lingua. Il *tamasheq* parlato dai Kel Dinnik si trova oggi nella posizione in cui si trovava il Volgare nell'XI e XII secolo. L'importanza politica e letteraria assunta dai Kel Dinnik nel mondo tuareg, la loro posizione centrale rispetto a tutti gli altri gruppi, le pubblicazioni apparse in questo dialetto e la recente stampa (1980) del Lessico tuareg-francese ad opera di Ghubeyd ag Alojaly (Kel Dinnik) con il sostegno dell'Università di Copenhagen e la collaborazione del prof. Karl Prasse, confermano il ruolo leader acquisito dalla *tawellemmet* nel mondo tuareg. La letteratura tuareg raccolta in questo volume è stata trascritta utilizzando la lingua dei Kel Dinnik; se qualche concessione è stata fatta a dei testi originari dell'Air o dell'Adrar attraverso l'impiego di parole peculiari a quei gruppi, è stato solo per rispettare lo stile di un determinato poeta. Alcune «correzioni» al dialetto dei Kel Dinnik sono state tuttavia apportate perché logiche e perché sostenute dalla grammatica e dal costume. Così ad esempio il plurale dei nomi femminili e quindi iniziati con la *t* è deformato colloquialmente dai Kel Dinnik che palatizzano quella *t* iniziale in *sh*: il plurale di *tamtut* (donna) per esempio, viene pronunciato dai Kel Dinnik *shidonen*, invece del suo logico *tidoden* come avviene tra gli altri gruppi tuareg. In questi casi abbiamo riportato la grafia al suo valore originario e abbiamo scritto *tidoden*. Più che alla fissazione di un dialetto abbiamo infatti voluto contribuire all'affermazione di una lingua. Per tutte quelle parole poi che potevano presentare dei dubbi riguardo alla loro pronuncia e quindi alla loro grafia e alloro significato, ci siamo attenuti al Lessico sopra citato, o direttamente all'interpretazione di Ghubeyd che ha rivisto più di una volta tutti i testi. È comunque possibile che nella grafia delle parole *tamasheq* appaiano delle difformità; nel mondo tuareg non esiste una «Accademia» capace di sancire una volta per tutte il significato e il corretto modo di scrivere una parola; noi abbiamo cercato di avvicinarci il più possibile ad una uniformità grafica ed ermeneutica, ma questa deve essere considerata ancora come un'aspirazione più che come un dato acquisito. I versi delle poesie tuareg hanno una rima che consiste in una vocale seguita da una consonante, o semplicemente in una vocale finale. La rima alternata non esiste; a volte un verso con una lettera finale differente è inserito tra gli altri per esigenze poetiche o di racconto. Nei poemi molto lunghi si può anche cambiare rima, ma questo non avviene più di una o al massimo due volte nel corso dello stesso poema. Intercambiabili possono essere invece le lettere finali o semifinali molto simili nella pronuncia, come *t*, *k*, *q*, oppure *d* e *b*, o *m* e *n*, etc. Il metro è rigorosamente rispettato; ogni poeta ha le sue preferenze e in genere usa sempre lo stesso metro nelle sue composizioni. Alcuni si divertono a creare un metro nuovo che poi può resistere nel tempo o cadere in disuso; ciò fa parte delle innovazioni che sono sempre presenti nella poesia tuareg e che stanno ad indicare la sua vitalità. È frequente l'uso di aggiungere una *w* o *y* consonantiche alla fine di certe parole per aumentare il verso di una sillaba, oppure quello di contrarre una parola per diminuirlo di una sillaba. I versi sono composti da un certo numero di piedi che attraverso la combinazione di sillabe lunghe e brevi scandiscono il ritmo. Il non attardarsi sufficientemente sulla vocale lunga può dare un altro senso alla

frase, renderla ridicola, contraddittoria; lo stesso vale per quelle brevi che a volte sono appena accennate, mentre una loro pronuncia decisa potrebbe rendere il verso incomprensibile. Il tamasheq ha un sistema vocalico a sei toni: a, e, i, o, u, e una «vocale centrale» brevissima con un suono che si situa tra e e i, che è stata trascritta con una e rovesciata: ə. Le vocali lunghe, secondo le indicazioni del Congresso di Bamako, vengono raddoppiate; di conseguenza le brevi non sono marcate. L'intonazione tuttavia può essere più o meno breve o può attardarsi su una vocale senza che per questo la vocale sia considerata lunga, specie se vi cade l'accento. Per quanto riguarda i toponimi, non si può ignorare che tutte le mappe dell' Africa occidentale siano state stampate per oltre un secolo dalla Francia nella grafia francese che corrisponde alla proiezione scritta dei nomi locali in modo che questi possano essere letti correttamente da un francese: così ad esempio il villaggio di Iferuan, per poter essere pronunciato in questo modo da un lettore francese, è stato scritto *Iferouane*; lo stesso vale per Tawa che viene scritto *Tahoua*, per Tanut scritto *Tanout* e via di seguito. Oggi che l'Africa è indipendente e che certe ambizioni nazionalistiche sono state superate, la tendenza è quella di liberare la grafia dei toponimi da queste deformazioni e in molte opere scientifiche, anche francesi, vediamo nomi geografici scritti secondo la trascrizione internazionale. Anche per i nomi geografici, perciò, noi abbiamo adottato questa trascrizione. Ci possono essere tuttavia dei toponimi la cui grafia francesizzante è così radicata nell'uso locale che sarebbe stato difficile modificarla, come ad esempio il nome dell'oasi di Fachi, che si pronuncia (e quindi avrebbe dovuto essere scritto) *Fashi*, ma che abbiamo lasciato nella sua grafia francese. Alcuni nomi, inoltre, sono entrati nell'uso corrente adottato dagli Europei con la loro forma plurale anche quando sono utilizzati al singolare. Si sentirà spesso dire «un tuareg» o addirittura «una tuareg»; mentre il singolare di tuareg è *larghi* e il singolare femminile è *targhia*. Lo stesso vale per *imajaghen* che al singolare è əmajəgh, o per *imghad* il cui singolare è *amghid*. In questi casi (che sono obiettivamente pochi) abbiamo preferito seguire il costume e, tranne che nei testi letterari, abbiamo adottato il nome plurale anche per il singolare. I Tuareg, come abbiamo visto, hanno una scrittura, il *tifinagh*, che ha un carattere alfabetico e che è formata da 24 segni oltre ad un numero indefinito di segni composti. Il *tifinagh* viene usato solo per ciò che è transitorio ed ha un valore temporaneo, come un messaggio amoroso, un appuntamento, una lettera, una nota d'acquisti, la lista per il pagamento delle tasse etc. Ciò che è storia, tradizione, patrimonio culturale, norma, istituzione viene invece trasmesso oralmente, è affidato cioè alla parte più nobile dell'uomo, al ricordo personale di ognuno e in particolare ad alcuni detentori ufficiali della tradizione. L'uso limitato della scrittura non è una particolarità di questo popolo; in Grecia, dopo quattro secoli dall'introduzione dell'alfabeto, la trasmissione orale, stando a quanto riferisce Platone, era ancora la sola forma di trasmissione utilizzata per istruire, comunicare, emanare leggi e convalidare costumi e abitudini. Si può inoltre trovare una giustificazione all'usanza di «non scrivere» da parte dei Tuareg, nel tipo di vita da loro condotto; il nomadismo porta a degli spostamenti durante tutto l'anno e impone di ridurre al massimo il bagaglio da trasportare. Le guerre, le battaglie e le razzie, che nel passato costituivano un fatto ricorrente, aumentavano questa limitazione perché spesso significavano la perdita di tutti i beni. Per questo motivo si preferiva mantenere la tradizione imprimendola nel ricordo degli individui piuttosto che su di un materiale vulnerabile. L'origine dei caratteri *tifinagh* (1) non è nota; questa scrittura ha delle lettere comuni all' alfabeto fenicio che si ritrovano anche in alcune iscrizioni libiche dei primi secoli avanti Cristo, e altre che hanno le caratteristiche della scrittura cuneiforme. Per chiarire la grafia e il significato di alcune parole controverse, abbiamo ritenuto opportuno procedere oltre che ad una prima trascrizione in caratteri latini, anche ad una trascrizione dei poemi in caratteri *tifinagh*. Con tale trascrizione riteniamo inoltre di aver contribuito in qualche modo a mantenere una scrittura che nel processo di rapida acculturazione di queste popolazioni tende a perdere di popolarità e ad essere sostituita da quella latina, adottata ufficialmente dai governi del Niger e del Mali o da quella araba usata essenzialmente dai capi religiosi. Per questioni editoriali non si è potuto riportare la trascrizione in *tifinagh* di tutte le poesie comprese in questo lavoro; ci siamo dunque limitati a pubblicare in *tifinagh* solo la prima poesia di ognuno dei tre gruppi che compongono questo volume: poesia epica, poesia amorosa e poesia pastorale. I Tuareg recitano le loro poesie senza fare alcuna pausa tra le parole o tra un verso e l'altro; la distinzione tra le azioni, i concetti e le riflessioni che sono contenuti nella poesia è per loro ovvia e non ha bisogno di essere marcata. La punteggiatura è stata aggiunta da noi per facilitare la comprensione del testo e in osservanza a quanto sottolinea Spengler nel suo sempre attuale *Tramonto dell' Occidente*: "Perfino la nostra scrittura, questa lingua verbale destinata all'occhio, sarebbe quasi incomprensibile senza la lingua dei gesti costituita dalla punteggiatura (8). Le poesie raccolte non avevano titolo; noi ne abbiamo dato loro uno a seconda del contenuto della poesia o del suo tratto più significativo, allo scopo di aiutare il lettore ad entrare direttamente nel tema trattato dalla composizione.

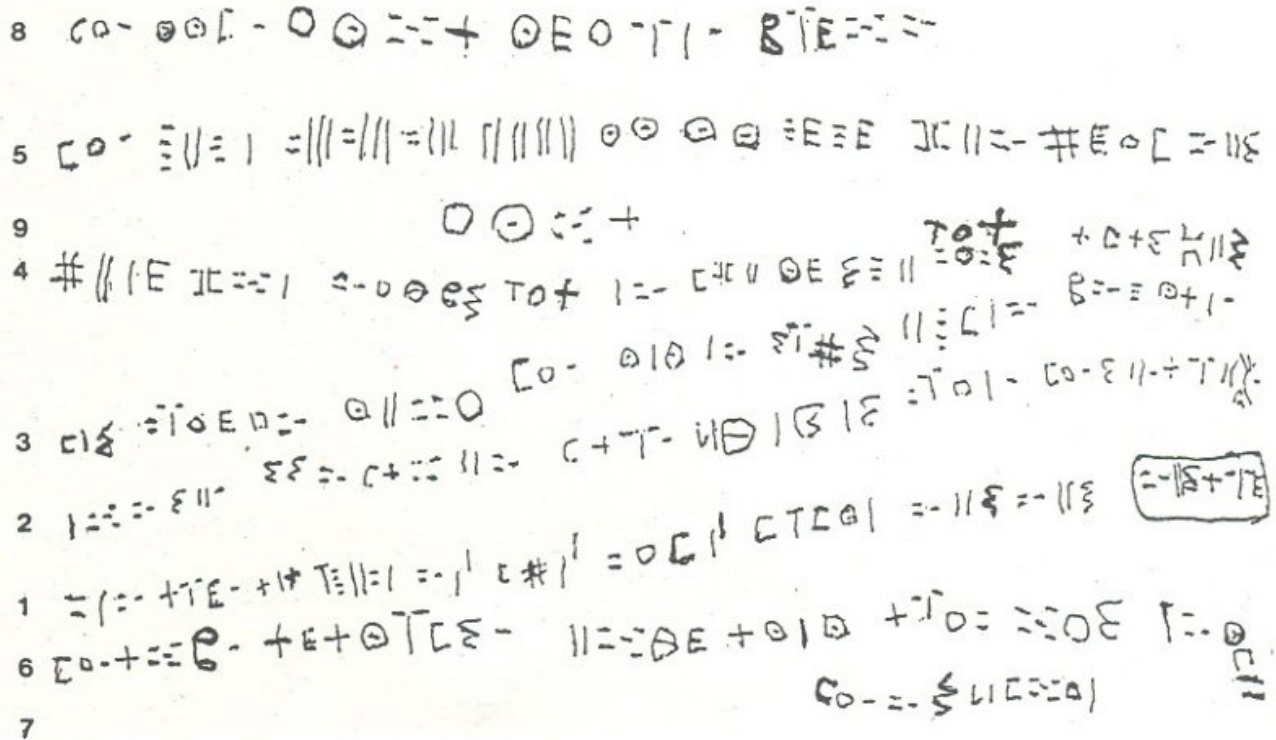


Scritte *tifinagh* incise su delle rocce a Tin Tifinagh - Adrar degli Ifoghas [foto U. Garuso].

L'idea di trascrivere delle poesie tramandate fino ad oggi per via orale, è forse fuori tempo. Tutto lascerebbe credere che stiamo andando verso il tramonto della scrittura in favore dell'audio-visivo. Si potrebbe ipotizzare che di questo passo gli uomini ben presto non saranno più capaci di leggere, così come con la diffusione della calcolatrice hanno dimenticato il far di conto. Mentre dunque l'umanità si avvia verso l'oralità e la visualità, noi ci attardiamo a trasporre dal piano orale a quello della scrittura ciò che i nostri figli un giorno forse non saranno più in grado di decifrare.

Lettere e biglietti scritti in Tifinagh

Lettera mandata da una ragazza di nome Tagedda a un giovane militare. L'inizio è alla terzultima riga e lo si riconosce dall'usuale formula: 'wa-nak' = sono io, seguita dal nome dello scrivente, La sequenza delle righe, come spesso succede nelle comunicazioni in 'tifinagh', non è regolare; per maggior chiarezza l'abbiamo indicata con un numero progressivo.



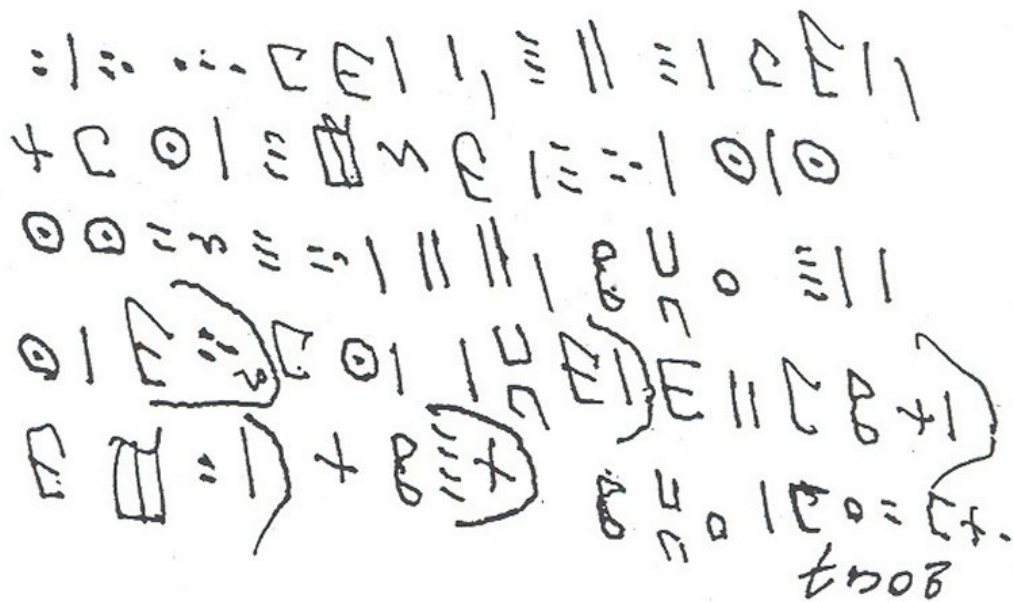
"Sono io Tagedda che manda saluti al suo amico che ama con tutta l'anima; chi è costui? Akli Akli Akli-Tagedda, Come va con la mancanza di vedersi che c'è tra noi poichè Dio ti fa restare là? Rivediamoci in pace ora; sappi che sono molto arrabbiata contro di te per quello che hai detto; qualche giorno fa ho dato a Karboshi una lettera per te; perchè quando è tornato non mi ha portato una tua lettera? Ti saluto molto molto molto, brucio, brucio, brucio, mi si stringe [l'anima] mi si stringe, mi infiammo, mi infiammo per te, gendarme Akli! Ora quella cosa [il matrimonio] che tu hai chiesto per mezzo di Alghabid sappi che è conclusa per quanto riguarda [la mia anima], ora sta a te e agli anziani; io taccio, a rivederci, ascolto, aspetto te".

Lettera mandata dalla Nigeria al capo villaggio di Abalak.

Handwritten text in a non-Latin script, likely a form of Hausa or another Nigerian language, consisting of approximately 12 lines of characters.

"Sono io Ghali che sto a Gosu e mando questa lettera al mio capo Khammad Ibrahim che sta ad Abalak. Dunque io ti dico saluti molti molti, non pensare che ti abbia dimenticato, ma al contrario io mi ricordo di te molto, io saluto per mezzo tuo [= porta i miei saluti a] Mohamed, Esmau e Khadijitu e Khalil Rakhman e Fatimatu molto molto molto molto molto. Io grazie a Dio sto bene [letteral. non c'è in me nessuna malattia]. Nel mese della Tabaski, se vivo, verrò. Vorrei che Dio mi aiutasse almeno per ottenere le carte e portartele. Questa lettera è stata fatta due giorni prima delle feste».

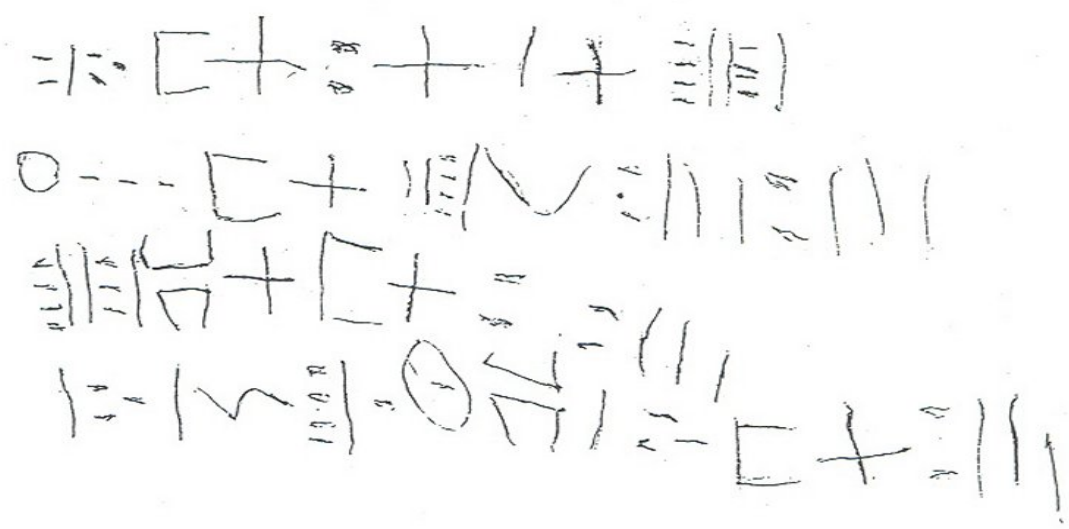
Nota di accompagnamento ad una cassa di materiali spedita per camion da Tawa ad Agades; il mittente è Akhmadan, il destinatario Ghubeyd. Il numero del camion è scritto rovesciato, forse perché aggiunto successivamente, senza far caso al verso del biglietto. La separazione delle parole è marcata, occasionalmente, da una singola grande parentesi.



The image shows a handwritten note in Tamashek script. The text is arranged in several lines, with some words separated by large parentheses. The script consists of various symbols, including vertical lines, circles, and rectangular shapes, some of which are combined to form more complex characters. The handwriting is somewhat irregular and appears to be a personal note.

"Sono io Akhmadan che dice ti saluto amico mio Ghubeyd e ti comunico che ti ho mandato i bagagli tramite questo chauffeur. Nella cassa ci sono dei portafogli e dei coltelli, delle sacche da cammello e delle sacche da donna. Lo chauffeur ha il numero del suo camion 2047».

Biglietto mandato da una donna di nome Amatu a due sue amiche che si trovano in un altro accampamento.



The image shows a handwritten note in Tamashek script. The text is arranged in several lines, with some words separated by large parentheses. The script consists of various symbols, including vertical lines, circles, and rectangular shapes, some of which are combined to form more complex characters. The handwriting is somewhat irregular and appears to be a personal note.

"Sono io Amatu che dice ti saluto Rakhmatulahin molto molto; saluto Fatimatu molto molto, c'è in noi molta nostalgia di voi".

Menu affisso fuori di un ristorante ad Abalak.

= | = - 0 || = 1' E 0 0 1 E
 + C 0 1 0 H || - [- 0 1 w C 0 =
 H || + a = + C 0 = E 0 1 0 1 = - ||
 0 C 0 1 C 0 C 0 = H || - J. 0 = - 0
 || w || C 1 + + | = - 0 1 + + + C 0 = 1
 = - = - = - || - 0 1 + + C 0 = 1 + 3 -
 H + . 0 1 + + + C 0 = 1 + 3 -
 w = - w 0] C 0 1 # E 0
 0] C 0 1 0 H 0 + 0] C 0 1
 w = - w = 6 = 0 1 = - 6 + C 0 = 1
 # E 1 1 . = - 6 + C 0 = 1 3 -

"Sono io Ballo che dice: questo è il mio indirizzo [= ristorante]. Un piatto di maccheroni: dieci. Un piatto di riso: dieci; con la loro carne tutti [e due i piatti]: dieci. Dieci per un piatto di cus cus. C'è la limonata tonica: venti [literal. due decine]; c'è la Coca Cola: venti; c'è la Fanta: venti; Yuki: cento; Joder: cento, cento, cento; Yuki grande: quaranta [literal. quattro decine]; succo di ananas: quaranta".

Alfabeto 'tiffinagh' con i corrispondenti valori latini

LETTERE SEMPLICI

•	a (solo finale)
⊖	b
⊥	c (come in cena)
⊖	sc (come in scena)
E	d
∩	f
†	g (come in gallo)
⋈	g (come in giorno)
#	j (come in <i>jour</i>)
⋮	h
∞	i (come in ieri)
∥	l
⌊	m
—	n
⋮	q
○	r
⊙	s
+	t
⋮	u w
⋈	z
⋮	gh (arabo)
⋮	kh (arabo)
⋮	k
⋮	gn (come in gnomo)

LETTERE COMPOSTE

(possono essere moltissime, qui si dà il valore delle più usate)

ψ	enz
⋮	enk
∩	enf
⋈	lt
∩	nt
⊕	st
⊙	rk
E	mt
⋮	nk
⋈	yt
⊖	ml
○	rn
∩	lm
E	nd

NOTE

- (1) *Rezzu* è una parola di origine araba (del Maghreb) che sta ad indicare sia un gruppo di uomini armati che compie una razzia, che la razzia stessa. Saint-Exupéry nel suo *Courrier du Sud* (p. 222) racconta: «Un *rezzu* di trecento fucili, sceso segretamente dal Nord, apparve improvvisamente all'Est e massacrò una carovana». Di Charles de Foucauld, il sacerdote cattolico che visse tra i Tuareg dell'Ahaggar fino alla sua morte, si diceva che era l'unico bianco a non aver bisogno di scorta, poiché poteva passare attraverso tutti i *rezzu* senza temere di essere attaccato. Queste imprese, come vedremo in seguito, non sono identificabili con il concetto che l'Occidente ha della razzia, anche se ne hanno alcune caratteristiche. Ad un *rezzu* si rispondeva in genere con un *contro-rezzu*: la tribù o l'accampamento che erano stati attaccati e « razzati» organizzavano spesso un'altra spedizione contro il gruppo che li aveva aggrediti. I Francesi, alloro arrivo, proibirono queste scorrerie e organizzarono delle pattuglie incaricate di compiere delle operazioni di polizia che essi stessi definivano come dei *contro-rezzu*.
- (2) Per la trascrizione del testo tamasheq in caratteri latini si è adottata la grafia ufficiale fissata dal Congresso Internazionale promosso dall'UNESCO a Bamako nel 1966 (*Groupe d'experts pour l'Unification des Alphabets des Langues Nationales*), In questo Congresso è stato stabilito che l'alfabeto (latino) necessario a rappresentare tutti i suoni della lingua tamasheq fosse il seguente: a b d d e e f g gh h i j k kh l m n o q r s s' sh t t u w y z z In seguito, per iniziativa del Servizio Alfabetizzazione degli Adulti del Niger, le lettere enfatiche (d s t z) furono marcate non più con il gancio, ma con un punto sotto la lettera (d s t z), Questa modifica era in linea con l'orientamento generale del Congresso che mirava ad evitare l'immissione 'di nuovi caratteri stampa, ed è stata adottata anche dal *Lexique Touareg-Français* realizzato da Ghubeyd ag Alojaly (1980).
- (3) Nel 1975, in una sua *Histoire des Kel Denneg*, Ghubeyd ha incluso, al fine di illustrare meglio gli avvenimenti storici descritti nel suo volume, alcune poesie di guerra che avevo raccolto precedentemente e alle quali poi avevamo lavorato insieme.
- (4) Potremmo dire infatti che un popolo che vive in questo ambiente, con questa economia e questa organizzazione sociale non poteva produrre che questa poesia, ma anche che questa poesia è il riflesso di un popolo che vive in questo ambiente, ha questo tipo di organizzazione sociale etc.
- (5) H. C. OERSTED, *Naturvidenskabelige Skrifter*, vol. II, p. 581, riportato in M. RINALDI, *2 Studi sulla fiaba di H. C. Andersen: Il giardiniere e i padroni*, Roma, Il Bagatto, 1983, p. 18.
- (6) E. RENAN, *De l'origine du langage*, 1848.
- (7) La parola *tifinagh* deriva secondo Prasse dal greco « *phoinikos* » (1972, p. 149) mentre Rinn la interpreta analiticamente come « Ciò che ha mandato il Dio creatore» (1889, p. 6). Questa scrittura merita un'attenzione particolare non solo per le sue origini, ma anche per il significato e la diffusione che ha avuto nell'antichità, e per la sua utilizzazione nella vita quotidiana della società tuareg del ventesimo secolo.
- (8) O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente*, Milano, Longanesi, 1981, p. 842.