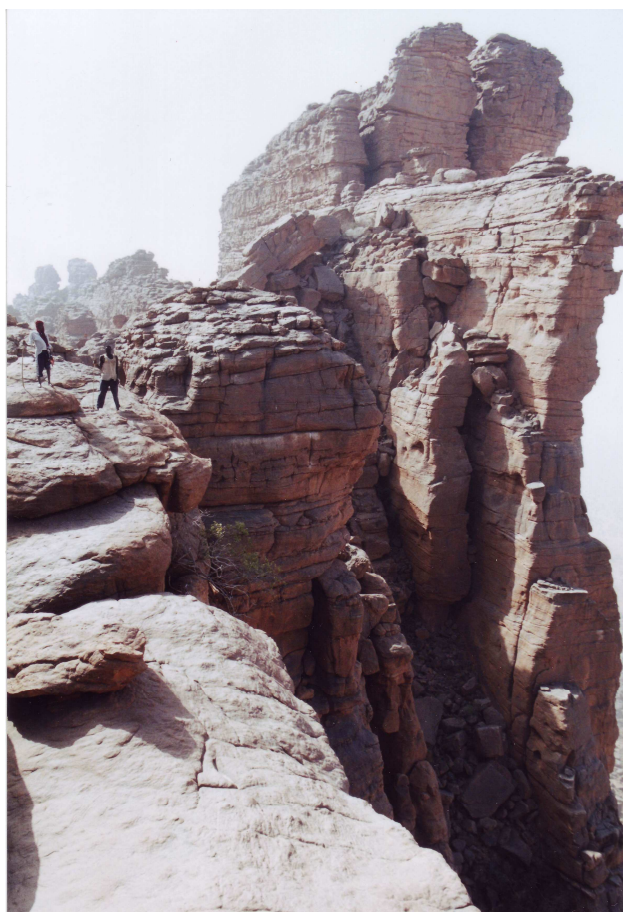


YVES BERGERET

IL TRATTO CHE NOMINA

Poemi-pitture nel Mali

Cap. VIII-XV



La Biblioteca di Rebstein (LXXIII)



Yves BERGERET

YVES BERGERET

IL TRATTO CHE NOMINA

Poemi-pitture nel Mali

(2010, 2018)



Edizione originale:
Le trait qui nomme
Poèmes-peintures au Mali
(Nov. 2010)

Traduzioni

Francesco Marotta

Prefazione

Cap. I

Cap. III

Cap. VI (con **Marco Ercolani**)

Cap. IX

Cap. X

Cap. XI

Cap. XII (1, 3)

Cap. XIII

Allegati

Cap. XIV

Cap. XV

Antonio Devicienti

Cap. II

Lucetta Frisa

Cap. IV

Marco Ercolani

Cap. V

Cap. VI (con **Francesco Marotta**)

Giuseppe Zuccarino

Cap. VII

Cap. VIII

Viviane Ciampi

Cap. XII (2)

Indice

Cap. I-VII (cfr. Vol. I)

Cap. VIII

Note sul dodicesimo soggiorno di lavoro in Mali

Novembre 2004

(pag. 7-26)

1. Nuove pitture
2. I cantastorie
3. Cavalette e cavallette
4. L'installazione a Amnaganu Koyo
5. Statuto dei segni e dei posatori di segni

*

Cap. IX

Note sul tredicesimo soggiorno

Febbraio 2005

(pag. 27-47)

1. Le pietre di Koyo Ilo
2. La tettoia dipinta di Na Na Wurou To
3. Nuove pitture nella casa di Hamidou
4. La doppia festa di accoglienza
5. Alguima disegna
6. Alguima dipinge da solo delle pietre sulla montagna
7. Aransan toko

*

Cap. X

In Europa

(pag. 48-50)

*

Cap. XI

Controluce

Di ritorno dal quindicesimo soggiorno,

Luglio 2005

(pag. 51-77)

1. La fenditura stretta
2. Parole dalla pioggia e dal vento
3. Ricerca di Ogo Ban vivo e morto

*

Cap. XII

Ridare vita alla parola: due luoghi

Agosto 2007 e agosto 2008

(pag. 78-83)

1. Il racconto cantato del griot
2. La parola in atto

*

Cap. XIII

Pensiero e utilizzo dello spazio a Koyo

(pag. 84-123)

1. Spazio simbolico e animista
2. Lo spazio nuovo del poema-pittura

*

Allegati

Cap. XIV

Koyo, spazio geologico e fisico

(pag. 125-128)

*

Cap. XV

Qualche indignazione, nonostante tutto

(pag. 129-134)

Cap. VIII

NOTE SUL DODICESIMO SOGGIORNO DI LAVORO *del novembre 2004*



1.

Nuove pitture: nella casa di Hamidou e a Danka Komo; nuova lettura della scacchiera del Dina dogon

Fin dal mio arrivo a Bamako, ritrovo Hamidou, che stavolta ha compiuto senza alcun problema il viaggio fino alla capitale. Dopo i consueti saluti e lo scambio di regali, voglio parlare di nuovo con lui della sua bella e strana pittura a scacchiera, che rappresenta il Dina dogon e che Hamidou nel mese di agosto mi ha spiegato, in presenza di Alabouri, fornendone una sorprendente “lettura”. Ho portato con me una foto di quella pittura e gli chiedo di “leggermi” ancora una volta ciò che vi ha dipinto. Ecco il suo nuovo commento, trascritto con esattezza, e che egli alcuni giorni più tardi mi ha confermato a casa sua, di fronte alle pitture stesse. Le sue prime parole sono per dire, testualmente: “ho impiegato quattro giorni per *scriverle*”.

Ogni linea orizzontale, fatta di tre caselle, rappresenta un villaggio, in rapporto al Dina dogon.

Prima fila, casella di sinistra: è dedicata a Sarnyeré, il villaggio più a ovest tra quelli del popolo che parla il toro tegu. Viene rappresentato nella prima casella.

Prima fila, casella centrale: la grande zucca per chiamare alla festa del Dina dogon o per annunciare la morte del Capo.

Prima fila, casella di destra: il sentiero per andare a Sarnyeré.

Seconda fila, dedicata al villaggio di Ela Boni, casella di sinistra: “Yves arriva domani, Alabouri chiama gli abitanti di Sarnyeré”.

Seconda fila, casella centrale: “Le mani di Ela Boni dicono che sono d’accordo”.

Seconda fila, casella di destra: “Montagna di Ela Boni”.

Terza fila, dedicata a Banaga, casella di sinistra: “Gli abitanti di Banaga cantano”.

Terza fila, casella centrale: “Si mandano via gli stranieri” (cioè coloro che non fanno parte del popolo dogon che parla il toro tegu).

Terza fila, casella di destra: “Piccola diga di Banaga”.

Quarta fila, dedicata a Koyo dove, dice Hamidou, non si trova nessun Peul, a differenza dei villaggi citati in precedenza; casella di sinistra: “L’antichissima lingua toro tegu”.

Quarta fila, casella centrale: “Un piccoletto dice: il lavoro(1) è buono”.

Quarta fila, casella di destra: “Koyo va bene per riposarsi(2)”.

Quinta fila, dedicata a Loro Habé, casella di sinistra: “Gli Anziani di Loro Habé vogliono salire a fare il Dina dogon a Koyo, dove non si trova nessun Peul”.

Quinta fila, casella centrale: “Le casette che stanno in alto a Loro Habé, dove non si trova nessun Peul”.

Quinta fila, casella di destra: “Loro dice che il Dina dogon a Koyo va bene”.

Sesta fila, dedicata a Pringa, casella di sinistra: “Gli Anziani di Pringa, malgrado il contatto con i Peul, vogliono continuare il Dina dogon; Koyo si dichiara d'accordo”.

Sesta fila, casella centrale: “Pringa, reinstallatosi alla base della propria montagna (= nella pianura dove dominano i Peul), constata che, di fatto, in basso c'è poca acqua(3)”.

Sesta fila, casella di destra: “Un bambino di Pringa è caduto dal sentiero”.

Settima fila, dedicata a Yuna Habé, casella di sinistra: “Koyo esorta Yuna a continuare il Dina dogon”.

Settima fila, casella centrale: “Il genio di Koyo ha visto tutti i villaggi e ha detto che bisogna venire a Koyo perché c'è molta acqua”.

Settima fila, casella di destra: “Montagna di Pringa”.

Ottava fila, dedicata a Tabi, il villaggio più a est del mondo toro tegu, casella di sinistra: “Un Anziano di Tabi spiega ai bambini che i buoni rapporti con Koyo portano la pioggia, mentre i cattivi rapporti causano la siccità”.

Ottava fila, casella centrale: “Un Anziano di Tabi si reca a Koyo e la pioggia torna su Tabi”.

Ottava fila, casella di destra: “Montagna di Tabi”.

Mostrandomi la sua scacchiera e rivelandomene, casella per casella, i nuovi significati, Hamidou mi lascia del tutto stupito. Siccome gli facevo notare che con Alabouri, in agosto, aveva dato spiegazioni diverse che, una dopo l'altra e in misura crescente, mi mettevano personalmente in scena, Hamidou risponde che il suo discorso di allora era indirizzato più ad Alabouri che a me.

Parecchie volte ho interrogato Hamidou su questa nozione di Dina dogon. Ho anche interrogato Belco e Alabouri, ciascuno separatamente. La risposta è stata abbastanza prolissa. Se ho ben capito, si tratta sia di uno stato d'animo che di un rituale preciso. Lo stato d'animo, che è antichissimo, si è riattivato da pochi anni, il che coincide col mio

arrivo nella regione. D'altronde l'espressione "Dina" mi viene spesso tradotta con "ritorno alle origini". Consisterebbe dunque nel porsi all'insegna di due parole, Unione e Tradizione; unione e tradizione dei Dogon, beninteso, contrapposte a quelle dei Peul che dominano nella regione, tanto più in quanto i Peul di qui, i Dicko, sono guerrieri. Certe caselle della scacchiera dipinta da Hamidou manifestano bene questa volontà di resistenza culturale. Hamidou mi dice anche che il nome di Dina dogon viene dato a una cerimonia importante che ogni villaggio, sul proprio territorio, compie alla fine dei raccolti, all'inizio di novembre. Senza dubbio è il momento in cui l'unione e la tradizione si rafforzano. In occasione di tali cerimonie, ogni villaggio sacrifica una capra e almeno un gallo.

Koyo è l'unico villaggio dogon toro nomu che resti in cima alla montagna; gli altri, nel corso degli ultimi decenni, sono scesi nella china sotto la falesia o direttamente in pianura. Koyo appare nel "racconto" della scacchiera di Hamidou come un luogo d'integrità e un punto di riferimento per tutti i Dogon della regione, quelli dunque che condividono la pratica del Dina dogon e parlano (sia pure con varianti da villaggio a villaggio) il toro tegu.

Una domanda s'impone: perché Hamidou ha tenuto, di fronte ad Alabouri e rivolgendosi a lui, un discorso differente? Il Dina dogon deve rimanere segreto e celato agli stranieri? Alabouri sa che cosa Hamidou, casella per casella, ha dipinto? Se Hamidou in agosto ha fatto un discorso diverso riguardo a questa scacchiera, il segreto che allora non ha voluto rivelare era un segreto per Alabouri o per me? E' possibile che la "lettura" che Hamidou mi destina oggi sia di nuovo un approccio prudente a quel che ha dipinto davvero? La mia iniziazione, comunque, procede a grandi passi.

Una settimana dopo, mentre io e tutti i pittori attraversiamo quasi a mezz'altezza la falesia a nord-ovest di Koyo, su una lunga e bellissima cengia che non conoscevo e che si chiama Danka, Hamidou mi prende da parte con un'aria misteriosa e timorosa; dice che mi mostrerà delle pitture molto antiche che si trovano in una grotta. Lunga traversata sotto le grandi lastre e sporgenze color arancio, talvolta al di sopra di un vuoto impressionante.

Infine Hamidou mi fa segno di lasciar procedere avanti gli altri. Noi ci arrampichiamo su alcuni blocchi, sotto una parete a strapiombo. Ecco una bella tettoia, profonda tre o quattro metri; sul soffitto alcuni segni tracciati in rosso; sulla parete di fondo, tre o quattro segni rossi, bianchi e neri, alti tutt'al più un metro. Dipinti tantissimo tempo fa. Due formano tavole verticali a doppia colonna, nelle quali si alternano losanghe vuote e losanghe piene di punti. Ciò non manca di ricordarmi certe pitture di Alguima. Ma il dipinto più sorprendente è una vasta scacchiera a quarantotto caselle, sei file orizzontali sovrapposte di otto caselle ciascuna. Non è impossibile che si tratti di due scacchiere di ventiquattro caselle, come quella della casa di Hamidou, in questo caso accostate l'una all'altra; ma il fatto che alcuni tratti di pittura siano cancellati impedisce di esserne sicuri. Anche in certe caselle della scacchiera la pittura è semicancellata. Ma in altre posso scorgere chiaramente i piccoli punti dipinti in ordine diverso. La parentela tra la

scacchiera di Hamidou e la scacchiera di questa grotta, Danka komo, è evidente. Hamidou mi dice d'altronde che ha dipinto a casa sua sapendo bene ciò che faceva.

Raggiungiamo il gruppo degli altri pittori, che ci attendono un po' più in là sulla cengia. Belco, dall'umorismo e ironia instancabili, si burla di Hamidou che nuovamente ha avuto voglia di mostrare "vecchie pitture". Domande: Belco si sta prendendo gioco di Hamidou o di me? Conosce forse l'antico significato di quei dipinti?

Poiché in tal modo capisco che essi non sono segreti, ma eventualmente è solo il loro significato ad essere segreto o dimenticato, alcuni giorni dopo interrogo Alabouri in proposito. Mi risponde che tanto tempo fa, quando i Tellem e i loro successori abitavano in questa parte della falesia e nel pendio di detriti sottostante, le persone che pascolavano qua e là le capre e raccoglievano steli di miglio, dato che si annoiavano un po', dipingevano a caso questi motivi per passare il tempo. Mi chiedo allora: si tratta di una risposta evasiva data per confondermi, mentre in realtà Alabouri conosce i significati di quelle pitture, oppure di una risposta sincera, dovuta al fatto che Alabouri ignora il senso di esse perché appartiene al gruppo Songhai e i suoi antenati sono giunti a Koyo soltanto sei secoli fa, dunque egli viene ancora considerato come uno straniero, un Garico, dalle famiglie più antiche, che erano dei Nassi? E Hamidou, per l'appunto, è un Nassi.

Hamidou conosce il significato dell'antica scacchiera di Danka komo? Cosa ne sa? Quale ruolo mi assegna? Belco è un Nassi, ma nondimeno scherza e senza dubbio s'impegna nel dialogo di creazione e riflessione con me in misura minore di quanto lo faccia Hamidou. E in fin dei conti quest'ultimo, nella versione che aveva fornito in agosto spiegando la propria scacchiera per Alabouri e per me, non aveva forse parlato di qualcosa che per lui era davvero essenziale, ossia il ruolo del poeta, Yves, nella vitalità delle pratiche e dei segni del Dina dogon o, per essere ancora più precisi, nella loro rivitalizzazione?

Questo secondo soggiorno mi permette di capire meglio la pittura che Hamidou ha composto sui muri di casa sua, che avevo già visto in agosto. Dalla scacchiera a ventiquattro caselle, sulla sinistra del muro più ampio, Hamidou fa uscire un vitello nero, che ha le zampe anteriori posate sul collo e la testa di un uccello nero. Si dà il caso che Hamidou abbia avuto negli ultimi mesi i mezzi economici per acquistare un vitello, che egli sta facendo ingrassare sul pianoro di Koyo. Il vitello dipinto piange, spiega Hamidou, perché sta aspettando il suo amico, un altro Dogon che tarda a venire. Ma, dipinto più a destra sul muro, ecco appunto l'amico che sta arrivando, su un uccello bianco di maggiori dimensioni, anch'esso piangente; l'amico è posato sul dorso dell'uccello. Dalla bocca dell'amico s'invola il vento. L'uccello bianco incontra il vitello nero. Entrambi piangono: di gioia, senza dubbio. Nella parte alta della pittura, da entrambi i lati dell'amico, che è anche il genio del vento, Hamidou ha scritto - lui che non sa ancora scrivere! - in lettere molto grandi la parola "vento", a sinistra in francese (così crede): LE BA, a destra in toro tegu: IUSO (che sta per *unso*): anche le lingue dialogano e si avvicinano l'una all'altra. A sinistra della parola francese che indica il Vento, Hamidou ha scritto "grazie Yves", proprio sopra la testa del vitello nero. Sotto la

coda, ben dotata di penne, dell'uccello, ha scritto in toro tegu (in quella che è la sua grafia attuale): “di mattina, la nuvola se ne va nell'alto del cielo” (sirakaka kuro koyo alaco).

La scritta più bella è quella che si trova fra i due animali rivolti l'uno verso l'altro: tekou (tegu) na baila ilo jene(4): “la grande parola della comunità è la dimora dei geni”. La casa di Hamidou, per l'appunto, reca i segni della parola. I due animali si vanno incontro; il toro tegu e il francese vi depongono assieme i loro primi vocaboli vergati dalla mano del pittore, mentre a sinistra si erge la superba scacchiera del Dina dogon.

Tra fine agosto e ottobre, Hamidou ha ridipinto per intero il muro perpendicolare a destra della parete più ampia. Due grafismi verticali ne coprono ora tutta la parte bassa; un terzo, più modesto, sormonta gli altri due. Si tratta di una sorta di grandi catasti in cui domina il rosso, scacchiere deformate dai tratti non rigidi. Hamidou dice che il grande segno a sinistra è una nuvola ancora addormentata e distesa sul suolo; non appena si sveglierà, raggiungerà il cielo, raffigurato dal segno che sta in alto, stranamente più piccolo. Il grande segno a destra raffigura la Parola, che si appresta ad unirsi alla festa del Dina dogon, dunque alla scacchiera che si trova nell'angolo opposto della stanza. Nuova magnifica idea di Hamidou che, per la prima volta, pensa e crea qui la propria pittura in uno spazio tridimensionale. Non gli nascondo la mia ammirazione. Dice che da qui a febbraio, ossia il momento del mio prossimo soggiorno, avrà ridipinto il muro, piuttosto lungo, in cui si trova la porta che dà verso l'esterno.

2.

I cantastorie

Io, Alabouri e i pittori trascorriamo intere giornate a dipingere i poemi-pitture qua e là sul pianoro sommitale di Koyo. Bonodama, la grande terrazza sul bordo della falesia che, proprio a lato del villaggio, è rivolta verso il sole nascente, costituisce uno dei luoghi di lavoro più propizi. Chiedo agli uni e agli altri il significato di “Bonodama”, di cui in quest’occasione apprendo che non si tratta di due parole ma di una sola. Mi rispondono che vuol dire *il luogo del sacrificio*(5). Precisano che un grande sacrificio animistico, al fine di avere semine feconde, vi viene compiuto ogni anno, nel posto esatto che Alabouri ha scelto per i nostri lavori creativi.

Poiché fin dall’alba Bonodama è esposta al sole, ben presto fa caldissimo. Da qui la fatica di dipingere per terra, a torso nudo. Verso mezzogiorno, quando le lastre e le pietre sono diventate roventi, comincia ad affacciarsi un inizio d’ombra dalle grandi rocce, dal lato del villaggio; ovviamente cerchiamo di restare nella zona ombreggiata e procediamo col nostro lavoro fino a notte. Un pomeriggio Dembo, pittore impulsivo e ispirato, oltre che grande cantante noto in tutta la regione, al quale però è stato vietato di esibirsi davanti a me, dopo essersi allontanato un momento, torna cantando con voce forte e chiara. Udendolo, smetto di dipingere per ascoltare meglio. Lui se ne accorge, smette subito e si copre la bocca con la mano: come un bambino che capisce di aver fatto una balordaggine. Raggiunge il nostro gruppo, mentre io, inizialmente, non dico nulla. Dembo riprende la sua pittura. Un po’ più tardi, gli faccio notare che non ha mai cantato per me. Un anno prima aveva annunciato che lo avrebbe fatto all’arrivo di mia figlia, nell’agosto scorso, ma così non è stato. Mi risponde. “Sì, e allora?”. Questa risposta un po’ sventata mi sorprende, perché non corrisponde alle mie abitudini e non credevo rientrasse in quelle dei pittori o di Alabouri. Di certo non rientra in quelle di Hamidou, né di Yacouba e neppure di Alguima. Penso allora al modo in cui Dembo ha commentato in agosto le pitture sui muri della propria casa; tramite Alabouri, diceva che la mia persona riempiva la sua mente e la sua vita. Avevo avuto subito la sensazione che stesse esagerando. E penso anche, com’è ovvio, alla nuova spiegazione che Hamidou ha appena dato del dipinto che si trova a casa sua, rettificando o completando la versione di agosto nella quale mi concedeva una parte così grande. Nel discorso affettivo e lirico tenuto da Dembo in agosto c’era una specie di teatralità. Una parola che scivola sul reale senza realmente mettervi radici. Dembo aveva promesso di cantare, ma si trattava di una promessa priva di valore. Comprendo allora che la sua non è una parola davvero fondativa, bensì fascinatrice e scherzosa. E’ una parola da cantastorie, nel senso in cui lo intende la gente di qui: un lusingatore che adula, che all’occorrenza mente, che sa molte cose ma si sottrae volentieri e cerca sempre di sedurre chi ascolta allo scopo di trarne vantaggio. D’altronde ho spesso notato che Dembo è un beffeggiatore talvolta brutale, e i miei gradual progressi nella conoscenza del toro tegu mi consentono di capire che non manca, in certe occasioni, di far ridere i pittori a mie spese. Mi stupisco di non aver compreso prima questo ruolo di cantastorie che viene svolto da Dembo. Dato che ne parlo, in separata sede, con Alabouri, Alguima e Hamidou, essi mi confermano che Dembo appartiene a una specie di famiglia di cantastorie del villaggio. La sua arguzia

vivace e diretta è al tempo stesso apprezzata e temuta. Ora capisco meglio perché le forme della sua pittura sono flessibili, qualche volta mutevoli e contorte. Diversamente da quella di Hamidou, che è guidata da una riflessione, la pittura di Dembo lo è dal pensiero e dall'espressione che sono tipici di chi ha sempre la battuta pronta. Dembo è un pugile che si annoia se non ha un avversario.

Ho notato lo stesso spirito ironico, ma assai più fine, in Belco. Mi dicono che anche lui è una specie di cantastorie. Ma mentre Dembo canta, egli è piuttosto il suonatore di un piccolo strumento monocorde, con cui accompagna Dembo, benché in certi casi canti a sua volta. Tuttavia la mentalità di Belco lo conduce talora a realizzare una pittura più pensata, e perciò bella e ricca d'una strana serietà intuitiva, che si manifesta sia nelle figurazioni di personaggi, sia nelle rappresentazioni di spazi orticoli o di montagna, in entrambi i casi originali e interessanti.

Quanto ad Hamidou, adesso è certo che deve fare i conti con due tipi tosti, dall'insolenza diretta e spassosa, un po' gelosi di lui, che talvolta devono metterlo in difficoltà. Alguima, da parte sua, partecipa solo di rado a quest'umorismo brioso (che prende di mira anche me), ma non si spinge mai fino alla cattiveria e protegge Hamidou. Hama Alabouri tace, e se si burla di qualcuno lo fa solo a fior di labbra. Alabouri ride alle battute umoristiche, si mantiene riservato o guardingo, pondera, ristabilisce gli equilibri alterati, e in certi giorni senza dubbio stenta parecchio a riuscirci.

3. Cavallette e cavallette

Il 18, 19 e 22 settembre, nugoli di cavallette vaganti si sono abbattuti sulla regione. Hanno distrutto quasi per intero il raccolto, hanno divorato le foglie di tutti gli alberi non lasciando, qua e là, che gli aculei delle piante spinose; solo un po' d'erba è ricresciuta. E' una catastrofe. Poco dopo, il capo dello stato si è recato sul posto promettendo una distribuzione di viveri, che ora, all'inizio di novembre, non sono ancora arrivati. A Boni e in certi villaggi della pianura, qualche attività secondaria, come la tessitura, aiuterà le persone a resistere. Ma in villaggi come Koyo, abituati a vivere in autosufficienza alimentare e quasi in autarchia, dunque con pochissimo denaro (ad esempio quello che i pittori ricavano dal fatto che le nostre opere vengono esposte in Europa), la situazione è terribile. Io mi do molto da fare, assieme ai miei amici in Francia, per trovare aiuti a favore del villaggio e per farli giungere lì.

Quando le cavallette sono arrivate sul pianoro di Koyo, gli abitanti hanno dapprima creduto che si trattasse di una nuvola straordinaria, che emetteva brusio ed era accompagnata da uno strano vento. Sono corsi in tutte le direzioni per proteggere le loro colture, minuscoli appezzamenti annaffiati vicino alle vasche d'acqua - quelli che chiamano "i giardini" - e superfici più grandi, non irrigate, talvolta lontane sul pianoro o persino in pieno declivio in mezzo alle falesie - quelle che chiamano "i campi": lì cresce il miglio, che costituisce l'alimento di base per le quattro o cinquecento persone che risiedono a Koyo. Hanno cercato di schiacciare coi piedi gli insetti, di liberare da essi gli steli, le foglie, le spighe. Hanno affumicato alcune parti del terreno, rovinandole, nella speranza di salvare le altre. Non è servito a nulla. Esausti, il 23 sono tornati al villaggio e sono rimasti per diversi giorni muti e prostrati, poiché sanno bene che i granai in cui si trovano le riserve alimentari saranno vuoti nel giro di poche settimane.

Devono dunque attendere i soccorsi. Fin d'ora sono obbligati a comprare al mercato, a Boni, i sacchi di riso e di miglio, col poco denaro di cui dispongono e che hanno deciso di mettere in comune. Naturalmente il costo di questi sacchi è aumentato del 30% e aumenterà ancora. Quasi metà degli uomini del villaggio hanno già dovuto andare in città a cercare lavoro. Ma senza nessuna qualifica professionale, tranne il saper pascolare le capre fra le rocce e praticare la micro-orticoltura su piccoli terrazzamenti di montagna, quale lavoro potranno mai trovare?

Quando giungo sul pianoro di Koyo, il 26 ottobre, ciò che vedo è terribile: i giardini di Bisi komo, nascosti allo sguardo da un bordo roccioso, che sono i più vicini al toko d'arrivo, sembrano calcinati. L'anno scorso, nello stesso periodo, erano verdeggianti e gli steli crescevano alti. I giovani baobab mostrano i loro rami straziati. Con l'acqua delle vasche di roccia si è riusciti a far ripartire una minuscola piantagione di peperoncino e un'altra di tabacco. Tutto qui. I pittori che, con Hamidou, erano venuti ad accogliermi la notte precedente quand'ero sceso dalla corriera di Bamako, e che sono risaliti assieme a me al villaggio, così come Alabouri e altre tre o quattro persone venuteci incontro, tutti restiamo in silenzio. Poi Alabouri e io ci scambiamo i saluti.

Durante questo soggiorno, mai Alabouri o i pittori si lamentano. Parlano lucidamente della situazione, ma non chiedono né sollecitano nulla. Soltanto un Dogon, che da una decina d'anni ha lasciato il villaggio e si è stabilito a Boni, e di cui per indulgenza non farò il nome, mi richiede... uno zaino e una piccola calcolatrice. Da tempo egli ha perso fiducia e credito agli occhi dei suoi cugini rimasti sulla montagna, e ora si capisce il motivo. Com'è ovvio, io e le persone di Koyo abbiamo parlato della situazione e degli aiuti da trovare, ma se lo abbiamo fatto è stato su mia iniziativa. Sono rimasto costantemente colpito dalla dignità dei pittori e di Alabouri. Dembo e Belco, benché a volte li prendano ancora in giro, capiscono subito se si irritano, e in tal caso smettono all'istante le loro burle. In tutti i nostri lavori, su tessuto, carta o pietra, c'è stata una serietà, un'intensità, una specie di solennità nelle parole, nei gesti, nelle linee e nei colori: ognuno è consapevole, in maniera solidale, della gravità della situazione. Ma in nessun momento si è parlato di interrompere l'attività, in particolare quella creativa.

Dopo il nostro arrivo e dopo che ci siamo ritrovati, piuttosto sconvolti, a Bisi komo, ci mettiamo al lavoro per realizzare dei poemi-pitture su tessuto. Il pomeriggio fa sì che l'ombra delle tettoie di arenaria si estenda, ombra che mi è indispensabile perché, mentre in Francia tre giorni prima la temperatura era di circa dieci gradi, qui il ritorno del caldo intenso alla fine della stagione delle piogge mi dà parecchio fastidio, specie dopo la salita di Boni toko in pieno mezzogiorno. Ripuliamo bene le lastre del suolo, stendiamo i tessuti, dopo aver preso dell'acqua dalla vasca che si trova davanti alla tettoia grande. Penso alle parole che sto per dipingere e alla loro formulazione in toro tegu. Allontanandomi un po' per concentrarmi meglio, scopro due uomini abbastanza giovani, sconosciuti, che si abbassano al suolo, si prosternano volgandomi le spalle e iniziano una preghiera musulmana, in maniera, a dire il vero, alquanto ostentata. Che significa? Nessun saluto da parte loro. Arrivano altri uomini, e neppure essi rispondono ai miei saluti. Chiedo ad Alabouri cosa stia succedendo. "Sono degli stranieri". Gradualmente, nel corso delle nostre ore di pittura, riesco a comprendere che un importante marabutto di Hombori, località che si trova cento chilometri più a Est, ha iniziato a fare una tournée religiosa attraverso i villaggi, durante questo mese di ramadan. Da alcuni giorni è arrivato a Koyo, ed è in procinto di partire domani. Non da solo: una buona cinquantina di "talibés" o, come si dice qui, "garibous", giovani dai sette ai trent'anni, lo accompagna per ricevere il suo insegnamento, e nel contempo trova da mangiare mendicando nei villaggi: è una modalità educativa del tipo "scuola coranica" particolarmente vergognosa, perché abitua i ragazzi (abbandonati talvolta per anni dai loro genitori, e che si ritrovano ben presto con gli abiti stracciati) alla mendicizia e all'umiliante sottomissione al marabutto, che fa loro imparare a memoria, in un arabo classico ad essi incomprensibile, le sure del Corano. I "garibous" si annoiano e, per quanto timorosi, vengono qui a vederci dipingere. L'indomani, poco dopo l'alba, il loro corteo se ne va, come un altro nugolo di parassiti che s'è abbattuto su Koyo, ha rosicchiato il poco che c'era ancora nei granai e ora riparte verso il villaggio successivo.

Qualche giorno dopo, in un'alba particolarmente bella, sto passeggiando con due pittori fra le stradine del villaggio. Mi accorgo che l'altare animista, l'unica costruzione circolare al cui centro sono impilate delle pietre piatte sulle quali si fanno i sacrifici, è stato

ripulito, consolidato e restaurato. La piccola moschea del villaggio si erge a soli trenta metri di distanza. “Sì, mi dicono i pittori, avevamo deciso di smetterla con i culti animisti, ma dopo il passaggio delle cavallette abbiamo deciso di riprenderli”. Di fatto, se è vero che le cerimonie collettive al centro del villaggio si erano interrotte, le pratiche, i riti, i gesti e il pensiero animisti non sono mai cessati.

4.

L' "installazione" ad Amnaganu Koyo

Stamani, proprio di fianco al villaggio, lavoriamo per un po' su dei fogli di carta, realizzando brevi poemi-pitture di cui traccio ad inchiostro di china le parole usando un pennello molto morbido. Con esso, a loro volta, i pittori posano i loro segni grafici mediante una pittura leggera, diluita in un'acqua chiara che si asciuga subito al sole. I giovani "garibous" che ci guardano lavorare (con simpatia, mi sembra, anche se non ci capiscono granché), di colpo vengono chiamati e si allontanano in fretta. Il marabutto sta lasciando il villaggio. Alabouri ha il dovere di accompagnarlo fino all'orlo del pianoro, là dove il sentiero in discesa si immerge in una piega della falesia. Io e i pittori restiamo adesso fra noi. Lontano, si odono spari di fucile: sono quei fucili assai rudimentali di cui un giorno mi hanno detto che ogni abitante del villaggio ne possiede uno, e che servono per dar la caccia alle scimmie impedendo loro di saccheggiare i terrazzamenti coltivati. Ma stamattina, in lontananza, gli spari sono piccole salve d'onore per salutare la partenza del sacro corteo...

Quando Alabouri torna, dopo aver ottemperato ai suoi doveri di ospite, partiamo subito per fare una "installazione" di poemi-pitture su pietra. Nelle circostanze attuali, ci tengo assolutamente. Occorre ad ogni costo a me, a noi, far vivere in Europa i poemi-pitture su tessuto e su carta e riportarne o farne pervenire qui (con quale mezzo?) gli effetti remunerativi; ed è vero che, subito dopo il ritorno, io raddoppio - è vero, non senza fatica - il numero delle mie conferenze e mostre. Ma ci tengo che proprio qui compiamo l'atto fondamentale, e costantemente rifondatore, di quel che noi siamo insieme: pensare e scrivere con la pittura, sulle pietre mobili, il senso della nostra vita di costruttori, la dignità nuda, la scelta della parola aperta; e poi, offrire tutto ciò al luogo, ossia alle persone che qui abitano, vivono o passano. D'altronde, al termine di questa sedicesima "installazione", mi rendo conto che la sua realizzazione e il suo significato sono strettamente apparentati al sacrificio animista, che versa il sangue e persino la bile dell'animale sacrificato su una pietra eretta, l'altare più semplice che ci sia, allo scopo di rifondare il senso del luogo e della comunità, l'energia attiva che si trasmette dagli spiriti agli uomini e viceversa. Senza alcun dubbio, fin dall'inizio i pittori hanno pensato la stessa cosa.

Ci arrampichiamo a Teiga, la sorgente perenne che si trova ai piedi della piccola falesia arancione che domina Koyo a nord-est. L'acqua della sorgente filtra in basso, dalla sommità di quel caos di blocchi sprofondata che giunge fin quasi al villaggio. Cinque anni fa, mi dicevano che quest'acqua veniva da una cisterna naturale segreta che si trova più in alto, proibita ad ogni straniero; aggiungevano che un forestiero, se l'avesse vista, sarebbe morto entro l'anno. E' noto che le vasche contengono gli spiriti degli antenati. Quest'anno, Alabouri è più preciso: l'acqua proviene in effetti da una cisterna naturale sacra. Ogni tanto qualcuno del villaggio la vede, ma poi non capita mai che riesca a ritrovarla: la cisterna sacra si sposta. Alabouri aggiunge che una quindicina d'anni fa, alcuni scalatori europei guidati da uno spagnolo, al termine di un'ascesa verticale su uno dei grandi e superbi pilastri della montagna, alti tre o quattrocento metri, avevano

scoperto la cisterna. Con l'intenzione di tornarci, avevano segnalato il luogo circondandolo con una delle loro corde di nylon a colori vivaci, ma subito il capo del villaggio era andato a togliere la corda e a nasconderla per sempre.

Al di sopra della sorgente, che è vitale per il villaggio, ci inoltriamo in profondità in una delle pieghe della falesia, un anfratto che poi diventa una grotta. Da secoli i Dogon hanno predisposto questo passaggio segreto, che mi è stato fatto conoscere due anni fa. Si tratta di una gola quasi verticale, dalle grandi pareti lisce e curve color arancio, rosso fuoco o bruno. Attraverso poche faglie e brecce, filtrano dei raggi di sole, che piombano e rimbalzano sui blocchi di pietra. Il nome di questo passaggio, di rara bellezza, è Amnaganu. Ci è servito per andare a fare tre "installazioni" di poemi-pitture su pietra. Qui la lingua francese è bella e giusta, perché mi permette di dire, con una metafora, che già tre volte abbiamo *emprunté* (cioè seguito, ma anche preso a prestito) Amnaganu per creare delle "installazioni". I luoghi, il loro spirito e i loro abitanti hanno acconsentito a prestarci una delle più belle formazioni geologiche, e ciò ci ha permesso di restituire tale prestito, dopo essere usciti dal burrone, sotto forma di poemi-pitture creati all'aria aperta.

Giunti al di sopra del passaggio in pieno sole, ci dirigiamo verso sinistra raggiungendo quasi subito un modesto avvallamento, chiuso da piccole falesie alte una ventina di metri. I pittori gridano: una decina di grandi scimmie si arrampicano a tutta velocità sulle falesie e si fermano in cima per spiarcì. Strani sguardi, insistenti, penetranti. Otto di esse fuggono a grandi balzi, due si attardano e poi spariscono anche loro.

Continuiamo a salire verso sinistra, finendo col trovare un bel posto, che sporge come la prua di una nave al di sopra del pianoro, dominando da lontano il villaggio. Verso il fondo, a ovest, la montagna di Banaga sbarra l'orizzonte; prima di essa, invisibile nel vuoto, c'è l'oasi di Boni. Si scorge tutta la distesa dell'altopiano che gli abitanti di Koyo coltivano e dove ogni appezzamento, ogni vasca, ogni gruppo di rocce ha un nome e una storia. Sono i luoghi che un mese fa le cavallette hanno spogliato di qualsiasi vegetazione. Il vento fa scivolare senza sosta la sua lunga mano su tutto, mentre il sole vi si appoggia con l'intero peso. La calura è già considerevole. Sì, è proprio qui che sceglieremo delle pietre piatte, che io cercherò le parole e che tutti noi dipingeremo. Ciascuno, in silenzio, pensa e si prepara, stando seduto sulle pietre brune, a pochi metri dal proprio vicino. In basso, il villaggio è più silenzioso del solito; una parte degli abitanti l'ha già abbandonato. Al di là di esso, sul bordo occidentale del pianoro, le gigantesche dentellature di roccia, che scendono verso Boni sotto forma di falesie e di maestosi pilastri, mantengono la loro danza immobile.

Io trovo le parole, le pronuncio in toro tegu; Alabouri le traduce in peul per Yacouba. Le traccio col pennello, poi ogni pittore dipinge in silenzio sulla pietra che ha scelto. Infine disponiamo le pietre in posizione eretta, rivolte verso il villaggio in basso, il pianoro, l'orizzonte. Due di esse, dalla forma più appuntita, incorniciano la veduta del villaggio. La sera, dal basso, noto peraltro che entrambe si distinguono nettamente, minuscole dita erette che si stagliano contro il cielo.

La parola veglia sul villaggio *	con Alguima Guindo
La parola non s'inaridisce *	con Dembo Guindo
Il vento cerca la parola *	con Hama Alabouri Guindo
La vita lotta e impara *	con Belco Guindo
La parola riveste la montagna *	con Hamidou Guindo
Nulla imbriglia la speranza *	con Yacouba Tamboura

Se cerco di riflettere, dopo cinque anni di un simile lavoro, su cosa siano questi poemi-pitture, di certo posso dire in proposito molte cose, proporre varie analisi o narrare il modo in cui sono stati realizzati. Ma in primo luogo s'impone, con evidenza sempre crescente, lo stupore per la loro stessa creazione, stupore molteplice ed enigmatico.

Il poema, che il luogo m'induce a creare, diviene creatore a sua volta. Le cose vanno così. Io vivo assieme ai pittori, nella più grande povertà, che a dire il vero mi è necessaria, mi rende felice. Una stuoia e un sottile lenzuolo per stendermi di notte, dei pantaloni corti di giorno, il sole e il vento come vestito; il percorrere incessantemente i luoghi con lo sguardo e con le gambe, col respiro del torso; l'ascolto della lingua, dei nomi, dei toponimi, delle formule rituali, dei canti. Grazie a questa spoliatura, quest'alleggerimento, ben presto rimangono solo lo strumento della parola e la mano per scriverla: allora il luogo mi parla con una chiarezza duttile e agile. Penso che i pittori mi vedano - senza alcun preambolo, schermo o simulacro - vivere, agire e creare in tal modo.

Ci sistemiamo dunque per realizzare dei poemi-pitture: tessuto steso al suolo, tubetti di acrilico aperti, un po' d'acqua, pennelli. Traccio con larghi gesti le forme delle lettere; le parole sono lì, e viaggiano fra le lingue, dal francese al toro tegu al peul (che tutti, me compreso, parlano poco o nulla). Anche questa versatile circolazione della parola orale è importante.

I pittori si chinano sulla stoffa, molto concentrati. Con un gesto la cui nettezza e sicurezza mi stupiscono sempre, posano i loro segni, senza interrompersi; e, una volta trascorso il tempo di cui hanno bisogno, ecco che il pensiero grafico, sovente complesso, è dispiegato in piena luce e reso visibile sul tessuto, costeggiando le parole del poema con una potente dinamica plastica e una comprensione profonda e personale di quella specie di metafisica o etica della vita che il poema reca con sé, e che gli conferisce la sua forma. Anche questo mi meraviglia. L'esistenza dei pittori, l'aspra povertà materiale della loro vita quotidiana, la bellezza epica dei luoghi (alla quale io stesso sono sensibile) concedono ad essi anche quel gesto, retto e potente, con cui dipingono. A ciò

contribuiscono, ne sono certo, la prossimità attenta del poeta, del suo pensiero, atto, parola, corpo e sguardo. Ed evidentemente anche le loro usanze e la loro memoria. Ma resta per me un mistero il fatto che i pittori e il poeta comunichino, come si dice, in maniera così profonda e intuitiva che i loro gesti di creazione si articolano sul tessuto con una così grande facilità e, adesso, profusione: certi drappi di poemi-pitture di questo mese di ottobre sono, a mio parere, splendidi. Una meraviglia per via della bellezza e del dialogo di intelligenze che sono tuttavia assai diverse fra loro, e nelle quali una larga parte di ognuna resta inaccessibile all'altra.

Meraviglia di un tale dialogo creativo, in cui una delle fasi finali è ignota ai visitatori delle mostre in Europa. Appena il pittore ha finito di posare, stando in ginocchio o accovacciato, i propri segni, raddrizza il busto, mi guarda, si alza in piedi e infine dice: "ecco ciò che ho scritto". Sì: scritto. E a quel punto, con una solennità non simulata, ripercorre i segni con lo sguardo. La sua mano tesa li indica uno dopo l'altro. Egli nomina ciò che ha fatto, e che spesso è il racconto di ciò che, proprio stamani o ieri, abbiamo percorso o vissuto nella montagna. Io colgo in questo ingresso del segno grafico nell'ambito di una specie di drammaturgia orale offerta a chi l'ascolta - e per l'appunto al poeta, uomo della parola scritta - una parte di improvvisazione. Non un inganno, ma una teatralità a sua volta creatrice, di cui il segno grafico costituisce il canovaccio. Il segno appena dipinto asciuga per terra, in pieno sole, e durante quel tempo di asciugatura, ossia di compimento, la parola del posatore di segni, le sue corde vocali, le sue labbra, portano a termine ciò che la mano ha iniziato, dando il cambio a quella del poeta, in quel passaggio del testimone che costituisce l'intuizione poetica del luogo. Il poeta, che lo percorre e lo vive assieme ai pittori e grazie ad essi, è uno dei traghettatori di quest'opera ininterrotta. Meraviglia del passaggio, del fatto di potersi trasmettere a vicenda lo spirito del luogo(6), la sua domanda e la nostra briosa risposta.

Ancor più belle sono le "installazioni" di poemi-pitture su pietra. La materia e la forma delle rocce piatte che scegliamo sono già apprezzabili di per sé. Su di esse, le parole nascono ancor più epurate, i segni grafici più nobili, nella loro avventura da alba del mondo. Inoltre noi innalziamo le pietre in funzione dei rilievi accidentali del terreno stesso, ma anche in funzione di ciò che si vede in lontananza e persino dello stagliarsi visuale delle forme sull'orizzonte, oltre che in funzione degli eventi storici, animistici e mitici di cui le forme visive, prossime e remote, conservano memoria e testimonianza. Un sottile e potente reticolo di forme e di linee plastiche, umane, mitiche è alla base del significato della "installazione", splendido dialogo con lo spazio, dialogo la cui bellezza mi turba spesso e che le aspre esperienze personali di vita, e quelle altrettanto aspre nelle montagne, ci consentono di creare, nella nostra povertà attiva, in certi giorni di grande serietà e felicità.

I poemi-pitture realizzati sulle pietre rimangono sul posto, alla mercè delle violente intemperie, dunque si degradano. L'estate scorsa abbiamo ricominciato una di quelle "installazioni". I pittori e Alabouri le sorvegliano accuratamente. Non so cosa ne pensino, ma è sicuro che attribuiscono ad esse grande importanza. A me ne restano solo le foto che ho scattato.

5.

Statuto dei segni e dei posatori di segni

Durante questo soggiorno di ottobre, mi auguro che si possa lavorare maggiormente sui fogli di carta, inclusi quelli di piccolo formato. Penso che la mano del posatore di segni abbia molto da dire anche quando limita la propria ampiezza d'azione e penetra in una superficie ristretta, come se entrasse in una stanza silenziosa. Inoltre credo che la presenza, nello scorso mese d'agosto, di un medico parigino che mi ha accompagnato (e che ha curato, palpato, auscultato e attribuito la massima importanza a tutto ciò che il corpo comunica e significa), così come quella di mia figlia, giovane e vivace, dovrebbero dar luogo al manifestarsi di segni nuovi. Ecco perché sperimento come un'evidenza il fatto di scrivere, in compagnia dei posatori di segni, poemi in cui si fanno sentire ancor più del solito la voce emessa dalla gola e il corpo umano che vive e si sposta.

Ciò equivale a dire che il modo di camminare della persona umana, se non addirittura del singolo individuo, si manifesta nelle nuove opere. Inoltre la gravità della situazione, per via degli sconvolgimenti portati dalle cavallette, fa acquisire coscienza di quel che può avere di nobile, ma anche di patetico, il profilo della persona umana, il cui slancio la fa ergere su un orizzonte oscuro.

In tal modo, tutto assume un andamento più vivace. Certi significati si mostrano in maniera diretta, mentre nei primi anni le cose procedevano con prudenza e lentezza. In queste notti di fine ottobre, c'è la luna piena e il cielo notturno è purissimo; in piena notte, si scorgono nettamente le forme degli alberi straziati dalle cavallette, nonché le rocce e i blocchi di pietra che si innalzano verso le stelle.

Per un'intera mattinata, Belco Guindo disegna con l'inchiostro di china su un quadernetto da disegno che ho portato. Decide di raccontare con le immagini il nostro percorso a partire dalla cengia di Danka, là dove Hamidou mi aveva mostrato, con cautela, la tettoia su cui in passato è stata dipinta una scacchiera tellem. Alla fine Belco mi porge il quaderno e dà un nome ai disegni (dal tratto sempre deciso, sottile e inventivo), in questo modo:

- La svolta che abbiamo fatto scendendo da Kaga toko per raggiungere la grande cengia orizzontale di Danka.
- Il nostro gruppo di camminatori sulla cengia.
- L'alta roccia a punta di Toko Tiégué, sotto cui siamo passati prima di inoltrarci sulla cengia.
- Tangita, casa tellem(7) vicina alla cascata di Bonsiri, punto di sbocco della cengia di Danka.

- Il punto d'arrivo, in discesa a picco, del sentiero della cengia a Taga Iwa, bella pozza d'acqua in mezzo ai grandi blocchi crollati ai piedi della cascata di Bonsiri, con i suoi "geni".

- Una roccia grandissima.

- Una roccia grande con una fenditura.

- La falesia attorno alla cascata di Bonsiri.

- Due Tellem l'uno di fronte all'altro, che si tendono reciprocamente le braccia.

- La grande falesia al di sopra di Danka.

- I Tellem (qui peraltro rappresentati da uno solo di loro, col corpo punteggiato e le braccia alzate) decidono di costruire il toko di Bonsiri.

- Un Grande Antenato, progenitore di tutti i Tellem di Danka.

- I Tellem ordinano alle pietre di mettersi da sole nella giusta posizione nel toko di Bonsiri.

- Un Tellem edifica quella specie di scala quasi verticale che c'è nel toko.

- La tettoia di Danka komo con la sua scacchiera dipinta, luogo in cui "si trova ancora la testa del Grande Antenato".

- "Le ossa del morto di Danka komo".

"La sorgente e l'origine di tutte le pietre dei toko di Bonsiri e di Kaga", a conclusione del quaderno(8).

Questi diciassette disegni sviluppano una nuova narrazione. E' il racconto del percorso sulla cengia. E' anche il racconto del nostro graduale ingresso nel mondo "diverso", quello che Belco popola di Tellem (le cui tracce, lì, sono peraltro evidenti), ai quali attribuisce, come già aveva fatto Alabouri parlando con me, poteri soprannaturali che li apparentano ai "geni". Nessuna campitura di colore nei disegni di Belco sul quaderno, ma soltanto linee e tratti, dritti o curvi, che in certi casi s'incrociano: altrettante scritte il cui svolgersi, di pagina in pagina, manifesta la potenza dell'animismo.

Per Belco, cantore sacro, suonatore il cui strumento esercita a sua volta un effetto (se non proprio un potere) sacrale, tutto lo spazio che il nostro corpo ha fisicamente percorso e sperimentato - io del resto, verso la fine della discesa, sono stramazato da una roccia instabile - costituisce un gioco di forze remote nel tempo ma che ancora agiscono nel presente, e di segni attivi attuali di cui egli sa gestire gli influssi con l'intelligenza rapida che lo caratterizza e col vivo potere della sua mano che posa,

mediante l'inchiostro di china, le raffigurazioni. Non penso che, anche soltanto pochi mesi fa, disegnare in questo modo sarebbe stato possibile.

Ecco un'altra situazione illuminante.

Io desidero iniziare un lavoro di poema-pittura con Beïdari, i cui dipinti fatti col colore bianco (che mi sono stati mostrati per la prima volta nel febbraio 2004 nella Casa delle Donne a Koyo) sono uno splendore. Procedo a passi cauti per far capire a lui, ma anche ad Alabouri e agli altri pittori, quale sia la mia intenzione. Ciò fino alla sera del 27 ottobre, nella quale ci riposiamo sotto la luce della luna a Bonodama, dopo una giornata di intensa creazione. Hama Alabouri prepara il tè. Io sto zitto durante una lunga e seria discussione (che si svolge a tratti in peul e a tratti in toro tegu) tra i pittori e Alabouri. Infine quest'ultimo si volge verso di me, che in qualche caso rispondo, per comunicarmi il rifiuto, da parte del gruppo dei pittori, di accogliere l'arrivo di Beïdari. Mi sembra inutile, e soprattutto inefficace, cercare di mostrare che forse una simile nozione di gruppo cooptato non corrisponde affatto a ciò che auspico. Ma ascoltando attentamente ciò che prima Alabouri e poi gli altri pittori mi dicono, capisco che secondo loro, dopo cinque anni di lavoro in comune, noi formiamo una "squadra" dotata di una sua storia, dunque una "confraternita"⁽⁹⁾. Il nostro gruppo ha proceduto di tappa in tappa, e in effetti - finalmente la parola viene pronunciata - di iniziazione in iniziazione. Introdurvi adesso un "enfant" (termine che, nella lingua francese dei pittori e di Alabouri, indica una persona poco progredita nei saperi e nelle iniziazioni, quale che sia la sua età anagrafica) provocherebbe delle disfunzioni, dannose per tutti e per tutto. Chi sono, secondo questa logica, gli iniziatori? Si tratta forse degli Anziani che concedono gradualmente il sapere? Non è chiaro, o comunque non viene detto in maniera esplicita. Ma allora mi tornano alla mente i numerosi casi in cui l'uno o l'altro dei pittori sosteneva di aver imparato molte cose stando assieme a me, e a volte addirittura mi ringraziava per tutto ciò che gli avevo insegnato. Finora un simile modo di esprimersi mi pareva incongruo, e persino maldestro e improprio. Solo oggi lo capisco. Inoltre è chiaro che Alabouri svolge, all'interno del "gruppo", un ruolo di iniziatore, ma al momento non vedo chiaramente quale sia tale ruolo.

Alabouri aggiunge che Beïdari è adibito al gruppo delle Donne, per le quali deve svolgere, nei terrazzamenti coltivati, i lavori che richiedano forza fisica. Ma è chiaro che presso di loro esercita diverse altre funzioni rituali. Alabouri sostiene che egli non può agire sia nel gruppo delle Donne sia in quello costituito dai pittori e dal poeta. Gesti, usanze ed azioni - che in ciascuno dei due gruppi comportano importanti responsabilità rituali - sono di certo incompatibili. Ma se è così, cosa rappresenta allora di preciso il nostro gruppo, quello dei pittori e del poeta, il gruppo di chi posa i segni grafici e alfabetici? E quale responsabilità ha nei riguardi del villaggio?

- (1) Nota del novembre 2010: quella di lavoro, bira, è una nozione centrale; ne parlerò più oltre.
- (2) Nota del novembre 2010: con “riposo” si intende l’atto di “sedersi” (din, in toro tegu), che rappresenta l’atto fondatore e stabilizzatore del reale. Koyo è il centro “spirituale” del pensiero toro tegu.
- (3) Nota del novembre 2010: nel pensiero toro tegu, l’acqua è una modalità, particolarmente viva e attiva, della parola. La parola è la sostanza stessa del reale.
- (4) Nota del novembre 2010: la formula, cantata dalle donne durante il loro grande rito notturno, ha un significato ben più profondo, che ho capito solo due anni dopo e che chiarirò nell’ultima parte del libro.
- (5) Nota del novembre 2010: mi hanno risposto indicando non l’etimologia del vocabolo, ma la funzione del luogo.
- (6) Nota del novembre 2010: e il suo significato patrimoniale così come la sua funzione simbolica: due elementi che comunque sono assai vicini alla poesia.
- (7) Nota del novembre 2010: in seguito, i pittori hanno utilizzato non più l’espressione “tellem”, bensì “kuno bainam”, che vuol dire antenato di tempi remotissimi; ciò significa forse che i Dogon che parlano il toro tegu discendono di fatto dai tellem? D’altro canto, non ho mai sentito alcun racconto mitico riguardante una popolazione dogon che sia giunta su questa montagna e ne abbia scacciato i primi abitanti.
- (8) Nota del novembre 2010: senza ancora nominarlo, Belco raffigura il mito di Ogo ban. Mito fondamentale, come si vedrà più oltre.
- (9) Nota del novembre 2010: questa nozione si chiarirà per intero due anni dopo. Si tratta di un bailo di base.

Cap. IX

NOTE SUL TREDICESIMO SOGGIORNO DI CREAZIONE

febbraio e marzo 2005



1.

Le pietre di Koyo Ilo

Stagione molto secca. Un caldo già intenso. L'harmattan soffia ininterrottamente e in certi giorni trascina in cielo una polvere marrone che cancella le lontananze. Le devastazioni provocate a settembre dalle ondate di cavallette migratrici sono ancora visibili. Su qualche albero nella pianura, tra Nissanata e il Crocevia di Boni, ho visto ancora decine di sciami appesi ai rami spogli.

Nel corso di questo soggiorno, all'indomani del mio arrivo a Koyo, i pittori ed io decidiamo insieme di creare una nuova "installazione" di poemi-pitture sulle pietre. Qualcosa di opprimente circola nell'aria. Ci accordiamo subito sull'idea di realizzare questa installazione lontano, molto lontano sull'altopiano sommitale di Koyo, verso la sua estremità settentrionale. Partenza all'alba. Un lungo attraversamento di larghe sporgenze di arenaria, scalando piccole falesie di venti o trenta metri di altezza, superando dei burroni; sono sorpreso nel vedere, una volta di più, che anche nei luoghi che mi sembrano veramente distanti dal villaggio e non facilmente accessibili, gli abitanti di Koyo provvedono alla conduzione di piccoli campi; terra dissodata, brevi allineamenti di pietre dritte per delimitare gli appezzamenti, piccoli granai sistemati sotto tettoie di roccia, e alcuni lo sono sicuramente dai tempi dei tellem.

I pittori mi mostrano una grande sporgenza di rocce scure che guardano verso sud-est: è la cresta successiva a Pondo Na, mi dicono, le cui falesie, che dall'alto evidentemente non si possono vedere, sprofondano verso i villaggi di Loro nella pianura. L'accesso sembrerebbe ancora abbastanza lontano: sarà per l'estate prossima? Più tardi, su un'altra grande dorsale rocciosa, dall'altro lato di una profonda gola, un branco di scimmie, agili e tranquille, si sposta senza vederci. Alcune, scure, sono di taglia umana. Dieci giorni più tardi vedrò ancora un altro branco di una quarantina di esemplari, adulti e giovani, che se ne vanno senza preoccupazione sull'altopiano. Forse le devastazioni provocate dalle cavallette hanno ridotto anche a loro il cibo e le obbligano a uscire allo scoperto più che in precedenza: mai ne avevo viste tante, né così facilmente.

Montagna tabulare che si affila, che va, che va, mentre il vento raschia e la polvere sferza. Montagna che va e che parla controvento, mentre noi che procediamo con andatura regolare guardiamo, andiamo. E i nostri passi tracciano su lastre e lastre, su rocce e rocce, i loro lunghi arabeschi, i nostri passi insieme, una lunga danza, un lento corteo che l'intuizione, nostra figlia e nostra madre, guida davanti a noi, un paziente e ostinato corteo che l'apertura attiva all'ipotesi di un mondo da creare e di una parola da inventare, nostra figlia e nostra madre, conduce davanti a noi. Così fin dall'alba abbiamo tracciato la nostra strada, bella e rischiosa, sull'altopiano, un altopiano di una bellezza impietosa: la parola vi leva i rami fitti della sua perpetua domanda, noi ne raccogliamo i frutti, ne spargiamo senza sosta i semi, formiamo con i nostri piedi, con le nostre mani, con i nostri busti, le radici tenaci.

Abbiamo molto camminato e molto scalato; abbiamo già oltrepassato il punto più settentrionale che io conoscevo sull'altopiano. Continuiamo, immersi nella calura. La larghezza dell'altopiano sembra restringersi. Simile a una prua, avanza e sprofonda verso nord, verso il Sahara che la polvere nasconde. Vedo la pianura grigia e marrone più in basso, piatta, infinita, ancora lontana davanti a noi. Ma laggiù, proprio nella nostra direzione, ecco qualche sporgenza di roccia grigia: il luogo sembra ideale per tentare una "installazione".

E' la diciassettesima "installazione" di poemi-pitture su pietre che realizziamo insieme; è l'inizio del nostro sesto anno di lavoro comune. Tutto si svolge con naturalezza e senza che si senta in qualche modo il bisogno di spiegarci. Annerito dal sole, ma me ne rendo conto a malapena e la mia schiena mi brucerà per parecchi giorni a causa di un'estesa scottatura, seduto su una pietra, cerco le parole che dipingerò in nero sulle pietre. I pittori, che si aggirano nei dintorni, uno alla volta portano delle grandi pietre piatte. Comincio a dipingere le lettere con tutti i pittori seduti intorno a me, traduco le parole in toro tegu, mentre Alabouri le traduce in peul per Yacouba. Pensiamo tutti alla durezza della vita, alla sua estrema fragilità ora che le cavallette hanno distrutto la totalità dei raccolti; pensiamo al testimone che stringiamo in mano e che senza ombra di dubbio passeremo. Anche i pittori dipingono i loro segni, belli e spontanei, sulle pietre. Lavorano tutti insieme, i torsi nudi curvi sulle pietre distese al suolo; grande e umile sforzo chino sul suolo che il vento tocca con la sua carezza calda e ruvida. Schiene e teste inclinate all'approssimarsi della parola e del segno. Tutti dipingono in silenzio. Ecco cosa:

<i>con Yacouba Tamboura</i>	Il bambino ascolta il vento
<i>con Hamidou Guindo</i>	Il vento sostiene la montagna
<i>con Hama Alabouri Guindo</i>	La montagna impegna l'avvenire
<i>con Belco e Dembo Guindo</i>	L'avvenire scava il mio petto
<i>con Alguima Guindo</i>	Il mio petto soffia per il bambino
<i>con Belco Guindo</i>	Il bambino corre di cima in cima
<i>con Dembo Guindo</i>	La montagna sceglie il bambino
<i>con Hamidou Guindo</i>	La montagna nasce all'infinito
<i>e due pietre senza parole con dei segni dipinti da Alguima Guindo e Belco Guindo</i>	

Appena la pittura sulle pietre è asciutta, le spostiamo una alla volta fino a un ammasso di rocce incastrate, leggermente più alte di quelle che le circondano. Formano una gobba ondeggiante, sorelle delle montagne tabulari erose che si allontanano verso est, un corteo di basse montagne scure che noi vediamo come di profilo, tutte arcuate contro il vento del Sahara, al quale girano le loro spalle e i loro busti aridi. Senza esitazione, trovo insieme ai pittori la disposizione più consona alle pietre, ai segni e alle parole. La nostra "installazione" rappresenta la nostra risposta felice e tenace al vento, alle devastazioni, esprime la nostra volontà di vivere e di dire. Pietre dritte come le nostre mani, come i nostri busti quando noi li solleviamo dopo aver finito di dipingere. Una bella danza lenta e affilata delle parole e dei segni sulle mani di pietre erette in pieno vento.

2.

La tettoia dipinta di Na Na Wurou To

Hamidou mi svela i particolari alla vigilia; me ne aveva già parlato parecchi giorni prima. Mi dice che il momento è arrivato e che dovremo partire il più presto possibile, prima che qualcuno si svegli. Perché tanta segretezza, tanta paura? Mi alzo alle primissime luci dell'alba, Hamidou mi raggiunge in silenzio e partiamo immediatamente. Cammina a passi molto veloci, perché, dice, dobbiamo ritornare al villaggio prima che la nostra assenza sia davvero notata. Ci dirigiamo verso il versante nord-orientale del villaggio; apprendo in questa occasione che la parte superiore dell'altopiano, che si estende a est del villaggio e molto lontano verso nord, si chiama Kuno Koyo, e la parte bassa, parallela a Kuno Koyo ma da esso dominata, si chiama Dosu Koyo: Monte alto e Monte basso. Avanziamo in silenzio. Superiamo due o tre piccole falesie. Procediamo. Al termine di un'ora buona di cammino, Hamidou gira a destra in un intrico di cespugli spinosi e di erba secca e raggiunge la base di una piccola falesia scura. "E' qui", mi dice. Una lunga tettoia svetta: tre metri circa di sporgenza, almeno cento di lunghezza, dai due ai cinque metri di altezza. Verso destra, dove dei grandi blocchi di arenaria giacciono disordinatamente, il fondo della tettoia contiene in altezza dei piccoli granai cilindrici in mattoni, sicuramente tellem, trasformati attualmente in alveari. Hamidou teme queste arnie e mi fa segno di rimanere in silenzio e di non restare nei pressi. Al centro della tettoia, sul suo soffitto, sono dipinti dei larghissimi segni bianchi. Noto subito cinque archi di cerchio concentrici il cui diametro è di poco superiore a quello descritto dalle spalle di un uomo in piedi. Il significato di questi archi di cerchio, visibilmente molto antichi, mi sfugge. Altre figure appaiono distintamente, alcune astratte, altre che rappresentano dei personaggi o degli animali ritti sulle loro zampe posteriori. In un punto del soffitto i segni sono meno facilmente distinguibili, perché ad essi, senz'altro numerosi, si mescolano dei resti bianchi di alveoli abbandonati dagli sciami, le cui tracce formano delle linee punteggiate regolari. Posso scattare qualche foto. Ma Hamidou mi incalza, mi invita a sbrigarmi. "Le api!", mi dice, e mi ripete che al villaggio non devono sapere che siamo venuti qui. Però mi rivela anche il nome del luogo: Na Na Wurou To. Ne ignoro il significato. "Na" significa in toro tegu "la madre" e anche "grande". "Wurou To la grande madre"? Di cosa ha paura Hamidou? Che cosa vuole farmi capire con questa dimostrazione di timore? Si tratta forse di un sito ancora attivo di cerimonie animiste? Una leggenda minacciosa vi è connessa? Quanto a me, la certezza di questa mattina è di aver visto le più grandi pitture di una tettoia dal mio primo soggiorno nella regione(1).

3.

Nuove pitture nella casa di Hamidou

Ancora una volta, un'evoluzione tanto rapida quanto profonda: evidenzia in Hamidou una riflessione indubbiamente continua e una pratica instancabile. I muri della sua casa mostrano ora un considerevole palinsesto, di cui almeno sei strati di pittura sono di grande interesse e, inoltre, sempre più belli. Ogni tre o quattro mesi Hamidou dipinge di nuovo e ricopre ciò che ha fatto in precedenza. Questo pone un problema di conservazione: perché gli insiemi, belli e intelligenti, spariscono molto velocemente. Ne resta, a dire il vero, solo il ricordo di Hamidou e le foto che posso fare. Non vedo altra soluzione a questo problema di conservazione, che forse è solo un tipico problema europeo. Mi piace immaginare che altre persone possano vedere queste originali pitture murali. E' certo, inoltre, che queste pitture per Hamidou presentano anche l'aspetto essenziale di essere dei supporti mnemotecnici di racconti, di trasmissioni, di visioni (del resto sempre più poetiche) per un esercizio orale di "improvvisazione su trama visuale"; Hamidou attribuisce di volta in volta la massima importanza al fatto che io guardi a lungo e intensamente queste pitture, e che lui possa immediatamente dopo "leggerle" per me. "Ti leggo quello che ho scritto", dice. Vede che ne prendo nota accuratamente sul mio piccolo taccuino. E' un atto di trasmissione da lui a me, dalla sua comunità a me, uomo della scrittura e della lontananza, che però ritorna regolarmente nel cuore del villaggio. Questo processo di trasmissione è sicuramente essenziale, in ognuno dei miei soggiorni, e legittima la copertura della pittura precedente. Interrompere il processo sarebbe spezzare inevitabilmente un equilibrio d'insieme la cui dinamica è pensata tanto da Hamidou che dal Capo, Alabouri, da Alguima e dagli Anziani del villaggio.

All'estremità destra del muro sul quale è visibile dall'estate scorsa la scacchiera del Dina dogon, opera particolarmente importante, Hamidou ha dipinto un grande sfondo bianco sul quale campeggia un coccodrillo. Hamidou dice che l'animale vuole mangiare "il bambino e l'uccello", rappresentati al centro del muro: si tratta di un "bambino" nel linguaggio delle iniziazioni, nel senso che è una persona che si unisce solo adesso al Dina dogon; Hamidou diceva in novembre, riguardo al suo soggetto, che "è in ritardo". Ma ha dipinto al di sopra del coccodrillo due mani, rivolte verso il basso: queste due mani, afferma, bastano a trattenere il coccodrillo. Alla loro destra, e anch'esso al di sopra del coccodrillo, un motivo circolare, una sorta di ruota spessa a sei raggi (vedo lo stesso giorno un soggetto simile a casa di Alguima, ma con un significato differente); è, dice Hamidou, "il cuore di Yves che riflette su tutto". Il coccodrillo rappresenta, senza dubbio, il mostro della pianura, raffigurazione dei pericoli, come lo è nella pittura di Dembo l'elefante: insomma, la minaccia dei Peul.

Sul corto muro perpendicolare, a destra del coccodrillo, Hamidou ha coperto di rosa carminio tutta la metà inferiore di un intonaco. La scacchiera originale resta visibile nella parte alta del muro. Questo rosa è cerchiato di nero, un bel tracciato disegnato che ospita un profilo di montagna: è la "parete di Bonsiri", mi spiega Hamidou; sul bordo di sinistra ha raffigurato il toko di Bonsiri verso la sommità del quale una piccola figura

nera mi rappresenta nell'atto di scalare, mentre un'altra, in alto e inclinata verso quella in basso, mostra Hamidou impegnato ad aiutarmi.

In alto, nella parte destra della parete rosa, ha raffigurato il medico venuto con me nell'agosto scorso per curare un bambino. Ancora più in alto, un gruppo di pittori che mi aspettano sull'altopiano mentre porto a termine la salita di accesso dipinta sulla sinistra. Al di sopra dei pittori, all'interno della superficie rosa, delle "erbe selvatiche". In basso a sinistra, sempre all'interno della superficie rosa, un'enorme pantera la cui coda è attaccata in punta dalle cavallette: è forse sorella del cocodrillo? Nei giorni successivi mi conducono inoltre sul pendio orientale di Isim Koyo, sulla sommità dell'altopiano, là dove risiede la più forte concentrazione di geni: un labirinto di grandi rocce e di strette voragini. Là, sul fondo ricoperto di cespugli di una profonda gola, mi mostrano la tana della pantera; aggiungono che nessuno l'ha mai vista.

La principale nuova creazione di Hamidou si sviluppa sul muro perpendicolare al precedente, fino alla piccola porta di accesso della stanza. Un insieme spettacolare di grande formato, circa 2,3 metri di altezza per 4,5 di larghezza. Hamidou ha interamente ridipinto questo muro. I due quinti inferiori riportano una sorta di affresco astratto di colore blu, arancione, nero, bianco e rosso, molto ritmato, screziato di punti degli stessi colori. I tre quinti superiori, essenzialmente figurativi, sono ripartiti, da sinistra a destra, in tre entità, le prime due cerchiata da un tratto bianco doppiato da uno nero, la terza soltanto da un tratto nero. Le prime due entità hanno profili di montagne.

Trascrivo qui esattamente quello che Hamidou mi ha detto di queste pitture la seconda volta che sono venuto a osservarle. La più grande, a sinistra, su uno sfondo malva e ocre-arancione, mostra da sinistra a destra il lungo collo nero di "Ogo Dubu", il capo tradizionale degli uccelli (nel francese corrente si direbbe il Re degli Uccelli). Il suo collo è dritto, sta cantando; ma, aggiunge Hamidou, "lo si canta, perché egli è l'Ogo (l'officiante dei riti) di tutti gli uccelli". Sta osservando un contadino che raccoglie il miglio cantando. Va ricordato che nel settembre scorso le cavallette migratrici hanno distrutto la totalità delle colture sul terreno. Ma in quella pittura murale il contadino, sicuramente dogon, canta. Il canto non è fine a se stesso. E' quella parola che chiama gli spiriti, che enuncia e convoca il reale in una dimensione altra o secondo una volontà singolare. E' facile capire che il canto del Re degli Uccelli è in accordo con quello del contadino. A destra, nello spazio tra due monti che si stagliano contro un cielo dello stesso colore della terra, si leva il profilo di Yuna Koyo, la montagna isolata in lontananza dove si svolgono le grandi cerimonie per affrettare la pioggia tardiva e il cui grafismo semplice è diventato quasi un segno di riconoscimento per lo stesso Hamidou; una nuvola e un sole sovrastano questa montagna. Poi Hamidou ha dipinto Isim Koyo, la cima più elevata dell'altopiano dove lui abita, una cima popolata da una folla di geni. Su questa montagna, ha raffigurato, in bianco, nuovamente il contadino, che suona il tamburo, "colui che ha raccolto e ne è molto soddisfatto". Qui emerge la nozione di "bira", "lavoro", intorno alla quale ruotano tante conversazioni, tante attitudini emergono presso i miei amici pittori di Koyo, presso tutti gli abitanti del villaggio. Questo "lavoro" è la realizzazione della persona, l'esercizio della sua attività, la sua ricca dispensa di parole, di acqua, di forza. I miei amici contrappongono il loro "lavoro" alla

vita da “vagabondo”: e qui il riferimento al nomadismo dei Peul e dei Tamashek è evidente. Il tamburo che il contadino batte risveglia i geni, smuove le viscere del terreno. A fianco del suonatore di tamburo, “un danzatore”; la danza, lungi dall’essere una gesticolazione liberatoria, è anche la messa in ritmo del corpo in accordo con un impluso sacro e una parola cantata.

Infine, a destra, Hamidou abbandona il figurativo. Ecco un triangolo blu e un triangolo nero; “la notte”, dice, è divisa in due da una forma rosa a gomito screziata di punti blu: “è il giorno”. Che “offre la strada”, cioè apre il cammino, libera lo spazio e allontana, quando proprio non disperde, la turbolenza della notte.

La parte inferiore del muro è veramente sorprendente. Una composizione complessa nella quale si potrebbero riconoscere assemblati gli elementi di un puzzle. Una scacchiera dove tutto è collegato, in cui tutti gli elementi costitutivi, anche se irregolari, sono incorporati gli uni negli altri. Gli elementi di colore bianco attirano immediatamente lo sguardo, tanto più perché messi in risalto da un vigoroso rivestimento di punti rossi. Mi verrebbe voglia di dire che la scacchiera si è messa a danzare. Hamidou mi dice innanzitutto: “è tutto il lavoro (“bira”) dei Dogon, di tutti i villaggi” (“che parlano il toro tegu”: si ricorda che Koyo ne è l’ultimo insediamento nella parte alta dell’omonima montagna). Hamidou prosegue: è la “riunione di tutti i villaggi”. “Riunione” (“bailo”) ha sicuramente due significati: la comunità, così come esiste, molto unita, solidale e assai ripiegata su se stessa. Ma anche, in un secondo senso, l’azione di riunire, cosa che succede effettivamente tra villaggio e villaggio con un raduno occasionale a Douentza; in questo secondo significato rientra sicuramente anche quello che il mio lavoro di poeta produce qui.

Due strane forme bianche, simmetriche, si levano in basso a destra. O meglio, si tratta di una sola forma, come una testa dagli occhi spalancati ma dalla calotta cranica non chiusa e con un’immensa bocca aperta: una maschera. Hamidou dice: “sei tu, Yves, qui aiuti i Dogon a riunirsi; il cranio non è chiuso perché il tuo pensiero non si ferma mai”. Noto che questa raffigurazione è quella di una maschera. Hamidou aggiunge che in basso a sinistra dell’affresco, simmetricamente, quasi sull’altro lato, si trova l’Ogo, il capo tradizionale dei riti di tutti i Dogon, che risiede a Douentza. In verità il personaggio risulta molto sfumato nella parte che Hamidou indica. Non appena noto una spessa linea rossa che si insinua tra alcuni degli elementi al centro e a sinistra, Hamidou mi risponde con parole per me alquanto strane: “queste sono le mani”, “le mani che lavorano”, “le mani che applaudono”: aggiungerei, le mani che sostengono col loro battere ritmato i danzatori; è “il compimento di tutto il grande “lavoro” del Dina dogon”, è “l’accordo realizzato delle mani e dei cuori”. E, ancora, Hamidou prosegue: “le mani e i cuori cercano una lingua unica da salvaguardare”, tra tutte le versioni di toro tegu che variano da villaggio a villaggio. Mi spiega, inoltre, che la densità dei punti è più marcata in basso a sinistra, cioè nella zona del capo di tutti i Dogon, perché quest’ultimo è “particolarmente contento”. Sicuramente canta; la sua gioia ha il suo corrispettivo in quella del contadino che, proprio al di sopra, fa il raccolto cantando. Questo contadino non è forse, molto semplicemente, il capo di tutti i Dogon?

Hamidou dice che ha dipinto questo grande muro in “sette giorni”, tappa dopo tappa, riflettendo su ognuna ogni volta. Ha cominciato con il Re degli Uccelli, poi ha dipinto il contadino, poi il miglio, poi la danza a Isim Koyo, poi la notte tagliata dal giorno, poi tutta la parte bassa. Quella specie di maschera bianca che mi raffigura dice di averla dipinta per penultima. Per ultimo ha dipinto il triangolo nero rovesciato, la cui base si unisce alla base delle due montagne superiori. Afferma che si tratta del “compenso” di tutti i Dogon, la realizzazione del loro “lavoro” (bira).

Quanto ai significati della scacchiera disarticolata dalla sua danza, Hamidou precisa: in bianco vi è la parola che va e viene dappertutto, come quella della grande riunione di cui questa grande pittura è la raffigurazione. Aggiunge che gli elementi bianchi a sinistra rappresentano la parola degli Anziani (degli Antenati? egli utilizza lo stesso termine per designarli entrambi) che rispondono a quella della riunione. Precisa che la strana figurazione a destra è la mia parola. Gli elementi in blu e in nero raffigurano i Dogon “dosu” (“in basso”, che vivono attualmente nei villaggi di pianura); in ocra sono raffigurati i Dogon “kuno” (“delle alture”, che vivono nei villaggi lungo il pendio franoso, come Loro e Yuna Habé - di cui mi dice i nomi in toro tegu questa volta - e nell’unico villaggio che rimane sulla sommità di una montagna, Koyo).

Mi sembra evidente che la parte superiore e quella inferiore di questo muro si richiamano direttamente. Ciò che raffigura e dice la parte alta del muro è il compimento felice, cantato e danzato, del “lavoro” di un contadino Dogon; ciò che raffigura e dice la parte in basso è la vitalità ritmata della lingua che unisce, accomuna, danza, e rimescola il popolo dogon che parla il toro tegu; in questa parte in basso, la rappresentazione della mia parola (o della mia persona) si differenzia, come se fosse separata, ma il suo strano gemellaggio corrisponde a quello delle montagne in alto, e alla composizione globale in due parti su questo muro; la linea rossa che corre tra gli elementi in basso può anche essere un percorso di questo spazio. Tante volte i pittori hanno già dipinto accanto ai miei poemi sul tessuto o sulla carta queste specie di mappe dei loro luoghi familiari, della loro montagna; tracciare questa mappa era, oltretutto, un rifare in breve il cammino percorso con me al mattino, prima che cominciassimo a dipingere. La scacchiera danzante del Dina Dogon è, a suo modo, anch’essa una mappa. Ma ciò che fonda ora la rappresentazione di questo spazio e la sua ritmica mobilità è la parola, parola libera rappresentata dal colore bianco, parola degli Anziani, parola mia, parola della “riunione”. I punti rossi sulla parola bianca sono le gocce di sangue del sacrificio animista che legittima e rinsalda questa “riunione”, nyama di questa grande espressione di pensiero e di pittura, nyama di questo spazio dove ogni villaggio, ogni Dogon, “dell’alto” o “del basso”, trova il suo posto in armonia col suo vicino e con la collettività. I punti rossi, come quelli dello stesso colore sugli elementi blu, come sugli elementi neri quelli blu, come sugli elementi ocra quelli rossi, danno anch’essi il ritmo all’insieme della mappa, della scacchiera danzante, rafforzandone la coesione, un popolo di stelle che costeggiano il suolo dove la parola danza.

Chiedo a Hamidou qual è oggi, tra i suoi tre muri dipinti, quello che lui preferisce. Mi risponde senza esitazioni che è quello di cui abbiamo parlato qui: “perché è il lavoro (“bira”) della montagna”(2).

4.

La doppia festa di accoglienza

E' il sesto anno che salgo al villaggio di Koyo. I primi anni non osavo soggiornarvi più di due giorni di seguito. Ora le cose sono cambiate. Nei primi tempi, a causa della brevità dei miei soggiorni, ho dovuto salire al villaggio una buona quarantina di volte. Gli abitanti, che non ricevono, per così dire, mai visite di persone, Peul o altre, della pianura, e ancora meno di viaggiatori che vengono da lontano, europei in primo luogo, hanno certamente notato la mia fedeltà. In verità, gli europei venuti con me o tramite me in sei anni sono, fino a questo soggiorno, in numero di dieci.

Inoltre, ognuno dei miei soggiorni al villaggio consiste nei saluti al Capo, in giornate molto attive di lavoro con i pittori (giornate remunerate con i proventi delle esposizioni delle opere in Europa), nella condivisione dei pasti, nell'accoglienza per dormire nella casa del Capo o in una dimora appartenente ai suoi familiari. Infine, Alabouri, i pittori ed io, con gli interventi occasionali di questo o quel rappresentante di uno dei gruppi del villaggio, abbiamo poco a poco definito le tappe di un Progetto di Sviluppo adeguato al villaggio; le stiamo realizzando. La cosa non è stata sempre facile, talvolta a causa di dissensi passeggeri in seno al gruppo dei Dogon, soprattutto perché le pratiche in Francia sono talvolta particolarmente fastidiose. Ma, fino ad oggi, stiamo andando avanti con passo fermo ed efficace. Gli abitanti di Koyo mi dicono che "la mia parola è vera" e che quello che mi compete, quello che propongo, lo faccio; nessuna promessa campata in aria, nessuna menzogna; e del resto è questo il senso della parola poetica in atto e nello spazio.

Quest'inverno ho accettato di condurre a Boni e quindi a Koyo, la cui produzione artistica e la cui vita appassionano ora parecchia gente, un gruppo di dodici liceali di Les Mureaux. Questo viaggio, non privo di rischi, mi ha richiesto parecchi mesi di intenso lavoro preliminare di preparazione. Preparazione in Francia, per trovare i mezzi necessari al viaggio e per predisporre i giovani studenti a fare e soprattutto a comprendere questo viaggio. Tre giovani insegnanti li accompagnano; io arrivo sei giorni prima a Boni e a Koyo per verificare le accoglienze. Preparazione anche nel Mali, perché Boni, e ancora meno Koyo, non hanno strutture di accoglienza né sono abituati a un arrivo numeroso di visitatori; Koyo, si sa, e gli studenti lo sanno, è un villaggio e una montagna che si proteggono in maniera molto accurata. E' chiaro, fin dalla partenza, che non si tratterà in alcun modo di un viaggio turistico con una spensierata escursione "nella savana"(3). Koyo ha dunque accettato di ospitare i ragazzi sabato 26 febbraio, per l'intera giornata.

Per altro, davanti all'indigenza della regione a causa delle distruzioni operate dalle cavallette a settembre, ho fatto di tutto per mettere in piedi un aiuto finanziario per Koyo. Perché questo villaggio, isolato sulla cima della sua montagna, vivendo in autarchia grazie alla sua industriosa orticoltura, è il più fragile dei villaggi della regione. In più, disseminare gli aiuti urgenti avrebbe potuto in qualche modo annullarne gli effetti. Koyo, avendo fondato il suo Progetto di Sviluppo sul dialogo creativo dei poemi-pitture, realizzandolo in autogestione, rappresenta un esempio per la regione. Gli aiuti necessari

sono finanziari: in autarchia, gli abitanti non hanno praticamente denaro per comprare al mercato di Boni, ai piedi della loro montagna, gli alimenti sostitutivi. Lo stato ha promesso e distribuito un aiuto di nove chili di riso a persona per un anno: tutto qui... Ho dunque raccolto in Francia, in parte con l'aiuto del medico venuto a Koyo con me nell'agosto scorso, delle somme importanti che, con mezzi complessi ma sicuri (non ci sono banche a Boni, né cabine telefoniche, etc.), ho fatto poco a poco pervenire al villaggio. Ho portato ancora del denaro questo mese di febbraio. I due terzi della popolazione possono dunque restarvi, mentre alcuni villaggi nei dintorni sono stati abbandonati; Alabouri e il Capo mi dicono che il villaggio dovrebbe poter sopravvivere fino ai prossimi raccolti del settembre 2005.

Infine, la Scuola di Koyo, della quale qualche aiuto eccezionale e i finanziamenti attraverso la locazione delle nostre opere in Europa hanno permesso la costruzione, è ora completata. Propongo ad Alabouri e al Capo che la sua inaugurazione si faccia in presenza dei liceali francesi. Ho chiesto a questi ultimi di portare del materiale didattico. Espongo qui tutti questi fatti perché spiegano la ragione per cui il villaggio ha deciso di organizzare una doppia accoglienza molto particolare. Anche altri elementi, che ignoro, lo spiegano sicuramente.

Prima accoglienza

Quando nel pomeriggio di venerdì 18 febbraio risalgo a Koyo per la prima volta in questo soggiorno, percorro il sentiero tradizionale di Boni toko: il solo attraverso il quale i Dogon accettano il passaggio degli stranieri, il solo attraverso il quale un fabbro può accedere al villaggio quando lo si chiama per farvi dei lavori. Sorpresa: nella cavità profonda e tenebrosa, in un grande corrugamento della falesia, i pittori hanno dipinto, sull'enorme roccia che sbarrava il fondo di questa specie di grotta, un personaggio rosso, di statura una volta e mezza superiore a quella umana. Brandisce un grande coltello ricurvo. Alabouri mi dice che questo "genio" accoglie, protegge o respinge: è capace di fare tutto questo ed apprezza ogni visitatore che si avventura fin qui. E' una grande figura impressionante, in effetti, dipinta da Alguima e, immagino, da Belco. Sulla parete della falesia, a destra della gigantesca effigie, Hama Alabouri ha dipinto un segno misterioso, una sorta di barca che trasporta un baule semisferico, a meno che non si tratti di una specie di grande cappello. Non me ne è stata data nessuna spiegazione. Ho l'impressione, comunque, che si tratti di una pittura non ancora completata. A sinistra dell'effigie, Hamidou ha dipinto sette personaggi allineati, i cinque pittori di Koyo più Alabouri ed io; piccole sagome indifferenziate, che vegliano come delle sentinelle e degli ospiti sul passaggio chiave di questo toko.

Poco dopo il nostro ingresso sull'altopiano, sempre estremamente bello, incontriamo tre o quattro giovani di Koyo armati di fucili. Alabouri fin dal mattino ha mandato in anticipo qualcuno per avvertire il villaggio del nostro arrivo. Appena ci vedono, sparano in aria. Un segno di festa e un segnale per quelli che sono rimasti, più lontano, al villaggio: è quello che penso. Poi, mentre ci avviciniamo al villaggio, all'altezza della "diga

degli uomini” di cui ho finanziato quattro anni fa la costruzione e che è, da allora, sempre un luogo dove avviene qualcosa di importante per noi, vediamo un gran numero di donne, in un gruppo allungato perpendicolarmente al senso della nostra marcia. Quando siamo nei loro pressi, danno il via ai loro canti polifonici battendo ritmicamente le mani. Questi canti sono accompagnati da una serie di inchini, come avviene nei loro canti notturni; tuttavia le melodie, i ritmi e di certo le parole, che mi sfuggono, sono differenti. Il nostro gruppo, con le cantanti, gli uomini col fucile, i pittori, Alabouri ed io, si arresta brevemente ed io mi trovo trascinato in una sorta di corteo cantante, tra battiti di mani, mezzi inchini occasionali, polifonie in maggiore molto belle. E insieme discendiamo il piccolo pendio lieve che conduce alle prime case. Con mio stupore, i canti continuano. Il nostro corteo procede allora tra le case con un itinerario del tutto insolito rispetto a quello che mi fanno abitualmente seguire, fino alla casa di Alaye dove mi trovano una sistemazione da qualche anno.

Seconda accoglienza

Dopo una serie di avvenimenti, ritorno a Koyo venerdì 25 febbraio con due degli studenti, particolarmente coinvolti da quello che, in Francia, ho loro raccontato e spiegato sulla vita e i costumi del villaggio. Per me è l'occasione di preparare con Alabouri e i pittori l'accoglienza di tutti i liceali al villaggio per l'indomani. Inoltre, i due studenti possono assistere, se lo desiderano, alla creazione di grandi poemi pitture su tessuto a Bonodama.

Il giorno dopo i pittori, Alabouri, i due primi liceali ed io ritroviamo il gruppo degli altri studenti e i loro accompagnatori all'uscita di Boni toko. Sono rimasti impressionati dalle pitture in fondo alla gola, nella piega della falesia. Avanziamo sull'altopiano di Koyo. Ognuno vede e constata l'estensione delle devastazioni prodotte dalle cavallette. Nello stesso luogo, divenuto rituale, vicino alla prima delle dighe di cui i miei aiuti hanno finanziato la costruzione, rimangono in attesa tre giovani armati di fucile. Vecchi fucili, o fucili costruiti da un fabbro. Fucili con la canna puntata verso Isim Koyo. A un segnale che non vedo o non sento, sparano una salva. Tutti i colpi saranno in seguito tirati in direzione di Isim Koyo. Più tardi, nel corso della giornata, mi spiegano che i geni, la cui concentrazione più elevata risiede proprio a Isim Koyo, sono attirati dall'aumento di vita e di energia delle danze: è necessario qualche volta, come oggi, tenerli lontani con questi colpi di arma da fuoco, che hanno lo scopo di proteggere. I tre tiratori indossano delle belle vesti a tinta unita vivace, particolarmente curate.

Un po' più avanti, arriviamo davanti a un gruppo di una cinquantina di uomini, una decina dei quali sorreggono, grazie a una cinghia a tracolla, dei piccoli tamburi. Iniziano a batterli a rapidi colpi con dei piccoli bastoni di legno duro. Poi tutti si mettono in corteo, cominciando a intonare dei canti polifonici anch'essi particolarmente belli. E' la prima volta che li sento. Di tanto in tanto si odono degli spari. Il corteo si allunga e si assottiglia e forma ben presto un allineamento danzante, condotto da Ansion, uomo sulla sessantina, con un magnifico costume monocromo blu, seguito da Boura Paté, con

un costume rosso carminio altrettanto scintillante. Danzatori della cui fama mi avevano parlato in tutta la regione. Cantano danzando. Altri due, tre cantanti principali li seguono, in costumi di un solo colore. Questi primi danzatori tengono ognuno un fucile in mano. Non riesco ad afferrare le parole dei canti. Anche gli altri uomini cantano, al seguito della fila danzante. Talvolta, probabilmente in corrispondenza di certe strofe della storia che il loro canto racconta, i primi danzatori rallentano il passo, inscenano quasi sul posto una coreografia complessa di piccoli passi in avanti, indietro, di lato, facendo roteare i fucili, poi mimano una caccia eroica o, in due occasioni, con Ansion posizionato di fronte agli altri che lo guardano, mimano un combattimento. E subito dopo il corteo riprende la sua marcia tra canti e danze. Noto che Béidari indossa una tunica completamente bianca: è lui che ha dipinto, in modo così preciso e ammirevole, e unicamente di colore bianco, l'interno della Casa delle Donne. Nel frattempo il gruppo degli uomini continua ad ingrossarsi.

Il nostro grande corteo arriva sull'alto pianoro, lievemente inclinato, di lastre di arenaria scura, prima della breve discesa verso il villaggio. E' qui che ci aspettano le donne. Anch'esse con dei bei vestiti, sicuramente un centinaio. Anche oggi si sono disposte in linea perpendicolare rispetto al percorso del corteo degli uomini. Quando arriviamo davanti a loro, cominciano i loro canti polifonici con, di tanto in tanto, qualche mezzo inchino, ritmando i loro canti col battito delle mani. Alcuni suonatori di tamburo si uniscono a loro. Poi le donne cantando e danzando si dispongono anch'esse in corteo, più o meno in parallelo con quello degli uomini.

Arriviamo tutti sulla vasta spianata dove è stata costruita la Scuola di Koyo. I due cortei si fondono in uno solo. Alcuni, uomini e donne, restano ai lati e guardano. Arriva altra gente dal villaggio. Trecento, quattrocento persone sono qui adunate. Ansion conduce il corteo, con delle figurazioni coreografiche precise e straordinarie. Giriamo tutt'intorno alla Scuola. Mi accorgo che, effettivamente, mi hanno fatto prendere la testa del corteo; mi fanno segno che devo restarci. In questo modo, facciamo per cinque volte il giro intorno alla Scuola. Accompagnati dalle salve dei fucili.

Il corteo circolare si smembra e la piccola folla si divide in cinque o sei gruppi riuniti attorno a danzatori isolati o a coppie o in trio. Ritmi e canti diventano molto più veloci. La danza diventa allora una sorta di calpestio frenetico, con dei rapidissimi scuotimenti della parte alta del corpo, delle spalle, delle braccia e delle mani in particolare, che mi fanno pensare alle preparazioni della trance. I tamburi, il battere delle mani, sicuramente le parole dei canti, li incitano, si avvicinano sempre più ai corpi di qualche danzatore: io mi trovo nel gruppo che fa da corona a Boura Paté, un danzatore virtuoso di cui non mi spiego da dove possa trarre una energia così grande e così controllata. Spesso cade all'indietro, toccando il suolo con la nuca, poi si rialza come se non fosse successo niente. Danza di nuovo, ripete più volte la sua caduta all'indietro. Poco dopo si mette a incitare molto da vicino, con parole cantate, col battere delle mani, con sguardi insistenti e a un palmo dal viso, una danzatrice che trema e che batte i piedi freneticamente. Non ho ragione, forse, a pensare in questo caso a una trance? Gli occhi della danzatrice, che

non canta, si rovesciano, poi si chiudono. Cade sulle ginocchia. Poi si alza tranquillamente e lascia il centro del nostro piccolo cerchio a un altro danzatore.

Alabouri mi dice che è il momento di entrare nella Scuola. Un vasta sala in mattoni e terra, tutta nuova. Sul muro di fronte alla porta d'entrata, una grande pittura di Hamidou mi raffigura in pantaloni rossi, mentre reggo con le due mani incrociate sul ventre un piccolo taccuino, come quelli che tengo sempre con me. A sinistra, Belco ha dipinto il grande genio del luogo. A destra, Hamidou ha dipinto un vitello e una civetta. La civetta, mi dice, vede tutto, anche di notte.

Insieme al Capo, il nuovo Capo insediato da qualche settimana, figlio del precedente, si siede Alabouri; il Consiglio degli Anziani, le donne anziane "responsabili" delle Donne del villaggio, Boura e Béidari, i "portavoce" delle Donne - nei fatti, uomini assegnati a delle funzioni rituali presso di loro - siedono a loro volta. I pittori si siedono. Mi dicono di sedermi. Oltre alle stuoie, vengono distesi sul suolo i sacchi vuoti che contenevano il riso che gli aiuti urgenti da me inviati hanno permesso di acquistare; ed è evidente che scegliere questi sacchi, in aggiunta alle stuoie, come ve ne sono dappertutto, compreso l'edificio nuovo della Scuola, è significativo sia della considerazione di questi aiuti che di quella del suolo e di coloro che siedono qui. Gli studenti e i loro accompagnatori sono invitati a sedere a loro volta. Discorso di benvenuto del Capo, di Alabouri, ai quali io rispondo. Regali rituali agli studenti, i quali consegnano una parte del materiale didattico che gli avevo chiesto di portare dalla Francia e l'aiuto finanziario che hanno pazientemente raccolto per contribuire al salvataggio del villaggio dopo il disastro delle cavallette(4).

In seguito raggiungiamo insieme, senza canti né danze, il villaggio e lo attraversiamo: Alabouri mi ha informato che non vi ci fermeremo, "per non affaticare delle persone malate". Raggiungiamo la grande terrazza naturale di Bonodama, al di là del villaggio e al di sopra della falesia che sprofonda a est. Una capra, sacrificata per l'occasione e arrostita, viene offerta dal villaggio ai pittori, agli studenti, ad Alabouri e a me, insieme a un grande piatto di riso e a una grande calabassa di bollito di miglio. Alabouri, circondato dai pittori, aveva insistito per mostrarmi il giorno prima tutto il "materiale" culinario che era stato preparato, a spese dei pittori, per il pranzo di questa festa: un vero dispiegamento, anche su sacchi vuoti di riso distesi a terra, di generi alimentari e perfino di condimenti: era stato necessario disporli a vista, sul pavimento della Scuola, segnarli a dito, nominarli.

Da rivelazioni che mi sono state fatte con grande prudenza un anno prima, so che questa parte dell'altopiano è quella dove si tiene "Solinungo", grande cerimonia di danza e trance che è senza dubbio la più importante e la più idonea ad attirare gli "spiriti". Gli "spiriti" sono certamente abituati a frequentare questi luoghi, tanto da rendere davvero necessari i colpi di fucile, oggi, per tenerli a distanza. Le lastre rocciose sono attualmente spoglie, ad eccezione di un grande albero di fico davanti alla Scuola: gli abitanti di Koyo mi dicono che chiamano questo luogo "Dosu Kimbo", "Sotto il Fico", albero dunque tutelare; penserei volentieri che il luogo ha altri nomi, di utilizzo più riservato. Dembo,

per mezzo di uno dei suoi bei disegni su quaderno, mi comunica che in un passato risalente a una trentina o a una quarantina di anni, in questi paraggi, da qui fino alla “diga degli uomini”, cinquecento metri più a valle, cresceva una “foresta”, probabilmente qualche corto baobab e dei cespugli spinosi; le lastre rocciose sono ora, tranne “il fico”, completamente spoglie. Belco, commentando il disegno di Dembo, mi dice che questi paraggi si chiamano Béoura Taté: il senso di queste parole mi rimane sconosciuto.

Noto inoltre, tanto sul posto che in seguito, guardando le foto che ho potuto scattare durante la seconda accoglienza, che a danzare in modo molto più attivo e trascinate rispetto agli altri sono una dozzina di uomini, tra i quali Boura Paté, Ansion e due o tre altri che vedo abitualmente al villaggio. Ma gli altri mi sono totalmente sconosciuti, nonostante io abbia affettuato parecchi soggiorni qui. Sono portato a pensare che i cantanti e danzatori che non conosco sono degli iniziati che abitano altri villaggi di lingua toro tegu, degli iniziati importanti, come gli “ufficianti” e certi “cavalli degli spiriti” presso i Songhāï, che il capo del villaggio di Koyo, Alabouri, e il Consiglio degli Anziani hanno pregato di venire per questa insolita cerimonia. Una cerimonia davvero importante, che celebra la sopravvivenza del villaggio, celebra e legittima la sopravvivenza del cuore del mondo toro tegu, sancisce solennemente la sua entrata in una dimensione del mondo moderno di cui padroneggiano con maestria le forme e i contenuti. Del resto, sull’importanza e la frequenza di queste danze, in decine di disegni su carta o di segni dipinti sui tessuti, i pittori hanno da tre anni, come essi dicono, “scritto”.

5.

Alguima disegna

Alguima è un uomo di una finezza e di una profondità che ammiro. E' il più anziano dei pittori di Koyo e deve adesso avvicinarsi alla cinquantina. Alabouri ne ha fatto il suo fedele assistente; lo consulta in ogni occasione. Alguima ha un senso della giustizia e dell'equità che si spinge fino alle minuzie. Ho saputo abbastanza presto, verso il secondo anno dei miei soggiorni, che mi osservava attentamente in ogni mia azione, parola o gesto. Il suo giudizio sui miei comportamenti e, sicuramente, sulla mia persona, è stato decisivo. Tuttavia egli non allenta la sua vigilanza: siccome adesso sono in grado di capire più di una frase in toro tegu, lo sorprendo talvolta nell'atto di dire ai suoi compagni una battuta ironica su di me, una parola conciliante o una osservazione giudiziosa sulle nostre innovazioni. I genitori di Alguima sono anziani e molto rispettati nel villaggio; lui ci tiene a che io vada a salutarli spesso. Sua madre, molto anziana, col petto rugoso e raggrinzito sempre nudo, è circondata dal più grande rispetto. Alguima è un uomo esile, di piccola statura e ossatura, con la pelle molto tirata. Quando si presenta l'occasione dei grandi bagni nei bacini d'acqua disseminati qua e là sull'altopiano, durante la stagione delle piogge e subito dopo, dove tutti i pittori, nudi, sguazzano ridendo come dei bambini, lui se ne sta a distanza, nudo, in una pozza a parte. Si lava appena. Certe volte l'ho visto affaticato, quasi spento. Alabouri mi dice che arriva da episodi di intensa fatica e febbre. In effetti, in sei anni l'ho visto invecchiare considerevolmente(5).

Alguima, inoltre, è quello tra i pittori che manifesta progressivamente, ai miei occhi, ai miei occhi di poeta che osserva e impara, sempre più verità "patrimoniali". Anche Hamidou si spinge lontano nelle "rivelazioni"; ma lui sta ormai diventando un creatore, non è un bugiardo o un affabulatore ma una persona che riflette sempre più profondamente e poeticamente sul divenire della parola, sul divenire dello spazio, sul divenire dell'uomo nella lingua e nello spazio. E' senza dubbio il pittore che attualmente sento più vicino. Non smette di osservarmi e, credo, di riflettere su quello che dico. Penso che la sua fedeltà sia veramente grande. La sua capacità di creare, nella scia del mio discorso poetico, che chiamo dialogo con la lingua-spazio, è di una padronanza e di un'intelligenza che ammiro. Hamidou, tuttavia, non "vende la sua anima"; pensa la sua vita di contadino di montagna, il suo destino di posatore di segni tra i Dogon di lingua toro tegu. Pensa e, con i suoi segni grafici, dice il divenire della sua comunità, nei termini in cui la traccia del dialogo con la lingua-spazio permette di attivarne la rigenerazione. Sono portato a credere che il mio lavoro di poeta con Hamidou, con Alguima, con - a un grado inferiore - gli altri pittori, provochi una riattivazione della cultura dei Dogon del toro tegu.

Alguima è diverso. La sua pratica e il suo pensiero sono distanti dai miei, al contrario di quelli di Hamidou. Alguima decide passo dopo passo, di tappa in tappa di dire progressivamente quello che sa. E' soprattutto attraverso i suoi disegni su carta, in particolare sui piccoli quaderni scolastici che mi regala regolarmente, che egli mi apre un po' alla volta intere parti del suo mondo. Il repertorio dei nomi dei luoghi e, talvolta, anche le usanze di questi luoghi. I nomi degli antenati e alcuni dei loro ruoli. Dopo

pochissimo tempo, i nomi, anzi le storie, dei tellem che abitavano, in numerosi insediamenti, le tettoie e le grotte dell'altopiano di Koyo. Mi accorgo che non ha più paura, diffidenza, ritrosia, non ha più tabù nel dirmi attraverso i segni grafici alcune di quelle realtà, che sono, nei suoi magnifici disegni dallo stile molto riconoscibile, complesse e sottili. Alguima dopo i miei ultimi due soggiorni mi nomina degli elementi concreti del mondo tellem e del mondo degli spiriti. La questione che tuttavia sorge, è se si limita unicamente a nominarmeli. Si tratta solo di una forma di trasmissione? Alguima è senza dubbio fisicamente fragile (in verità, quando la sua salute splende, egli si arrampica sulle rocce e nei toko con una agilità straordinaria): cosa vorrebbe trasmettere? Hamidou ha spesso attirato la mia attenzione su di lui: "ascoltalo, parlagli, può spiegarti molte cose". E aggiunge che nei piccoli conflitti che agitano qualche volta il gruppo dei pittori, visto che Belco e Dembo hanno talento per la gelosia e l'ironia, Alguima lo sostiene sempre, visto che la sua sensibilità potrebbe renderlo vulnerabile. Hamidou tende a volte a confidarsi con me, Alguima mai. Ma noto che Alguima ci tiene a farmi, quando siamo da soli, dei regali di una finezza, di una bellezza e di una originalità che mi toccano; anche Hamidou. Gli altri pittori mai.

I pittori sanno molto bene che la mia età e il mio progressivo affaticamento mettono chiaramente un termine ai nostri incontri e ai nostri lavori. A volte ne parliamo. Essi non hanno, nella loro vita quotidiana così povera, niente o quasi niente. Case senza mobilio, un mondo senza oggetti: ma con una abbondanza di dipinti, un proliferare di segni grafici; ma con un gran numero di racconti, di rivelazioni di riti, di leggende, di antecedenti storici; ma con queste comunicazioni dirette a me, in primo luogo da Alguima; ma con queste ipotesi maestose, da parte di Hamidou, sul divenire del pensiero toro tegu, anch'esse indirizzate a me. Che cosa e chi rappresento io per loro? Cosa si aspettano da me?

Il mondo fisico dei pittori di Koyo è di una privazione estrema. Il deserto vicino, il clima impietoso, in questo momento le devastazioni delle cavallette migratrici, la grandissima povertà, l'assenza di scrittura, l'assenza o quasi di oggetti mettono a nudo ogni aspetto della vita. Ogni gesto, ogni parola impegna colui che li esprime. Si vive e si lavora "senza rete". Ogni atto umano, ogni parola reca in sé la sua parte di responsabilità. Ognuno, nel corso delle sue iniziazioni, si assume interamente la sua responsabilità di "bambino" o, più tardi, di iniziato. Si guarda la morte dritto negli occhi. Si guarda il corpo, lo si tocca senza esibizione. Quante volte ho visto palpares, curare il corpo, o cercare di farlo, con una franchezza nello sguardo e nel gesto che pochi europei riuscirebbero ad avere. Vi è in questa vita sull'altopiano di Koyo una sincerità in ogni gesto, in ogni segno che si pone, che porta a caricarsi consapevolmente di quello che si fa; una responsabilità totale, in ogni momento, di ciò che si fa e si dice: anche se non si può dire altro che ciò che si sa, nell'ordine progressivo delle iniziazioni. Tutto ha un riferimento preciso, una postura retta, responsabile. Non ci si compiange. Non ci sono mai dei sottintesi in ciò che si fa o si dice. Non vi si cela l'estetica della viltà né quella dell'inganno che deresponsabilizza chi la pratica: anche quando Dembo o Belco prendono in giro, e del resto con delle frasi spesso fini e intelligenti, si fanno carico interamente della loro derisione.

Quando i pittori posano accanto ai miei poemi i loro segni grafici, lo fanno sempre con un portamento di solenne schiettezza e di leale sicurezza che rende deciso ogni minimo tratto. Mai un ripensamento, mai un ritocco. E non si tratta di una questione di ingenuità; al contrario, è una pratica di responsabilità, di coscienza e di fondazione. La pittura esprime a Koyo un'energia chiara e schietta, perché ogni segno si slancia con un'energia nuova e una coscienza limpida nel suo proprio mondo. Ogni segno è al modo indicativo e in un contesto espressivo affermativo, quali ne siano la complessità o l'originalità. Allo stesso modo procede il mio poema qui a Koyo.

E tuttavia, i pittori e io siamo separati da distanze culturali immense. E allora, come può questa naturale semplicità nel porre insieme dei segni, nel posare insieme delle parole, esprimersi così bene e con tanta costante fecondità? Questo fatto resta per me un inesauribile mistero, una inesauribile meraviglia.

6.

Alguima dipinge da solo delle pietre sulla montagna

In un disegno sul quaderno, Alguima mette in scena un elemento che fin qui ignoravo. Penso che l'aver disegnato in questo modo e poi aver "detto" a me, attraverso quest'atto di "trasmissione" orale al quale i pittori tengono particolarmente, sia un segnale importante.

Alguima mi spiega, ricorrendo a questa procedura orale ritualizzata, che sotto una tettoia ben adattata (un "capannone" la chiama) sul pendio di Isim Koyo, la cima più elevata dell'altopiano e dove risiede il maggior numero di "spiriti", si fabbricano i "canaris", cioè i grandi recipienti di terracotta necessari alla vita del villaggio, in primo luogo per conservarvi l'acqua che le donne vanno in ogni momento ad attingere alla sorgente. Mi ero sempre chiesto da dove venissero queste grandi giare, quasi intrasportabili attraverso il toko. E' in questo luogo che si prepara la terra, la si impasta e la si modella e, eventualmente, modellandola, la si abbellisce con la punta del dito di qualche elemento decorativo, poi la si mette a cuocere lentamente in una buca nel suolo ripiena di ramaglie che si consumano lentamente. Sebbene sia privo di una fonte o di un bacino d'acqua durante l'estate, questo luogo sul pendio di Isim Koyo è certamente carico di un significato particolare, tanto da essere scelto deliberatamente per costruire l'unico pezzo di arredamento indispensabile alle case di Koyo.

Alla fine della "lettura" del suo disegno, Alguima aggiunge che proprio a fianco di questa officina ha dipinto e sollevato delle pietre. Atto e gesto indubbiamente di grande bellezza, ma che manifesta soprattutto il fatto che il villaggio gli attribuisce una responsabilità e una relazione con gli "spiriti" particolarmente importante se gli è concesso posare qualche segno in questo luogo fortemente ritualizzato. Inoltre Alguima ha dipinto qualche segno sulla grande lastra, dell'altezza di un uomo, che i pittori hanno collocato da un anno in prossimità della Scuola. Era l'anteprima di un atto di pittura autonoma all'esterno, per la collettività del villaggio e per la collettività degli spiriti. Aver dipinto e sollevato queste pietre vicino all'officina di fabbricazione dei grandi recipienti è un atto molto significativo. Alla mia richiesta, Alguima risponde che mi mostrerà le sue pietre e questa officina durante il mio prossimo soggiorno(6).

7.

Aransan toko

Vi ero già passato nel luglio 2003, probabilmente in tutta fretta. Dopo la partenza degli studenti per Bamako lunedì scorso, sono ritornato a Koyo con i pittori attraverso Aransan toko. Si risale tutto il pendio e si arriva ai piedi della falesia, praticamente fino alla gola oscura di Boni toko, ma in quel punto si gira a destra e si costeggia a lungo la base delle pareti arancione. Immense placche verticali, striature gigantesche che solcano dal basso in alto la roccia, massicci strapiombi, canali verticali che si perdono nel cielo, e ancora e ancora questi grandi viluppi di arenaria splendente che il vento accarezza venendo a strofinarvi. Delle raffiche battono rumorosamente contro gli strapiombi: “geni” mi dice subito Dembo.

Più in basso rispetto al nostro percorso, il pendio ripido ingombro di grandi blocchi caduti chi sa quando dalla falesia. Parecchie centinaia di metri più in basso, la pianura arida dove la vegetazione, accartocciata dalla stagione secca, si confonde in una bruma grigia di caldo asfissiante. Degli uccelli sfiorano le pareti a grandi colpi d’ali. Delle rondini brune che migreranno in Europa entro due mesi filano via intorno a noi in lunghi voli plananti tanto rapidi quanto silenziosi. Dei falchi, degli sparvieri volano in cerchio. Eccoci in un luogo dove il pendio inferiore precipita ancora più ripido. Il passaggio che imbocchiamo si restringe. Il pendio alla nostra destra è diventato una seconda falesia di arenaria. Sopra di noi, a sinistra, vi sono le aperture più frazionate della falesia, tali che le si vede molto nettamente da Boni, in basso, e tali che il sole nascente le salta ogni alba per riversare una luce abbagliante, bianca, silenziosamente stridente. L’apertura più grande lassù in alto, profonda una quarantina di metri, si chiama Wosiri ka: la “bocca” o la “porta” di Wosiri. Ignoro cosa significhi Wosiri. Qui la base della falesia che noi costeggiamo diventa un sorprendente addensamento di pilastri e di piccole superfici piane che si levano verso il cielo per un’altezza di cento metri. Sotto la spianata dove proseguiamo, altri pilastri, altre superfici piatte sprofondano verso la pianura. Qui comincia un passaggio straordinario. Tra tutti questi immensi strati verticali di arenaria, l’erosione ha lasciato in piedi i più resistenti, un immenso fogliame verticale con dei vuoti qua e là. Le lame verticali sono talvolta profondamente sbrecciate: ecco il perché di questi picchi folli stagliati in pieno vento, di questi blocchi massicci come sospesi sul vuoto, di questa magnificenza epica tanto formidabile quanto leggera che fa danzare la montagna con il vento e il vuoto. La montagna prende tra le sue braccia il vuoto, abbraccia il vento. Il vento stringe la montagna come una mano le cui dita drizzate intrecciano l’aria che fila, sogna e va. Il luogo è così bello e così strano che propongo di fermarci un momento. Audacia, semplicità, originalità delle forme, potrei dire irrazionalità delle forme, là dove niente si avvicina alla razionalità ma dove terra, cielo, acqua, vita, tutto va e respira in uno stato di poesia aperta e flessibile, prima ancora di assumere una forma riconoscibile. Il mondo dell’intuizione.

Avanziamo ancora tra picchi e pareti; passiamo a volte sul bordo di un precipizio impressionante. Raggiungiamo infine la base della stretta gola ingombra di grossi blocchi accatastati; questa gola è il toko stesso. Una scalata a tratti complicata. Passiamo inoltre

per due volte tra la parete e i blocchi, in una sorta di scalata strisciante che scortica dolorosamente la pelle. Ancora dei blocchi ripidi su cui arrampicarci. Il pendio si addolcisce, non la difficoltà della scalata. Raggiungiamo la breccia, anch'essa profonda, tra Koyo Poto e la cresta. Davanti a noi, dall'altro lato e più in basso, l'altopiano sommitale e, laggiù in fondo, in una luce scintillante, il villaggio di Koyo. Ci concediamo una lunga sosta in pieno vento sulla cresta presso la breccia, tanto la bellezza maestosa del luogo ci parla. Numerosi poemi-pitture nasceranno da questa ascensione.

La discesa verso Koyo non è semplice, malgrado la modesta pendenza. Il declivo è un insieme di piccole falesie e di sporgenze verticali; molti i passaggi da scalare, di cui uno richiede la mia massima attenzione. Su un ripiano a metà pendio, un'ampia tettoia: sotto la sua copertura dei muretti molto antichi di mattoni di terra racchiudono delle specie di stanze, con piccole aperture quadrate. I pittori mi guardano mentre intendo a osservare queste stanze di terra secca, aspettano un momento e poi mi dicono: "è Zongori". Il capo attuale del villaggio vi effettua delle cerimonie. I pittori mi mostrano su un pianoro, proprio al di sopra, delle altre case tellem sotto una seconda tettoia, e, poco più lontano, ancora altre. Sì, mi dice Belco, era un villaggio tellem. Ero passato nelle vicinanze due anni prima senza vedere niente(7).

Durante questo soggiorno vedo anche, nel corso dei nostri spostamenti sulla montagna di Koyo, altri tre villaggi tellem di cui Alabouri e i pittori mi dicono senza difficoltà i nomi e certe usanze passate e attuali. Il più importante, una trentina di camere sistemate sotto una lunga tettoia in fondo al burrone di Zogro, si chiama Guro Na Omo, "il grande cimitero della madre di Guro": gli abitati tellem sono stati utilizzati dai Dogon come sepolture; attualmente sono abbandonati oppure sono stati convertiti in alveari, di cui gli abitanti del villaggio temono le api. Non sono sicuro che le temono soltanto per i loro pungiglioni.

- (1) Nota del novembre 2010: la funzione di questa tettoia dipinta e il significato del suo nome si chiariranno mirabilmente due anni più tardi. Ne parlo nell'ultimo capitolo del libro.
- (2) Nota del novembre 2010: il senso di questa formulazione sarà chiarito nell'ultima parte di questo libro.
- (3) Purtroppo i giovani insegnanti, dopo aver rinunciato a ogni preparazione, hanno fatto diventare il viaggio una sorta di miserevole "road movie" che ha pesato moltissimo sugli studenti, dei quali tuttavia va sottolineata l'apertura spirituale e la curiosità intellettuale. Gli insegnanti hanno giustificato la loro impudente condotta con una violenza qualunquista, parlando della loro "preferenza per i rapporti umani", del loro "amore per l'improvvisazione", del loro "odio verso l'intellettualismo", etc.
- (4) Passo qui sotto silenzio il comportamento dei giovani accompagnatori francesi, la cui volgarità e il cui disinteresse meriterebbero solo di essere dimenticati; ma pochi giorni dopo ho saputo che Koyo l'aveva ben notato e non è disposto a perdonarlo.
- (5) Nota del novembre 2010: apprendo, nell'estate del 2009, che Alguima è un temibile iniziato, padrone di potentissimi amuleti, e che lo si consulta da tutti i villaggi della regione. Le sue guarigioni o i suoi sortilegi con il semplice tocco della mano sono spettacolari; per rinforzare il potere dei suoi talismani, deve lavarsi il meno possibile. Come potevo constatare nel 2005, egli pensa per classificazioni e per nomenclature, non per intuizione dinamica e ancor meno dialettica.
- (6) Nota del novembre 2010: io non vedrò mai queste pietre erette. Tuttavia nel 2005 siamo andati a lavorare in quel luogo, che si chiama Barga Guro
- 7) Nota del novembre 2010: la bella lastra piatta davanti a Zongori è diventata uno dei nostri principali siti di creazione di poemi-pitture nel 2008 e 2009.

Cap. X
IN EUROPA



In Europa

Il Museo Nazionale Etnografico Pigorini di Roma ha presentato da metà giugno a fine ottobre del 2005 una grandissima e bella esposizione di poemi-pitture creati nel Mali fin dall'inizio dei miei soggiorni. Si trattava di una selezione, ben curata; anche le opere di più grande formato vi erano significativamente esposte. Sono queste esposizioni, date in locazione, che permettono, insieme alle mie conferenze, di finanziare il Progetto di Sviluppo del villaggio, le remunerazioni dei pittori e le spese di produzione delle opere. Alabouri, i pittori ed io siamo d'accordo su questo fin dall'inizio della nostra collaborazione.

Da molto tempo i pittori sognavano di conoscere la mia dimora in Francia, di vedere le mie montagne. Mille volte abbiamo evocato questi luoghi. Me ne parlano spesso, dicono di desiderare fortemente di scoprirli. Io non ho personalmente la possibilità di invitarli; in più, un invito privato da parte mia non gli permetterebbe sicuramente di ricevere i visti di soggiorno Schengen. Ma una grande istituzione ha le sue possibilità, e giustamente l'Ambasciata francese spalleggia il Museo romano per invitare due pittori e il poeta.

Nei miei soggiorni precedenti al villaggio di Koyo, mi sono assicurato che qualcuno, Anziani, Capo, genitori, pittori, accettasse e comprendesse questo viaggio al di là di quello che poteva dire. Alla fine, mi sembra che l'invito romano per ciò che concerne i pittori, Hamidou e Yacouba, sia stato ben accolto e accettato da tutti. Purtroppo un finanziamento insufficiente costringe Yacouba a rinunciare al suo viaggio.

Essendo il viaggio sicuramente difficile per un pittore-contadino che, oltretutto, non sa leggere, vado a cercare Hamidou a Bamako agli inizi di giugno. E' gioviale, fiero, esuberante e mi accoglie donandomi la sua "zappa". Aggiunge: "ora non sono più un contadino, sono un pittore". Segno di grande confidenza, certo, ma dono più che preoccupante: come può dunque pensare di tagliare i ponti col suo mondo e il suo modo abituale di vita? Ma nelle ore successive si lamenta e piange perché deve abbandonare i suoi "giardini", le sue pietre, sua moglie e i suoi due figli e perché al villaggio nessuno lo comprende.

Per tutto un mese il viaggio di Hamidou ha oscillato vigorosamente tra periodi di distensione e di felice apertura dello spirito e degli occhi e periodi, molto più numerosi, di abbattimento, se non proprio, talvolta, di aggressività. Ciò che mille volte mi aveva detto di desiderare con tanta forza, l'ha rifiutato e spesso rigettato; quando abbiamo camminato fino ai piedi della più grande montagna vicino alla mia casa, tante e tante volte evocata da Hamidou e anche già disegnata nel Mali, egli si è assolutamente rifiutato di muovere il ben che minimo passo.

Tuttavia in quattro luoghi chiusi ha creato quattro affreschi straordinari, che sono stati un po' il suo ancoraggio tanto nel territorio per lui assai ruvido dell'Europa, quanto, allo stesso tempo, nella memoria potente della sua montagna.

Agli inizi di luglio sono ritornato al villaggio di Koyo con lui. Il ritorno di Hamidou al villaggio è stato laborioso, fino al giorno in cui, verso la metà del mese, nei loro canti notturni le Donne hanno celebrato il pittore viaggiatore, il suo valore e il suo coraggio e hanno toccato con le loro mani tese il suolo davanti a lui. Da quel momento tutto è andato meglio.

Cap. XI

CONTROLUCE

di ritorno dal quindicesimo soggiorno, luglio 2005



Prima parte

La fenditura stretta

con dieci disegni all'inchiostro di Alguima Guindo, a tutta pagina

Per un'intera giornata, sotto un terribile sole a picco che ci brucia la schiena, lavoriamo sulle lastre di Séidou Panga, a due ore di cammino dal villaggio. Gli uragani della stagione delle piogge hanno lasciato un'acqua abbondante che defluisce in una faglia della roccia, lungo le pareti. Realizziamo nuovi poemi-pitture su tre tessuti rossi: io vi pongo e dipingo le parole, i pittori vi posano i segni, curvi sul suolo a torso nudo; tutti noi, di volta in volta inginocchiati o accovacciati, operiamo sul tessuto, su questa sottile pelle di fili intrecciati gli uni agli altri, diamo vita alla nostra creazione, alla nostra ipotesi ardua e ingenua, ferma e spontanea sotto gli occhi impietosi del cielo.

Anche i nostri occhi vedono quello che abbiamo posato su queste semplici pelli di tessuto che abbiamo disteso per terra. E' un'avventura libera e intensa, ne rimango sempre stupito, quella che ogni poema-pittura intraprende con tranquillità sul filo dell'invenzione, pienamente inserita nella modernità della nostra epoca differente da tutte le altre. Non so che cosa i pittori pensano, che cosa vedono in questi poemi-pitture: di certo uno scuotimento delle loro credenze e delle loro percezioni abituali dei luoghi in cui vivono, un sommovimento a cui ora guardano con fiducia. Senza dubbio anche una rappresentazione teatrale che nel corso degli anni è venuta costruendo il suo rituale.

Il trittico è completato, già asciutto; beviamo il terzo bicchiere di tè che Hama ha fatto bollire a fuoco lento su alcune braci nella grotta che fiancheggia le lastre rocciose. E' tempo di lasciare la montagna di Koyo per raggiungere subito l'oasi di Boni, in pianura, dove mi aspettano. Alabouri e tre pittori mi ci accompagnano.

Ripiegato il materiale nello zaino, rimessi i sandali ai piedi, costeggiamo le grandi sporgenze di arenaria arancione che, sopraelevate, orlano l'altopiano sommitale prima di tuffarsi verticalmente per parecchie centinaia di metri verso la pianura. Dal bordo del vuoto, attraverso una breccia quadrata, guardiamo la pianura sottostante, l'oasi avvolta dalla bruma prodotta dalla calura. Rasentando poi una sporgenza che mi ha sempre interessato e attratto, vi scorgo all'improvviso, dopo sei anni!, una lunga tettoia scavata dall'erosione, piena di piccole costruzioni in terra disposte a intervalli regolari, al riparo sotto la copertura dello strapiombo. Costruzioni tellem, chiaramente, che ormai riconosco dal momento che i pittori me ne hanno mostrate molte sul loro altopiano. Domando ad Alabouri come si chiama questo antico villaggio: "Bonko". Propongo di andarci insieme, come facciamo ogni volta che i pittori mi vedono scoprire un nuovo sito tellem. "Non se ne parla nemmeno, mi dice Alabouri. Ci sono ancora dei morti là dentro, ossa, teschi. Molti "geni", molti poteri, molti pericoli. Se ti avvicini troppo, anche di venti metri, rischi di contrarre delle malattie terribili che distruggeranno i tuoi polmoni e le tue ossa". I pittori ascoltano Alabouri e rimangono in silenzio. Continuiamo a

costeggiare la sporgenza, tenendoci a distanza. Il vallone utilizzato abitualmente per scendere verso Boni comincia qualche centinaio di metri più lontano.

Poi, in un modo tanto improvviso quanto sorprendente, Alabouri propone di scendere attraverso Bonko tokié, subito. Ci ero passato parecchie volte, ma sempre in risalita. Una faglia strettissima, impressionante. D'altra parte, è proprio al suo sbocco che uno dei pittori, Hamidou, ed io avevamo snidato e alla fine catturato una lince tre anni fa, una caccia diventata mitica e celebrata di notte dalle cantanti sacre del villaggio. Va bene, si va nella fenditura. Le pareti ocra si avvicinano così strettamente che in certi punti è possibile avanzare solo di fianco, graffiandosi. Un lungo sfregamento, a tratti doloroso, con tutta la pelle raschiata dai grani della roccia. Qualche decina di metri di strenua fatica, verso la luce abbagliante dell'uscita in basso. Poco prima del termine, le pareti brillano di una luce infuocata: ed eccoci, col corpo sudato, graffiato, esposti all'azione ustionante di un altro sole, nel soffio di un'altra atmosfera, al di sopra della distesa di blocchi ai piedi della falesia sommitale, pronti a precipitarci lungo il pendio verso la pianura come i massi e gli uccelli rapaci.

Scendiamo nell'aria infuocata, di roccia in roccia, le mie ginocchia soffrono. Ci allontaniamo rapidamente dalla sommità; intorno solo qualche cespuglio spinoso che il vento smuove rumorosamente. Poi ancora dei blocchi tra i quali saltare, ancora blocchi. Qui, tra enormi rocce, Alabouri mi fa notare delle sovrapposizioni, quasi invisibili, di pietre piatte: "esse permettono un percorso in orizzontale che si snoda tutto intorno alla nostra montagna; solo gli abitanti del nostro villaggio lo conoscono. Così gli antenati, aggiunge, hanno creato un cammino segreto che permette di andare dalla base di un toko a quella di un altro, - dalla base di un dirupo verticale nascosto a quella di un altro - collegando i terrazzamenti coltivati gli uni agli altri, senza che mai le genti della pianura se ne accorgano". Un reticolo di vigilanza, di astuzia e di diffidenza tessuto sulla pelle della montagna.

Nella luce accecante, si scende faticosamente nel ghiaione terminale. E, alla fine, ecco la pianura, dove la polvere calda corre radente il suolo. Raggiungiamo la tettoia tamashek di ramaglie secche e di imprecisati tessuti che mi accoglie a Boni da sei anni. Aspettiamo che la calura si attenui un po' per andare a salutare qualche persona nell'oasi. Alguima mi dice: "tira fuori il recipiente dell'inchiostro e gli aculei di porcospino, si va a disegnare". In effetti l'ombra invoglia a farlo. Ma prima un tè, che Hama sta già preparando.

Con mano ferma e tranquilla, lentamente, Alguima fa stridere lo stilo sulla carta: organizza in modo premeditato il suo percorso sulla superficie tesa, avanza e traccia la sua via, va dritto di qua, gira tortuosamente di là, ritorna in senso inverso aggirando una vasta zona che lascia stupefatta. Non senza qualche rigidità, ma anche con una sensibilità inquieta e vigile. Ecco un cerchio accompagnato da un triangolo: una testa e un busto; quattro piccole parallele: le gambe. E allora Alguima disegna, nella doppia traiettoria delle gambe, a intervalli regolari, dei cerchi, in numero di sei, noduli vuoti, articolazioni, bolle di desiderio e di pensiero, grossi blocchi d'aria posati proprio sul bordo del vuoto dove il personaggio va a precipitarsi, e invece no, da dove nasce grazie all'efficacia

soprannaturale dell'inchiostro. Sulla superficie rigida ma che ondeggia di desiderio sotto la seducente furia dei tratti, Alguima traccia un nuovo cerchio, il suo triangolo, i pilastri vuoti delle gambe, i misteriosi cerchi-articolazioni. In silenzio. Solo lo stridere dello stilo di porcospino su tutta l'estensione. Ancora tre figure. Aggiunge dei piccoli cerchi vuoti per gli occhi, niente bocca. Occhi aperti come delle rotule vuote. Occhi per vederci; buchi per permetterci di guardare dietro il foglio, attraverso il foglio. Poi immerge il suo stilo lungamente, lo sovraccarica di inchiostro e traccia un solido reticolo che incastra, aggira, lega e conchiude. Alguima socchiude gli occhi, sorride e si volge verso di me: "ecco, prendi questo disegno. E' la nostra discesa attraverso la fenditura e il grande ghiaione fino alla pianura".

Qui Alguima rappresenta, con le sue linee nere che si incrociano e si intrecciano, la struttura portante del mondo degli uomini; ma perché tutto quel vuoto, perché tutti quegli occhi vuoti, aperti verso che cosa? Molti ventri vuoti, rigonfi di un'aria nella quale non c'è ossigeno stamattina. Le linee di Alguima, come le metafore del poema, come i passi di chi cammina tra le rocce e i blocchi, tracciano il reticolo di nervi e di vene che nutre la pelle della montagna, la pelle della vita. Ma la pelle non è visibile, per niente visibile, non la si può accarezzare, non la si può raggiungere. E' stata rovesciata. E' stata sottratta. La ricostruiremo un giorno, dopo averla lungamente percorsa, raccontata, tastata, striata? E l'avremmo già lacerata, distrutta?

Alguima ed io diciamo di no. Cerchiamo e creiamo sempre la pelle di giorno, teniamo a distanza quella di notte. Ecco i grandi alveoli polmonari che appaiono nel disegno di Alguima, ecco i soffi dell'aria ombrosa e lontana che aprono la lingua, ecco l'intuizione della metafora e della linea. Respirazione incessante della montagna, marea alta poi bassa poi alta del poema, progressione attiva della linea che taglia e ricuce il mondo.

Questa mattina abbiamo sparso sulle piccole pelli distese direttamente sulle lastre, sui nostri tessuti, già piegati e arrotolati nel mio zaino, dei segni, delle parole, mentre i grandi morti continuano a brontolare nelle cavità rocciose di Bonko. Alabouri, Alguima, il suo fedele e vigile assistente, i pittori mi proibiscono di ascoltare il frastuono minaccioso dei morti. Di sentire il balbettamento rauco, di sentire la domanda serrata della montagna di Bonko. Non mi spiegano perché. E' un fatto, una parola, la loro, che nega e rimette le cose dritte su se stesse, sulla loro base sempre stabile. Discutere, spiegare, ciò non sarebbe possibile. Ma essi sanno anche molto bene che l'erosione esiste, che la morte raschia, che la pelle si graffia. E attraverso i loro riti di iniziazione e le loro muraglie di segreti, essi prendono in considerazione la vita che va, controllano la vita con la loro rettitudine e il loro rigore, con la loro ferocia e la loro astuzia, con i loro passi di cacciatori e le loro danze di sognatori sull'orlo dell'abisso.

Da poeta che viene a vivere su queste maestose montagne dalle forme tanto semplici, abitate in maniera così profonda e integra dai pittori, ho sempre la sensazione intensa che essi, incuriositi, sedotti ma anche impauriti dal mio sguardo, mostrino solamente ciò che in quella particolare circostanza vogliono mostrare, in modo obliquo; e anche, talvolta, elaborando ironicamente o ansiosamente dei diversivi. Ma, nello stesso tempo, essi sanno bene che né il mio sguardo né il loro possono essere del tutto mascherati, sanno bene che la vita cerca incessantemente le sue strade e procede, anche dolorosamente, attraverso lo spessore della roccia e della notte.

Dopo sei anni che lavoriamo insieme a creare sul suolo i nostri poemi-pitture, noi ci conosciamo, credo, sicuramente di più. Il carattere di ciascuno si rivela con sempre più nettezza e meno infingimenti. Dissimulare è meno facile. Le prove, talvolta pesanti, di queste ultime settimane e, in particolare, il viaggio tumultuoso di Hamidou in Europa, hanno chiarito lo statuto assolutamente comunitario, per loro, della persona. I comportamenti talvolta così paradossali e penosi di Hamidou, in Italia e in Francia, sono stati tali in primo luogo per lui stesso, sperduto fuori dalla sua comunità; molte volte ha dovuto farsi carico di una parola, di un atteggiamento o un gesto solitari e individuali, cosa che gli riesce tanto difficile quanto impensabile. In tante circostanze, prima del suo viaggio, mi aveva certamente manifestato il suo desiderio di diventare un pittore, un artista, la sua voglia di scoprire da solo insieme a me le montagne da cui provengo, le città europee che attraverso. Una volta sul posto, la sua condotta e le sue parole hanno dimostrato in modo aggressivo l'opposto. Parole in precedenza sincere, ma che non lo coinvolgevano, parole ingannevoli per farmi piacere, parole illusorie per alimentare il suo sogno all'alba di una individualizzazione.

Hamidou è senza dubbio il più sensibile e il più inventivo dei pittori di Koyo. Gli altri agiscono e sentono allo stesso modo, in ogni luogo e in ogni tempo, uniti nella loro comunità, indissociabili e inseparabili, anche se i loro stili grafici sono nettamente differenti. Tutti sono in stretto rapporto, tutto è collegato. Nessuna minaccia, in questo modo. Ma se qualcosa si distingue, se qualcuno si spinge da solo su una strada dove una luce nuova non nasconde nulla, la minaccia alza i suoi artigli e getta i suoi malefici. I pittori la chiamano "dzin" e nel loro francese la dicono "diavolo". Tuttavia l'avventura del segno grafico che essi hanno deciso di affrontare da sei anni insieme a me, con il poeta che posa i segni alfabetici fondatori di pensiero e di vita, la vivono come una teatralità che costruiscono deliberatamente. Ma i morti di Bonko rumoreggiano sempre, vicino a loro e vicino a me.

Alguima lo mostra chiaramente nei suoi disegni, che sono sempre una rete di legami. Delle trame che uniscono. Costanza di relazioni, interdipendenza dei minimi elementi, rotule e articolazioni molteplici degli straordinari marchingegni solitari che egli crea sulla carta. Ma per lui questi congegni non sono né straordinari né singolari.

Come posso comunicare con Alguima, io che provengo da quel mondo del nord dove la parola creatrice cerca la sua strada facendosi largo in una pesantezza generalizzata, lottando in primo luogo contro l'opacità di una sedimentazione fredda che soffoca il pensiero e la vita? In che modo parlare e creare in dialogo con Alguima?

Attraverso il cammino limpido tra le montagne, attraverso la sua fatica quotidiana: è questa la maniera più semplice. Alguima è un uomo delle montagne, come me. La forma maestosa e indivisa di una montagna pone a ognuno di noi le medesime questioni vitali. Come vivere qui, come sopravvivere, dove tracciare il sentiero, a quale sorgente bere, con quale danza prefigurare la propria morte futura, dove trovare un riparo, dove amare, come chiamarsi l'un l'altro dall'alto di un burrone. Alguima e i pittori trovano le risposte nella notte segreta che in una profondità tumultuosa popola la loro memoria: io cerco di comprendere la forma, lo slancio e il senso delle loro risposte. Spesso non vi riesco che in parte. Quanto a me, io trovo delle risposte, passo dopo passo, nella lingua che mi si offre e che diventa la mia.

Ma per parlare con Alguima e creare con lui, e lo stesso vale con gli altri pittori, è necessario che io passi attraverso la faglia strettissima di Bonko tokié, che mi scortica. In certi giorni al villaggio di Koyo, sulla cima della sua montagna, ho la sensazione nettissima di aver messo un piede nell'altro mondo, quello dei pittori, e che sono arrivato al punto di non potere più tornare indietro. La pelle allora mi si rigira, il pensiero muta. Le cose del resto si sono volte al peggio quando il mio corpo, per un naturale tracollo fisico, dovuto alla stanchezza e alla debolezza, ha ceduto ed è collassato, per fortuna il giorno dopo il mio ritorno in Francia, in quest'ultimo mese di luglio. Il malanno fisico potrebbe mettere fine ai miei viaggi laggiù e chiudermi per sempre la faglia di Bonko. Del resto già qualche altra volta ho provato, unico occidentale laggiù, uno scoraggiamento, da solo in un mare di pensiero simbolico e animista; e mi chiedevo quale illusione mi facesse ancora, malgrado tutto, credere a una creazione in dialogo e, semplicemente, a una possibilità di comunicare.

Capisco meglio che la mia vita a Koyo, molto difficile, rovescia la mia pelle, che ora è un tessuto che fluttua nel vento. L'identità con la quale sono venuto a Koyo, con la quale sono cresciuto nei miei studi e negli anni, fluttua, è una spoglia dai molti colori che vedo già allontanarsi, alta nel cielo, in un lieve controluce che è tipico dell'addio. E' allora, in questa libertà felice e sciolta dello sguardo e del pensiero, che la lingua del poema si dispiega, agisce, va e mi dona le parole che utilizzo; le faccio mie completamente, ne sono lieto, sorpreso, ricolmo e in quel momento il vuoto e il dolore sono lontani da me.

Vedo allora agitarsi la mia pelle che si restringe e si allontana, vedo che essa è l'ipotesi barocca e leggera maturata in secoli di civiltà. Una opportuna e piacevole metamorfosi della coscienza, che capisce che l'io è un involucro e ne svela tutta l'insignificanza. Ma, da parte loro, Alguima e i pittori, che vivono e pensano attraverso relazioni e legami, che vivono e pensano in un continuum spazio-temporale, avvertono anch'essi, creando i poemi-pitture con me, un felice cambiamento della coscienza, sia pure a modo loro?

I nostri reciproci cammini, a dire il vero, sono talmente ardui che una forma di pigrizia fa venire voglia talvolta di rinunciare, dicendo che la comunicazione tra noi è decisamente illusoria perché impossibile. Invece io desidero crederci; le faglie di Bonko tokié esistono. L'arte in dialogo è un tentativo; metto tutta la mia audacia e tutta la mia spontaneità in questo impegno. Ci tengo a provare. Andando e vivendo a Koyo, voglio cercare di comprendere cosa dice e cosa offre questo mondo senza io, senza scrittura, senza oggetti materiali. Andare fino al limite di ciò che posso tentare con i miei mezzi intellettuali e fisici.

Girando attorno a queste difficoltà, intravedendo la possibilità di creazioni sempre migliori, abbastanza lucido sui diversi ostacoli e sulla mia personale ingenuità, ho pensato da qualche mese di trovare una base sulla quale costruire una nuova fase del nostro dialogo; una base che potrebbe permetterci di andare lontano. Ho trovato il personaggio mitico, colui che raccogliamo e che insieme animiamo di una vita futura.

Facendomi conoscere progressivamente i loro spazi, i pittori mi hanno mostrato, e nel corso dei mesi mi hanno raccontato, un luogo particolare: Danka. Molto distante dal villaggio, una sporgenza pianeggiante larga una decina di metri, a metà della falesia, sormontata da pareti arancione che la sovrastano per duecento metri, e che domina a sua volta su una falesia più in basso, anch'essa grande. In una cavità rocciosa, sotto una tettoia, i pittori mi hanno mostrato dei segni dipinti, antichissimi, il più elaborato dei quali è una scacchiera dalle caselle riempite irregolarmente di punti. Questa scacchiera, mi ha detto Hamidou, ha ispirato gran parte della sua pittura recente sui muri interni della sua casa. Alabouri e i pittori mi hanno un po' alla volta raccontato che Danka è un insediamento umano molto antico sulla loro montagna: in origine era un "villaggio". Ogo ban ("Il capo rosso/saggio") vi faceva regnare una pace giusta e prospera. Tuttavia un giorno dei "bambini" dalle intenzioni oscure hanno fatto precipitare dall'alto della falesia delle pietre su di lui; Ogo ban non si è più rimesso dalle ferite, si è ritirato in un'altra grotta, il suo corpo non è mai stato ritrovato. Il suo cavallo, sicuramente soprannaturale, è rimasto solo, a metà della falesia. In seguito, la vita delle persone è stata sconvolta; dovettero abbandonare l'insediamento di Danka e installarsi in alto, sul bordo della falesia sommitale. Danka si trova su una sporgenza pianeggiante a sinistra della grande cascata di Bonsiri(1); sulla stessa sporgenza, a destra, si trovano le rovine di Bondiagiérin, un altro villaggio antichissimo che Alabouri mi mostra e di cui non mi ero mai accorto; su uno slargo della sporgenza, una piattaforma rettangolare di quattro metri per dieci, un "giérin", il posto consacrato ai riti cantati-danzati, celebre nella memoria di tutti i Dogon della regione: vi si riunivano da tutti i villaggi di lingua toro tegu per delle grandi celebrazioni rituali. I pittori non mi spiegano i legami tra questi due vilaggi. Non mi situano nel tempo, prima, durante o dopo Ogo ban, il periodo in cui è stato costruito il "toko" di Bonsiri, tra i due villaggi, praticamente lungo la cascata; ma affermano con assoluta sicurezza che gli antenati hanno deciso di sistemare "a scalinata" questa faglia

verticale, hanno ordinato con parole magiche a delle grandi pietre piatte di salire da sole e di serrarsi in modo da formarvi i gradini delle “scalinate” - ne hanno fatto dei supporti per la salita - che ancora esistono. Tra l’inizio di questo toko, il più ripido e il più bello della montagna, e la cascata, sotto una bella tettoia di arenaria sospesa al di sopra del baratro, Alguima e Hamidou per primi due anni fa, poi Alabouri questa estate, mi hanno mostrato dei segni dipinti, complessi, molto antichi per alcuni e recenti per altri. Alabouri mi spiega inoltre che vengono qui a sgretolare una pietra la cui polvere forma una miscela esplosiva particolarmente efficace che viene trasformata sul posto con l’aiuto di un fuoco vivo che annerisce una parte del soffitto della tettoia.

Il giorno successivo alla visita con Alabouri alla tettoia dipinta di Danka, propongo ai pittori di lavorare sulla figura di Ogo ban. Correvo un rischio, quello di entrare in modo precipitoso nel mito, e di familiarizzare con una figura di grande antenato che capivo essere qui un riferimento assoluto per tutti, tenuto tuttavia segreto agli stranieri. Magnifici disegni nascono ben presto sotto gli aculei di porcospino.

A metà altezza della falesia, sotto una tettoia di roccia sospesa nel vuoto, davanti alla bella scacchiera che forse ha dipinto lui stesso, Ogo ban vive su una soglia. Lui stesso è una soglia, che i pittori e Alabouri mi mostrano e mi fanno varcare. Valutano la situazione matura e la mia iniziazione sufficiente; io stesso ho favorito questa evoluzione, senza mai rinunciare al mio desiderio di percorrere la montagna e di scoprirne i sensi e gli slanci poetici. Ogo ban, soglia della memoria accettabile, visibile e quel giorno finalmente comunicabile; Ogo ban che vive sul bordo del vuoto, a mezza altezza; Ogo ban che avrebbe potuto benissimo chiamarsi l’Uomo-Rischio. Ogo ban, l’uomo che attraversa senza sosta in un verso e poi nell’altro il suo Bonko tokié. Ogo ban, l’uomo mitico che accompagna la salita magica delle pietre, ma anche colui che viene ucciso dalle pietre gettate da alcuni bambini.

I pittori sanno molto bene cosa sono le pietre mobili. Quelle drizzate per i sacrifici animisti, che praticano ancora oggi. Ma, altrettanto bene, quelle che noi scegliamo, dipingiamo con le mie parole e i loro segni e solleviamo infine come “installazioni” nel cuore del luogo, qua e là, sull’altopiano sommitale, su quella particolare cima abitata dai “geni” e dalla folgore degli uragani.

La sera, dopo i primi disegni di Ogo ban vivo e quelli di Ogo ban morto, creiamo tre poemi-pitture ispirati alla sua figura. Al calare della notte, mentre mi mostra una raffigurazione che ha appena dipinto sul tessuto, Alguima mi dice: “questi sono i pittori e te stesso, noi sei, perché siamo tutti discendenti di Ogo ban”.

Alba di una storia, di una risata, di una teatralità. In questo mese di luglio Alguima ed io creiamo con la figura di Ogo ban; Alguima ne fa venire alla luce il reticolo grafico e le articolazioni aperte come bocche, le mie parole corrono nel cielo, dove Alguima getta sorridendo i fili delle sue reti; Ogo ban fugge sorridendo e riappare alla fine del foglio, del tessuto. Le parole saltellano. Il disegno agita il suo reticolo che si arrotola e prende aria, la metafora del poema è più libera che mai. Il racconto mitico diffonde la luce sulla parola che si scrive da sola. Quale disegno vi si incastra, quale poema, quale poema-pittura ci spinge, e verso quale terra della modernità, totalmente nuova?

(1) Nota del novembre 2010: è un anno dopo che il mito si completa. E' lo stesso Ogo ban, uomo la cui parola era di una integrità e di una densità considerevoli, che ha dialogato con le pietre dalle forme perfette, dunque delle pietre-parole, affinché andassero a sistemarsi da sole nel corso della notte nella grande fenditura, creando così il toko vertiginoso di Bonsiri.

Seconda parte

Parole dalla pioggia e dal vento

con diciotto disegni a inchiostro, ognuno di formato A4, di Alguima Guindo, Belco Guindo, Dembo Guindo, Hama Alabouri Guindo, Hamidou Guindo e Yacouba Tamboura

La notte greve

Il cielo ha posato la sua mano più greve sulla schiena della terra e la strofina. Febbre e odore di pelle rovente si diffondono dal suolo nell'aria. La notte non acquieta ma la mano spessa del cielo preme e addensa l'oscurità. Dormo fuori per terra, null'altro che una stuoia per non mangiare la polvere, null'altro che un lenzuolo per quanto già troppo caldo. La mano del cielo mi preme il petto. Mi volto per liberare respiro e braccia. La mano preme sui miei gomiti e sui fianchi. Mi riaddormento senza scorgere le stelle. Troppo basso è il cielo.

La nube deforme

Nessuna luce splendente si alza stamattina da dietro la falesia, nessun lento canto silenzioso dell'alba del mondo. Solo un grigio bagliore. Il cielo rimane basso. Ma non osa più spingere la sua mano, nasconde le sue dita, le sue mille dita. Le piega. Le stringe. Articolazioni e falangi grigie e nodose puntate contro di noi, contro il suolo, contro i cammelli e le capre che indocili scalpitano. I tre alberi non si muovono. Mille dita arrotolate e piegate, mille rigonfiamenti di nuvole scure, deformi, serrate, fitte e grigie e nere. Che raschiano.

Da molto tempo aspettiamo, da molto, fin dall'alba, ciò che tace e si prepara e tutti, uomini e bestie, trattengono il fiato. Riponiamo i tessuti, i vestiti, le calabasse, spingiamo i bambini verso i rifugi. Aspettiamo e guardiamo le dita che non si sono ancora aperte e rifiutano, chissà perché, di arrivare sul nostro suolo.

Il rombo dietro la montagna

La falesia arancione è diventata grigia. Si è indurita durante la notte. Svuota il suo ventre. Nella sua parte più alta, all'estremità meridionale, laddove lo sguardo si perde, le nuvole si accostano e si stringono ancor più numerose. Si ammassano prima di caricare.

Un rombo dietro la falesia, nelle nuvole annerite che le si addensano alle spalle, là in fondo. Raschiano e rimbombano. "Aspetta", dice laggiù una voce di cielo e di nube, dice

laggiù una voce di sabbia e di spine, “aspetta ancora, aspetta”. Parla ad ogni orizzonte, ad ogni orecchio, agli uccelli spaventati, ai serpenti nervosi, ai pastori che stringono i loro lembi di tela azzurra sulle lunghe ossa, ai rami degli arbusti che si irrigidiscono. Parla al contadino che si affretta a concludere la sarchiatura del suo terrazzamento a metà pendio e poi corre verso la grotta. Borbotta. I cumuli di nubi passeggiere si oscurano. La voce di polvere e di nero vento si moltiplica. La voce molteplice graffia la terra profonda sotto lo zoccolo della falesia. La voce si scontra con la sua ombra che raschia suolo e roccia. La voce molteplice si strozza. La voce risale e ruzzola contro le mille nuvole nere che scalpitano, a testa in giù, e non riescono più a vedere le montagne, le falesie e gli uomini. La voce tende le sue braccia, trentadue braccia verso niente, tutto le sfugge ma non si avventa.

Il vento di polvere

Trentadue nuvole gialle spuntano dal suolo dietro l'estremità meridionale della falesia. Nuvole gialle. Nuvole che presto si gonfiano e ruotano le spalle e si sollevano, guardano dall'alto della montagna, stanno per mangiare la montagna. Ma sono rigonfiamenti gialli senza occhi né bocca né orifizio. Li intravediamo da qui, dal riparo di roccia, dalla soglia della capanna di ramaglie; ci leviamo sulla punta dei piedi per vederli al di sopra dei muri di mattoni, al di sopra della schiena dei buoi. Sì, è il grande vento che spazza, è “kunso”, il vento di polvere. Arriva velocissimo. Le trentadue nuvole gialle crescono fino a diventare centotrentadue, seicento, e salgono rotolando fino agli ammassi di nuvole grigie e si riversano su di noi con la violenza delle più grandi onde asciutte. Violentissimo, il vento giallo impazza in tutte le direzioni. Non il vento, ma l'impetuosa polvere gialla che solleva dappertutto, i detriti, la paglia, i sassi, gli sciami di semi e i cumuli di foglie secche, i sassi, le erbe bianche e i ramoscelli, lo sterco delle capre e i sassi. La polvere gialla mi stringe la gola, striscia sotto i miei vestiti e stride sulla lingua. Riesco a respirare? Non vedo più la falesia. Non vedo più i miei piedi sul suolo che i sassi graffiano. Non vedo più le mie gambe, che il volo dei granelli di sabbia e delle spine sfrega. La polvere, la polvere gialla, furiosa, corre più veloce degli occhi e del vento. E d'un tratto l'aria rinfresca.

I grandi scrosci

Scindendo la spessa polvere gialla, la mano ha conficcato nel suolo le sue diecimila dita grigie. In un solo colpo qualcosa di pesante cade senza rumore e urta e penetra il suolo. E cade. Spazza la polvere. La falesia, ho appena il tempo di vederla, è ancora più scura, inarcata sulla sua dura sete. Ancora cadono le settecento dita d'acqua tiepida, gocce dense che colpiscono la testa e le spalle, trentamila dita. Inzuppati i vestiti, l'acqua rotola tra le mie costole, in mezzo alle gambe, dentro la bocca. Entro troppo tardi nel rifugio. E' allora che cominciano i grandi fragori. Il fulmine cade molto vicino. La pioggia si

abbatte. Le cortine d'acqua precipitano senza sosta. Il suolo si apre sotto i suoi getti, le pozzanghere, i guazzi si allargano ovunque. Il fulmine cade trenta volte. Non riesco a vederli tutti. La pioggia è così fitta che la falesia scompare di nuovo. E poi il fulmine. E poi il torrente che si forma e cerca il suo sentiero ondeggiante tra i cumuli di sabbia e le pietre. E ancora il fulmine e il tambureggiare incessante del tuono in ogni punto dell'orizzonte che nessuno vede più.

Qui la voce si unisce ai rombi del tuono e gli fa dire con forza: "Tu vuoi l'acqua. Hai gridato per la sete. Hai sognato il mare dolce e immenso di cui neppure conosci la forma e il sale. Supplichi per l'intero arco delle tue giornate. Passi le notti a frenare la lingua che si secca a furia di cantare le tue richieste sabbiose. Stai a cavallo sulla groppa del sogno convinto di guidarlo verso di me. Io amo che tu mi cerchi. Non amo che tu mi voglia. Anche vicino a te, vivo di distacchi. Ti disseto ma non vedrai mai il mio volto. Non mostro che le mie dita, anzi, mai tutte quante, le stringo e un mattino le punto verso di te quando ho deciso di amarti. Dico e rifiuto. Penetro, attraverso e ti lascio stremato al suolo che ho intriso più del tuo corpo. Ti ho nutrito. Ti nutro stamani di nuovo. Cresci con le mie nuove frasi, tu che le senti come delle grida e ti sforzi di trattenerne i frammenti e le fibre sottili che confondi con ciò che ti ha graffiato le gambe: era il vento della polvere, mio figlio, che corre giocando proprio davanti a me."

Le cascate di Zuku

Cortine di pioggia adesso meno dense, meno agitate, con meno scricchiolii dal cielo e tuoni chiassosi. Ancora pioggia, ancora pioggia, ma come quella europea. Vedo di nuovo il cielo, nubi meno fitte, sempre grigie, poi di un grigio più chiaro, che il vento spinge verso il Nord, al di sopra della falesia di Isim e al di sopra di quella di Zuku.

Nuovi rumori scendono dall'alto di quella di Zuku, borbottii fitti, crolli e frane. Attraverso le brecce in cima alla falesia, attraverso i crinali, attraverso le faglie, vedo cascate che nascono e precipitano nel vuoto. Acqua marrone e bianca, frettolosa e brutale. Acqua rumorosa, anche da qui, seicento metri più in basso. Venti cascate. Lingue d'acqua che la falesia e il cielo che su di essa si appoggia tentano insieme di mischiare e torcere, in un violento nudo desiderio. Ventiquattro cascate che la pietra e il vento gettano in duecentoquaranta bianche domande serrate. Ma chi le capisce? Che cosa dice l'acqua rabbiosa che il cielo ha rovesciato e che le lastre e le rocce scacciano e scaraventano nel vuoto?

Le quarantotto cascate di Zuku ingrossano. Il vento vortica a tutta forza sulla cima della falesia, vortica a tutta forza contro il fianco della falesia. Il vento afferra l'acqua delle cascate, afferra le voci delle cascate, afferra le braccia e il petto dell'acqua, afferra i fianchi e i seni, afferra, afferra. E li annoda e li frantuma e li scaraventa di nuovo. La parte bassa del rilievo non esiste più per l'acqua. L'acqua si sparpaglia nel vento

orizzontale. Le cascate muoiono, senza un grido, senza canto nei lunghi filamenti di vapore bianco che brillano e muoiono ridendo contro l'alto delle pareti.

Bonsiri orizzontale

Bisogna risalire al villaggio, in cima alla sua montagna, di fronte a Zuku. Guardo la sua falesia, dove anche l'acqua si scaglia senza esito alcuno. Brontola, brontola verso il nord della falesia. Brontola qualcosa che vedo, lontano diversi chilometri laggiù, bianco. Che non avevo mai visto, mai sentito. Si gonfia perpendicolarmente alla falesia e tende la sua sagoma di vela piena di carne chiara e di fuoco bianco. Si gonfia e si muove vorticando col suo enorme seno che si dilata. Il suo ronfante arriva fin qui. E' la cascata di Bonsiri, alla quale ogni tornado aggiunge altra acqua. Che fa esultare la gente. Allora ci si precipita, ci si lava, nudi, ci si puliscono gli indumenti, ci si gioca, sotto il sole che sempre riappare velocemente. Oggi la cascata di Bonsiri si scarica cento volte più grossa; tutta l'acqua dell'altopiano di Koyo, che immagino mentre fluisce attraverso i dirupi e i canali e le faglie lassù, vorticando, schiumando, squarciando, urlando, si precipita nel vuoto e sgorga lontano in orizzontale; e con una massa così grande e densa che al largo finalmente s'abbatte, con un frastuono, tra le grandi rocce alla base della falesia. Lontano laggiù, la cascata di Bonsiri, accresciuta, lancia il suo occhio esorbitato sulla pianura e su tutti coloro che ancora si nascondono e su quelli che attraversano i primi torrenti e i primi acquitrini per ritrovare le loro bestie, per raggiungere i figli, per raddrizzare le pianticelle.

Bonsiri tende l'orecchio nel vento verticale e apre la profondità della falesia a ciò che si dice nel vuoto dell'aria e nello spessore della pietra, parola argillosa ancora impastata di sofferenza e di tempo. Bonsiri osa e respira. Bonsiri spalanca la profondità della montagna e rimescola nel suo grande e bianco turgore i segni delle grotte e le tracce degli dèi, gli alveari e le tombe, i granai di terra e i muri di arenaria, le ossa e i crani, i semi e le foglie. Ma inghiotte ciò che del dire trabocca e riprende la schiuma di ciò che del giorno avanza, della luce in eccesso, l'inghiotte nel rullio della sua acqua che s'infrange a colpi di tuono sulle rocce ai piedi della falesia.

Attraversare prima che sia troppo tardi

Tanta acqua discende e ruzzola dalla montagna. Per salire a Koyo, dobbiamo, benché la pioggia non si sia placata, partire subito. Tra poco attraversare la pianura fino alla base del primo pendio non sarà più possibile. Si formano paludi e, nella lievissima pendenza della pianura, vi sono già ampi corsi d'acqua fangosa, spessa. Ci arriva fin sopra il ginocchio. Lottiamo contro i mulinelli. La melma del fondo ci cattura, risucchia i piedi, ci fa traballare. L'acqua sale alla cintura, tiepida e fangosa preme i fianchi e spinge, spinge. Bisogna raggiungere la base del primo pendio, dove gli alberi del deserto attorcigliano i

loro tronchi, dove le prime rocce tendono le braccia, dove è possibile sistemarsi meglio il carico sulla testa, ed io il mio sulla schiena.

Abbiamo lottato nell'acqua, curvi contro la corrente. Alla prima roccia e alla sua minuscola cascata chiara che la pioggia nutre ancora, ci laviamo le gambe infangate, strizziamo i vestiti troppo pesanti prima di indossarli di nuovo. Nel tratto che abbiamo appena attraversato, l'acqua marrone, in gorghi vivi, trascina via una capra, dei rami e un tessuto senza forma. Si prosciuga la pelle della terra e ciò che vi è morto in questi ultimi giorni, poco visibile, miserevole, sotto il cielo accecante sempre più arroventato.

Salire tra le folate

Ruscelli marrone e fitti torrenti scorrono tra i blocchi del pendio. Sibilano le folate di vento tra le rocce e gli arboscelli. Saliamo, con la pelle inzuppata di sudore e di pioggia. Saliamo. A metà pendio, tra le folate, nelle cadute d'acqua, il rumore tremendo gonfia il suo ventre di bestia e viene a percuotere le nostre fronti. La pianura cresce allontanandosi. Qui, acque che luccicano ovunque; in lontananza, tutta la pianura a perdita d'occhio, pelle scorticata e luce bianca che filtra dal suolo fino all'orizzonte. Saliamo, la pioggia scende sulle nostre spalle, sui petti, sulle gambe; i piedi scivolano sulle pietre e rovesciano il nostro corpo, il carico, il respiro; il pensiero resta indietro, parecchi passi più in basso, nella confusione di polvere e di acqua dove lotta e cerca, correndo dietro alle nostre gambe, già in affanno. Bisogna fermarsi.

Poso il mio zaino e i pittori-contadini i loro carichi sotto il grande blocco arancione dove sono venuti cento volte a cercare la terra oca del termitaio per dipingere. La lastra al suolo gocciola. Il vento batte contro la volta della tettoia. Bisogna sedersi; il pensiero ritorna, in ritardo ma felice, si distende tra le mie spalle e io guardo attorno gli strati dei grandi blocchi dalla falesia, lassù, fino al pianoro; guardo le nuvole che scivolano verso i confini e portano via pelli morte, grida in una lingua strana.

Rannicchiato in fondo alla tettoia, un uomo giovane ci guarda. Sorride. E' sceso dal villaggio due ore fa, bloccato qui dalla violenza del tornado. Stava recandosi al mercato dell'oasi, in pianura, che si tiene proprio in questo giorno. Ci guarda sorridendo. Occhi giovanissimi, corpo esile, gambe nude scarnite, nerissime, ginocchia piegate contro il petto. La sua tunica spalancata, blu e bianca, fradicia. I pittori lo riconoscono, lo salutano, gli parlano con voce amabile. Davanti a lui ha deposto il tavolino di legno che si è fabbricato e che porta giù, reggendolo sulla testa, ogni giovedì, per il mercato: ci vende un po' di cianfrusaglie e, a sera, risale felice al villaggio con i soldi dentro un nodo fatto sulla sua tunica. Il tavolino è sistemato dinnanzi alle ginocchia magre, stretto sotto la tettoia. Egli sorride. Si diverte da solo.

Le sue lunghe dita tastano sul tavolo la schiena del vento che è venuta a misurarvisi. Sorride, perché il vento si stira e si arrotola, si stira e si srotola, a furia di essere

osservato. Sul tavolo vede aprirsi e chiudersi gli occhi della sua montagna, felici, spaventati, felici. Sul tavolo le sue lunghe dita tastano l'ombra di tutta l'acqua del cielo che gli è passata, ne è sicuro, sulle spalle ed è penetrata tra le clavicole fino al centro del petto, laddove il respiro sale dal fondo della terra e dal fondo dei secoli, con un grande mormorio rauco dove si combinano nel disordine parole molto antiche, nomi bizzarri di antenati, rantoli, sospiri, immagini scomode e schegge di profondissimo sonno.

Tempesta di vento nella faglia

Arrivederci, giovane mercante. Riprendiamo la salita, nel vento frammisto a raffiche di pioggia tiepida, tra rocce scivolose. La pianura a valle riluce sempre più. Piccole cascate marrone tra un blocco roccioso e l'altro, e poi vento, vento. Ci addossiamo alla falesia nella parte alta del pendio. Il vento non smette di colpirla. Attorciglia furiosamente i rami di tre alberi. La falesia grida, i rami si lamentano, nulla cade, nulla si rompe. La falesia s'irrigidisce, le rocce s'inarcano, il vento incalza. La falesia: nella profondità della faglia che il vento non riesce a frugare, ci inerpiciamo sulle pietre sistemate in forma di scalini dagli antenati. Giriamo nella penombra umida attorno a enormi lastre incastrate, ci intrufoliamo. Nell'ultimo passaggio, assai stretto, affluisce la luce che ritorna, ma grigia e metallica, e il vento, il vento picchia così forte che la roccia trema. Violentemente. Il luogo è pericoloso: il vuoto tutt'intorno, la roccia scivolosa, le burrasche irregolari, imprevedibili, capaci di farci precipitare. Che cosa fare? Attendere nella cavità della faglia? Continuare ad arrampicarsi il più in fretta possibile, scalare con la forza delle mani l'ultima piccola parete di qualche metro, correre, se possibile, sul ripiano sospeso, non sarà facile.

Ci tiriamo fuori dall'ultimo passaggio della faglia, allo scoperto. Una folata rovescia uno dei pittori, il suo bagaglio cade nel vuoto. Ancora una folata mi getta contro la parete. No, aspettiamo. Ritorniamo nella faglia, inzuppati, annientati. E' allora che scorgiamo, in una piega della roccia, ancora in penombra, un uomo del villaggio. Un contadino che voleva scendere al mercato. Pelle bruna e ambrata, piccolo corpo esile, largo volto sorridente. Anche qui dove si protegge, il vento agguanta la sua tunica, il tessuto lacero vola in ogni direzione dalla spalla, dalla cintura. Ci guarda in silenzio. Ha trovato nella roccia la sistemazione più adatta per le sue spalle, respira lentamente, il tempo gli passa sulla pelle come la carezza del vento, subito dopo i colpi, dietro i colpi.

“Tu credi, gli dice la montagna nella rientranza nella quale si stringe, di vivere con me e con i miei duri frutti. Vuoi costruire la tua vita prendendo a mani nude la mia carne e il mio sangue e cerchi nelle mie fenditure e in fondo alle mie grotte. Impari ad ascoltarmi incollando ogni notte il tuo orecchio sinistro sul mio ventre e incollando il tuo orecchio destro sulla luna la notte in cui viene ad abbracciarmi. Capisci che io guardo oltre la tua spalla e oltre quelle dei figli dei figli dei tuoi figli? Mi sei indifferente e amo il tuo corpo sottile e i tuoi muscoli forti, le tue gambe fragili e i tuoi occhi neri che un vento potrebbe

stritolare. Tu mi sei indifferente e amo il tuo pensiero che mi riconosce, che valuta la mia saggezza e la mia collera. Tu mi sei indifferente e io ti salvo.”

“Voi pensate, dice il vento ai pittori e a me, di poter cogliere il mio senso che corre mille volte più in fretta delle vostre parole. Ma ho un senso soltanto? Cercate e cercate ciò a cui do una forma. Mi resistete e tracciate i vostri segni e le vostre lettere in morbide reti per trattenere nelle loro maglie ciò che formulo e che formo ben al di là del vostro intendimento. Vedono la mia figura i vostri occhi, lo credete veramente? Disponete i vostri reticoli che mi afferrano appena per i capelli; vi lascio strapparne alcuni e me ne vado ridendo. Disponete ancora le vostre lettere e i vostri segni, vi lascerò alcuni uccelli. Ma dei loro canti, che esaminerete con l’orecchio sul loro petto che trema, non capirete che poche cose. La mia vita fermenta a partire dal mio fiato, in gola, nella minima cosa che scorgo e che sfioro, ve ne accorgete? Al mio primo apparire, tremate di paura e di gioia, ma capite solo in parte che io non ho un senso, bensì cento, che si contraddicono.

“Voi volete, dice l’acqua a noi tutti, al contadino, ai pittori e a me, avvicinare la vostra colonna vertebrale alla lunga frase che dispiego lungo l’altopiano sommitale e che lancio, a Bonsiri, nel vuoto che amo e che temo. Le vostre ossa sono i miei mille occhi che non chiudo mai. Scivolo sotto i blocchi, faccio credere alle mie mille nascite che scorgete tra le pietre, ma nasco bene tanto nella bruma bianca quanto nella nube nera. Volete coniugare la vostra spina dorsale al filo ritorto del mio destino. Ma la vostra bocca vi tradisce nei mattini in cui mordete il frutto avvelenato della discordia e il vostro corpo rinsecchisce e io non ho alcuna pietà di voi. Volete sciogliervi tra le mie braccia lievi ma irrigidite i muscoli per dominare e sperperare. I vostri occhi hanno capito che non ho ossa e che la mia sostanza è l’anima diversa e agitata degli antenati, degli dèi non nati e dei gemelli che non avete? Se vi dicessi che la mia carne è il figlio generato dallo slancio che circola in fondo alla grotta e dalla forza che risiede nel cuore della pietra, mi capireste? Per contenermi, erigete muretti di segni, di pietre e di parole: un poco di ragione l’avete, ma indirettamente, perché in effetti contengo e trattengo la vostra vita, il vostro respiro e vi dono l’umidità che lubrifica le articolazioni dei vostri pensieri e desideri. Scivolo odorosa e salata sulla vostra pelle tesa nello sforzo. Io rinforzo i vostri muretti e ammorbido i pensieri troppo rozzi, spingendovi a ricostruire sempre, a costruire l’instabile”.

La polvere della tettoia

Le folate si diradano. Usciamo, andiamo tanto veloci per quanto gambe e polmoni ci consentono, corriamo sull’orlo del baratro, avanziamo nella pioggia, corriamo, raggiungiamo il bordo dell’altopiano e dietro la grande roccia di “Respingi-straniero”, Losundama, troviamo riparo: proprio vicino alla roccia nessun vento, soltanto la pioggia, fitta di nuovo. Qui, sull’altopiano, siamo arrivati nell’altro mondo, con la pianura in basso ora invisibile. Lunghe distese di lastre sommitali brune e nere, acque luccicanti che il vento increspa. Un mondo in altitudine e orizzontale, parallelo al ventre del vento che

si allunga e si allunga fin oltre la sorgente della notte. Lasciando il rifugio di Losundama, attraversiamo le lastre e i ruscelli e arriviamo a Bisi, con la pioggia che già sta raddoppiando di intensità. Qui di solito i pittori coltivano e annaffiano i loro piccoli giardini, come tutta la gente del villaggio coltiva il suo, lungo il burrone nel quale defluiscono le acque piovane. Gente che di solito lavora con lena ovunque sotto il sole, che attinge l'acqua nelle calabasse, annaffia le piante nei piccoli appezzamenti, zappa, taglia, zappa, con la schiena a pezzi, zappa, sarchia. Cantando talvolta, se tante schiene, tante braccia zappano all'unisono, schiene e braccia con lo stesso ritmo, la medesima linea di terra sabbiosa che corre tra le nere lastre rocciose.

Nessuno stamattina, soltanto lo scorrere della pioggia e l'ostinazione del vento che viene qui a contorcere un alberello, là a scombinare le spighe di miglio, mentre la pioggia sferza e l'acqua gocciola. Bagnati fradici, andiamo a ripararci sotto la tettoia di Bisi komo, dove già tante volte abbiamo trovato l'ombra per dipingere i nostri poemi-pitture sui tessuti che stendevamo. Nessuno neppure qui. "Vieni più all'interno sotto la tettoia, mi dice uno dei pittori, l'acqua non è ancora arrivata fino ad ora, ma arriverà." Rivoli d'acqua sgorgano rapidi dal soffitto della tettoia, balzano sulle nostre teste, sulle nuche, scivolano tra le nostre scapole. Indietreggiamo verso l'interno della tettoia, dove il suolo si rialza, la volta si abbassa, i blocchi quasi tappano il fondo. Qui in effetti la roccia rimane asciutta. I pittori si tolgono i loro vestiti fradici, si distendono su una lunga pietra piatta, alcuni centimetri separano i corpi dal soffitto. Nella penombra vedo la loro pelle nera, qui e là coperta dalla polvere di arenaria che si disgrega. Sono sdraiati gli uni contro gli altri, quasi nudi, sul ventre o sul fianco, s'addormentano. I polmoni si muovono appena, con lo stesso ritmo l'acqua gronda all'entrata della tettoia. Su un'altra roccia piatta mi distendo anch'io, guardo l'acqua fuori che fluisce ovunque, che invade i piccoli giardini, guardo i rami degli arbusti che si contorcono e agitano le loro braccia magre. Il cielo è grigio, lo spazio è chiuso, la luce si ritira. A tratti mi addormento. Mi sveglio, mi riaddormento di nuovo; l'intorpidimento del mio braccio mal piegato mi sveglia, la polvere di arenaria che avevo inghiottito mi soffoca. Vedo l'acqua che trabocca dappertutto, ma il fondo della tettoia resta asciutto e tiepido.

Mi risveglio ancora. Alla mia destra, scopro il piccolo uomo che poco fa si nascondeva all'uscita dalla faglia della falesia aggredita dal vento furioso. Come e quando è arrivato fin qui, rinunciando quindi a scendere al mercato? Dorme ai piedi di un altro enorme masso, nell'oscurità; il suo petto si muove appena. Si muove? Prima di sistemarsi nella cavità della roccia, e cadere in un sonno profondo, si è stretto addosso il suo drappo nero, inaspettatamente asciutto; dei capelli ne fuoriescono. La pietra e la roccia vegliano su di lui chiudendo le loro labbra. Contenendo la saliva, trattenendo il fiato.

Appena più lontano, a destra in fondo alla tettoia, su una lunga pietra piatta, altrettanto ombrosa e polverosa, vedo una donna a torso nudo, con un telo blu alla vita, sporco e lacerato. Sdraiata, con le ginocchia piegate, dorme. Senza muoversi, forse. Quando è arrivata qui? Ha i capelli intrecciati, intrisi di paglia. Spalle e seni maculati dalla polvere marrone che qui si disgrega ovunque. Davanti a lei, una fascina di legna secca, che ha posato nella polvere. Piccoli rami che ha cercato ai piedi delle rocce, nei burroni,

lontano, molto lontano, da sola, per cucinare stasera davanti alla sua casa di terra il passato di miglio per i suoi figli. Ma dove sono adesso i suoi figli sotto la pioggia, il ragazzo che bada alle capre, la ragazzina che di solito parte allo spuntare dell'alba per recarsi alla sorgente? Filtrando sotto la tettoia, un po' d'acqua gocciola vicino a lei, la cerca, la assopisce, esita, evita le sue gambe e scorre verso la notte profonda dove una vita oscura ghermisce, laggiù, lontano, la sua linfa.

I pittori, stretti gli uni agli altri, dormono. La donna, il contadino, dormono. Credo che il soffitto della tettoia si sia un po' ravvicinato al loro corpo qui e là imbiancato di polvere. Nella penombra tiepida, la roccia tiepida e l'acqua tiepida macinano sonno profondo ovunque. Farina sotto il peso della roccia che cigola, lento frantoio che l'olio della pioggia agevola. Pensiero che sonnecchia e va per i sentieri di arenaria, attraverso gli alveoli dei polmoni, attraverso i percorsi dell'acqua, il tepore dell'aria. Pensiero che non ha forma assegnata, nessun contorno ancora definito e che cerca nell'ombra dei corpi tracce oscure e delineate, come segni o come lettere.

Ma i corpi qui non hanno ombra. E nella polvere le tracce non si possono disegnare. Allora il pensiero, tra il ticchettio della pioggia e il movimento del vento, nel torpore della roccia e la rigidità delle ossa, con la pelle che si gonfia e si svuota e si gonfia, col sangue che affluisce e rifluisce nei sogni, sulle nuche, nei polsi e nei talloni, dove respira, dove attinge la forma e lo slancio che possano sollevarlo, in un chiaroscuro epico, fuori, nella luce?

La levata

“Sei sicuro di comprendere dov'è la mia orizzontale e dov'è la mia verticale? Chiede la grotta al piccolo contadino. Mi conosci da duemila anni. Tu distendi le rughe delle tue guance, come io il bordo della mia tettoia, per sorridere. Siamo imparentati? Sappiamo bene ambedue a che cosa sorridiamo? Accetteremmo di dirlo?”

I tuoi occhi, se non dormi più, si tuffano in verticale nella terra e tu valuti il divenire dei semi. I tuoi occhi si tuffano dall'alto della falesia e tu valuti le mandrie che i Peul spingono lontano nella pianura. In piedi al mattino sopra una roccia, sdraiato a mezzogiorno sopra una lastra, afferra tra le dita la vita vigorosa, le prelevi un po' di sangue e di linfa e la lasci ripartire ridendo tra le pietre. Insegnami che cos'è la tua verticale e che cos'è la tua orizzontale, poiché la vita si forma anche in me, ma, molto più prudente, non può nascere interamente. In me vi è pesantezza, un torpore di tutte le membra. Non una maledizione. La forma dei corpi e la forma delle parole hanno bisogno di queste due dimensioni, che sono le tue, per arrivare al giorno in cui vivi. Promettimi di tornare a dormire sotto le tonnellate e le tonnellate della mia volta al prossimo uragano: modellerò il tuo sogno e massaggerò la tua memoria. Mi daranno, lo vorrei tanto, la luce splendente che mi manca.”

Il contadino sorride. Non risponde.

“Sei sicura di capire da dove derivo, chiede la polvere alla donna? Mi conosci da seimila anni. Mi spandi sotto i tuoi fianchi quando dormi sdraiata per terra. Quando canti frantumando nella macina i grani di miglio e le tue mani, le tue reni, il tuo canto nutrono e salvano il villaggio, tu trascini anche me, e io m’impegno e m’inarco e mi disperdo moltiplicata tra le note del tuo canto. Mi fai nascere allora nella soave assenza di forma che mi proietta nella luce dove scoppio a ridere.

Ma in fondo alla tettoia, dove durante il tornado tu vieni a distenderti per impregnare col mio biancore le tue spalle e i seni e i piedi, riesci a percepire pienamente che io sono lo sgretolarsi dell’arenaria mescolato all’eterna balbuzie dei morti, che gli antenati dei tuoi antenati hanno rinchiuso nella parte più remota della mia ombra? Io t’imbelletto e tu mi doni la tua pelle, nell’abbandono del sonno, affinché io entri in una forma da dove possa finalmente nascere la parola. Ti ringrazio.”

La donna non risponde; pone le sue mani sul ventre.

“Siete sicuri di capire ciò che rischio e ciò che rifiuto, chiede la roccia ai pittori? Mi conoscete da ventimila anni. Voi modellate la mia forma nella vostra immaginazione. Cercate la mia ombra per adagiarvi e per svuotare il vostro petto fino all’estremo limite dell’espiazione. Mi chiedete di prendere la vostra aria e il posto dei vostri polmoni, di spostare tutta la mia forza cieca che fissa la materia in pieno giorno, di fronte al vento, di fronte all’avvenire infido, di fronte agli occhi sconosciuti e, cosa ancora più ardua, di fronte agli occhi dei vostri parenti, dei vostri fratelli, delle vostre figlie. Tuttavia, io posso compattare la mia mole soltanto se il sole e il vento mi trascinano nelle loro schermaglie amorose. Per questo ho davvero bisogno del pugnale del sole e del dardo del vento; ambedue fanno qualche passo, ma me lo rifiutano. Tranne quando, poco prima del tornado, il cielo preme con tutto il suo peso: il sole allora, al massimo della sua vampa, mi desquama, il vento, nel pieno della sua furia, mi scortica. Io rifiuto e rischio.

Mi domandate la pazienza che lacera il cielo e allenta la paura. Mi domandate l’impronta dei secoli e dei millenni da dove sapete di provenire. La pelle ancora molto fragile, cominciate appena a stare in piedi, andate a tastoni, afferrate l’ardita formica e lo stelo d’erba magra che cresce alla mia ombra. Ecco, vi affidate a me, vi sganasciate dalle risa e in sei parole sbilenche mi chiedete di raddrizzarvi la spina dorsale. Poiché stando in piedi, siatene certi, vedrete prefigurarsi chiara e limpida l’ossatura dei segni e la bella armonia che li proietta negli spazi.”

I pittori guardano con durezza la roccia, non la sfiorano, le stendono davanti, sul suolo, la carta e la stoffa. Si siedono. Allungano le braccia, stringono il pennello tra le dita e

mettono fine al chiacchiericcio della roccia ponendo i segni. Diventano allora i figli della roccia.

“Sei sicuro di capire ciò che incido, mi chiede la faglia? Mi conosci da sei anni. Imbocchi il mio sentiero verticale per salire al villaggio dei pittori-contadini. Discendi il mio sentiero verticale per riguadagnare la pianura delle lunghe partenze. Io sono l’orizzonte dritto. I tuoi piedi, le tue gambe, le tue mani quando ti arrampichi nell’incavo delle mie pareti percorrono la profondità dell’ignoto, il rivolo della lontananza dove l’Altro si forma prima di provare a nascere, dove si muove lentamente durante le tempeste. Le tue mani sfiorano ciò che preparo dall’eternità e che ancora non riesco a dare alla luce. Nella mia cavità vi è troppa oscurità perché i tuoi occhi possano aiutarti a capire veramente ciò che faccio incidendo la parete. Lo so, forse, io stessa? Ma tu mi aiuti a incidere la durezza e la chiusura, l’ostilità e ciò che è muto.

“Vattene, straniero!” Mi gridano i pittori. Ma le loro grida rimbalzano sulla roccia e li respingono fuori dal dipinto.

“Vieni, straniero!” Mi dicono i pittori con parole della loro lingua che non conoscevano più e di cui essi stessi sono sorpresi. Hanno guardato dentro il loro sogno, distesi nella polvere in fondo alla tettoia. La polvere sulla loro pelle è scivolata via. Gli si addensa tra le pieghe del collo, sotto le braccia, tra le gambe, s’indurisce sulle loro fronti, gli fa male e irrita gli occhi. Vedono lo straniero, la mia figura in controluce, seduta vicino a Ogo ban sopra una roccia. Scrutano i nostri profili: sì, al mio fianco c’è proprio Ogo ban, lo straniero che è arrivato tanti secoli fa sulla loro montagna, è stato accettato, è diventato uno dei loro antenati. Accadeva secoli e secoli fa. Lui conosceva le parole capaci di sollevare pietre; ha detto loro di andare a sistemarsi nella faglia, tra le sue due pareti verticali. Le pietre si incastravano da sole, da allora abbiamo potuto arrampicarci nella faglia. Quando era vecchio, un bambino, uno dei suoi nipoti, forse giocando, ha gettato una pietra dall’alto della falesia. Ogo ban, disteso in basso, si riposava. La pietra muta lo ha ucciso.

I pittori non credono ai loro occhi. Si chiedono se sognano. Si svegliano del tutto proprio mentre la pioggia, finalmente, cessa.

Il vento è costante e tiepido. Ovunque scende l’acqua generosa. Il sole asciuga la montagna. La roccia sale ridendo nel cielo. I pittori la guardano. Uno di loro disegna la sua scia.

La faglia mi restituisce l’ombra. Raccolgo sulla lastra un lembo di pelle, non so di chi. I miei occhi vi seguono un tracciato di rughe, sottili e antichissime, ma di chi, gambe di lettere e lettere, ma di chi. Nel loro incavo, un po’ di polvere scintilla.

Il vento è costante e tiepido. Ovunque scorre l'acqua generosa. Il sole distende la montagna. La roccia vortica cantando lassù nel vento. Gli occhi dei pittori catturano le sue frasi più semplici. Le dita di uno dei pittori disegnano il rischio evidente del suo canto nudo.

La faglia accetta il vento che l'avvicina. Essa respira e offre alle mille mani del cielo la messe di parole che sto plasmando per loro.

Terza parte

Ricerca di Ogo ban vivo e morto

con dieci disegni verticali a inchiostro di Alguima Guindo, Belco Guindo, Dembo Guindo, Hama Alabouri Guindo e Hamidou Guindo, ognuno di formato 21 cm di altezza per 8 cm

“Infilo il mio braccio nella montagna, dice Ogo ban, nell’erba, nella nebbia.
Attraverso la carne compatta della montagna,
percorro la radice gioiosa del filo d’erba,
scuoto la nebbia e le sue ali abbaglianti
e passo il mio braccio
e tendo le mie dita fino a voi, uomini misteriosi di oggi.

Voi mi incuriosite, vi vedo solo contoluce, indistinti, dal fondo della mia grotta.
Ma sento che un’altra distanza, non solo quella delle pietre e del vento, ci separa.
Mi fate pena nel vostro procedere incurvati
con le vesti che cadono di traverso sulle vostre spalle magre”.

La montagna accresce il vento.
Alta è la falesia, nodoso il ramo dell’albero nel dirupo.
Rara è l’erba coraggiosa.
Più rara ancora la nebbia che brilla, la nebbia che cova la parola nel suo seno;
e la parola infine nasce e disperde la nebbia, che sorride.

“Insomma, mi sto rivolgendo a voi, uomini del presente! Ma voi non mi rispondete.
Vi agitate come delle capre impaurite,
vi nascondete nella vostra camicia sporca
che sollevate per coprirvi il viso. Rispondetemi.”

“Ogo ban, i nostri padri, i padri dei nostri padri ti hanno ammirato. Non ti conoscevano molto più di noi, ma ti hanno sinceramente ammirato. Se ci parli brutalmente, pensi che possiamo ammirarti anche noi? L’uccello fugge dal giardino dove si aggira il gatto; al grido dello sparviero il topo di campagna sparisce. Lasciaci tranquilli.”

Dritta è la falesia che brilla al sole nascente.

Il vento esplora i corrugamenti della falesia. Il vento libero esamina gli alberi, esamina i tessuti delle vesti.

“Dal fondo della mia grotta, io mi sollevo su un gomito. Gli antenati dei vostri antenati mi ci hanno seppellito, il mio corpo ferito a morte stretto nel lenzuolo che le loro donne hanno cucito a forma di scacchiera.

Da secoli cerco di alzarmi. A ogni movimento, a ogni sforzo, finora fallisco e un nuovo pezzo di montagna crolla fracassandomi ancora di più le ossa. Finite per non vedermi sotto il mio cumulo di polvere, di mucchi di rovi, di spine, di sassi e detriti. Non sapete nemmeno più dove si trova esattamente la mia grotta.”

Sulla pianura a sud, delle nuvole si accordano. Il cielo brucia, la terra si dissecca da mesi. Sulla pianura delle nuvole si ingrossano; la pioggia futura si raccoglie. Il vento la aiuta.

“Ogo ban, parla più forte. Esprimiti più chiaramente. Noi non abbiamo dimenticato il tuo nome. Cerchiamo la tua grotta. Dove sei?”

Belco ti ha cercato sulla sporgenza a sinistra della cascata. Si è recato laggiù, proprio al centro del vuoto, dicendoci che la falesia arancione vi si innalza così dritta che il sangue vi si deve addensare e la pelle indurire annerendosi ancora di più. Dunque il corpo di Ogo ban doveva essere ben nascosto e protetto, forse sotto uno strapiombo. Belco si è fermato cinque giorni su quel pianoro, percorrendolo in lungo e in largo. Quando è ritornato, è rimasto muto ancora per cinque giorni. Poi ha ripreso a parlare, ma unicamente per deridere e ironizzare, e ci ha mostrato una piccola pietra completamente sferica. Ci ha detto che l'aveva trovata sotto un ampio strapiombo al centro del pianoro, e che teneva fermo il tuo cranio. Non ha detto nient'altro. Gli possiamo credere? L'unica cosa certa è che i ragazzi che sorvegliavano le capre lassù in alto, sul bordo della falesia, hanno sentito cantare in basso, nel vuoto. Era la voce di Belco, lassù non hanno avuto alcun dubbio. Cantava frasi strane, bellissime, nelle quali delineava per questi bambini, ed anche per dei gemelli che il villaggio vedrà presto nascere, un destino, delle prove, una mutilazione, una grandissima gioia, un disastro, una discendenza sorprendente, l'arrivo di uno straniero che conosce l'arte della parola fondatrice. I fanciulli si sono ricordati di questi canti, Belco li ripeteva al mattino parecchie volte. Ma poi, al villaggio, Belco deride e ironizza; si rifiuta quasi sempre di cantare, o modula solo qualche strofa di questa

strana storia. Finiamo per chiederci se attraverso la sua gola e le sue labbra sia stato proprio lui a cantare.”

Le pietre innalzate sul pianoro girano su se stesse. Danzano, danzano al loro ritmo che è lo stesso da secoli. Tracciano nella polvere, ai piedi dei precipizi, dei solchi, degli archi, degli angoli. Senza timore alcuni uccelli vi si avvicinano, anche alcune lucertole. Nella grande calura di giugno, le pietre più lisce si desquamano verso sera, schioccando, una dopo l'altra: la falesia crepita e riecheggia e le scimmie in alto e gli uccelli nelle fenditure spuntano all'improvviso gridando, danzando, cantando.

“Verso di voi tendo le mie dita, dice Ogo ban. Falangi, polpastrelli, sottili impronte digitali sfrecciano, sfrecciano nell'aria. Attraversano l'aria confusa dell'arbusto spinoso sul bordo del vuoto. Esplorano i vortici di aria tiepida rasenti la pianura. Brancolano nel sonno dell'aria calda sulle lunghe placche rocciose dell'altopiano, in cima alla mia falesia. Io vi cerco continuamente. Lascio le ombre delle mie dita, i frammenti d'ombra delle mie dita un po' dappertutto. Là dove il vento, cresciuto di forza, non le strappa via. Piccoli segni qui su una lastra, piccole impronte sotto la tettoia, tracce tenaci. Voi non le vedete. La vostra distrazione vi perde. Ma una buona volta, teste intorpidite, svegliatevi! Io vi tendo le mie dita e vi oriento. Vi guido. Voglio stringervi e abbracciarvi per sempre. Dove siete?”

La montagna posa la sua grande mano aperta sulla schiena di Dembo. Il cielo appoggia il suo palmo sulle spalle di Alguima. Il vento allunga le sue dita sul petto di Hama

“Tu hai creato alcune usanze del nostro popolo. Lo hai fatto la sera in cui hai guardato il sole dritto negli occhi; poi hai allungato il tuo braccio fino alla sua bocca e con la punta dell'indice hai raggiunto nella sua gola, umida e tiepida, la sorgente della parola più recondita, quella che organizza la vita delle piante, degli animali, degli uomini e, tra tutti loro, la giusta circolazione dei canti e dei racconti. Noi abbiamo appreso dagli antenati che tu hai potuto ogni sera baciare il sole sulla bocca. E che ti sei voltato e hai posato le tue labbra sulla parete della tua grotta. Ma vi hai insufflato gli slanci, i vuoti e i pieni della parola? Questo non ci è chiaro. O forse hai lenito le tue bruciature incidendo la superficie della roccia?”

La montagna si immerge nel tramonto. L'orizzonte si rinchiude nella notte. Il vento si spoglia e si assottiglia fino alla colonna vertebrale. La montagna respira allungata sul dorso. Il cielo si inginocchia vicino a lei, si rotola su di lei, si distende sopra di lei.

“Dei bambini giocando sul bordo della falesia, in alto, dice Ogo ban, hanno gettato una pietra rotonda. La pietra rimbalza da una placca all'altra della falesia, la roccia risuona, ferisce scricchiolando l'aria, la roccia risuona. La pietra rotonda schiaccia il mio orecchio sinistro, spezza la mia clavicola e il mio braccio, mi squarcia il petto. Non ho sanguinato. Non ho più potuto parlare. Mio figlio mi ha disteso nella parte più profonda della mia tettoia, là dove avevo posato cento volte le mie labbra infuocate. Ho potuto guardare i cerchi, gli archi, le linee delle mie tracce, ma non potevo parlare. Mia figlia è accorsa. Tutti volevano che gli leggessi quei segni. Non riuscivo nemmeno più a respirare. Ho alzato un'ultima volta il mio braccio destro e ho aperto le mie dita. Hanno capito che dovevano liberare il mio cavallo. Che è disceso attraverso il ripido pendio terroso, alla fine del pianoro. Conosceva bene il cammino. I suoi zoccoli hanno colpito un po' più forte la terra secca, la ghiaia, l'erba rada. I suoi zoccoli hanno creato dei buchi alternati a archi di cerchio. Il mio cavallo va e viene nella pianura da sei secoli e ritorna ai piedi della mia falesia nelle notti di luna piena. Nessuno può vederlo. Voi potete sentire appena il canto rauco dei suoi zoccoli. Cercate di trovare la traccia dei suoi passi. Cercate di leggere le sue impronte.”

La pianura si espande e va. Allontana le montagne e le affila. Ma non le allontana affatto. Il vento difende le montagne. Di giorno affila le falesie. Di notte le raddrizza e le inarca.

“Dobbiamo salvare i tuoi segni, dicono Alguima, Dembo e Hama. Anche Belco ci aiuterà. Non sappiamo come, cerchiamo. Lo straniero che conosce l'arte delle parole è arrivato sei anni fa. Resta parecchie settimane al villaggio, poi se ne va, poi ritorna. Non fa domande. Gli piace che lo conduciamo tra i burroni e i pianori della nostra montagna. Conosce l'arte dei segni che fissano le parole e l'arte di metterli insieme. Li assembla sulla carta, sul tessuto o sulla pietra. Ci legge quello che scrive. E' veramente strano: la montagna, il vento, l'acqua, e tante altre cose, vengono a inginocchiarsi e a bervi una sostanza che li trasforma, li apre e li amplia moltiplicando semplicemente le loro ombre.

Ci ha proposto di posare vicino ai suoi segni delle linee e dei tratti di colore. Ma noi, che non conosciamo l'arte di scrivere delle parole, abbiamo esitato. Senza farlo capire allo straniero, tutti e quattro abbiamo pensato a te e continuiamo a invocarti ogni notte. Abbiamo capito che, con te, avremmo potuto lavorare con lo straniero. I brandelli della tua pelle, i resti della tua carcassa ancora non sappiamo in fondo a quale grotta della falesia giacciono nella polvere. Ma in ognuno dei nostri segni, con l'inchiostro e la pittura, noi ne inseriamo una parte; e ci stupiamo di vedere che questa parte di te si rinnova continuamente.”

I pittori, Alguima, Dembo, Belco e Hama, e lo straniero, hanno marciato per giorni e giorni di montagna in montagna, vagando come da isola a isola nel mare cieco delle notti e delle realtà tormentose che ossessionano e dividono gli uomini. Si fermano all'ombra di una grande roccia oca, sul bordo del vuoto in cima alla falesia, che afferra il vento e depone anche lui nella sua ombra.

“Mettetemi sulla punta delle vostre dita, fatemi entrare nell'inchiostro e nella pittura, dice Ogo ban. Ho lasciato il mio sudario a scacchiera da così tanto tempo, ridotto a polvere infima, minuscoli frammenti di tessuto consumato nella polvere. Ho lasciato la mia grotta da così tanto tempo e da così tanto tempo cerco di montare il mio cavallo perduto dietro l'orizzonte. Mi sono dissolto nella memoria del cielo e nella massa della roccia. Voi avete salvato il mio nome, di generazione in generazione; proteggendomi, mi avete prosciugato ed io esisto soltanto attraverso il canto di qualcuno o il racconto frammentario di qualcun altro. Sono deperito e rimango, dolorante, sulla soglia del vuoto: una soglia molto tagliente, che brucia la pianta dei miei piedi. Se io la supero, cado, e cadendo divento la pietra che mi ucciderà per l'eternità; voi piangereste molto, piangereste a tal punto che trascorrereste tutti interi nel fiume delle vostre lacrime: allora vi dissolvereste in cascata e vi disperdereste brillando ai piedi della falesia.”

Il sole avanza orizzontale. Il vento sale verticale La falesia tende il suo petto all'orizzonte che esita. La cascata perde e riprende respiro.

“Con lo straniero siamo arrivati alla tua grotta. L'abbiamo trovata, Ogo ban, a mezza altezza nella falesia, in un corrugamento di roccia rossa. Qui il pianoro sprofonda sotto

un dirupo che solo l'aquila conosce. Ecco la tua grotta, è certo, ecco i segni rotondi, gli archi di cerchio, le linee oscure che le tue labbra hanno posato sulla parete in fondo. Ora devi dirci quello che ti ha sussurrato il sole baciandoti! Rispondici! Perché taci?"

Il silenzio si agita nella grotta. L'aria si immobilizza lungo la falesia. Il silenzio si spande nel cielo e si stringe sulla parete in fondo, dove riemerge e mostra ai pittori e allo straniero una scacchiera, antichissima, dipinta lì secoli fa, quarantotto caselle, delle linee nere e rosse, in ogni casella una serie di punti in quantità variabile.

“Nella tua grotta, Ogo ban, non ti abbiamo trovato. Rifiutiamo il pensiero che non ti troveremo mai. Abbiamo bisogno di te, per vivere e per parlare. Ma con lo straniero che conosce l'arte delle parole, noi siamo già sulla soglia. Non quella da dove si salta nel vuoto, ma quella, ancora vacillante, avvolta di mistero e di paura, dalla quale lanciamo nel vuoto l'esile rete che lo straniero e noi intrecciamo, maglia dopo maglia. Lettere e linee intrecciate, tratti e parole annodati pazientemente, lente e molteplici articolazioni. Una rete flessibile, dalle maglie allentate. Noi la gettiamo unendo i nostri respiri, tendendo insieme le nostre braccia nel vuoto. La rete dei nostri segni fluttua e va. Il vento ama strofinarvisi. Il sole ama arrischiarvisi. Ma noi non possiamo riportare indietro la nostra rete. Lo sappiamo molto bene. Essa resta sospesa in aria; così nelle sue maglie noi vediamo profilarsi degli esseri strani, dei bambini a braccia aperte, figli di chi?, un cavallo dal collo arcuato, delle figure umane, qualcosa che somiglia a delle piccole montagne, dei giardini e dei campi, altre montagne più lontane e più antiche. E tutti sfilano in corteo, controluce, perché la nostra rete resta sospesa nel cielo, che è il cielo del giorno, la grande grotta della luce.”

Il vento se ne va con i frammenti del canto di Ogo ban, un canto che non esiste ma che io immagino e creo qui.

Cap. XII

RIDARE VITA ALLA PAROLA DUE LUOGHI



1.

Il racconto cantato del griot

Agosto 2007

Dal marzo 2007, Alabouri e i cinque pittori dogon mi accompagnano tutti in pianura, a Nissanata, a casa di Yacouba Tamboura. Gli abitanti di questo villaggio, come è noto, sono degli antichi “schiavi”, diventati sedentari, dei nomadi Peul. Per la verità vivono praticamente in uno stato di servitù. I loro antenati sono talvolta dogon toro nomu rapiti in passato tra le rocce ai piedi della montagna; l'acculturazione vicino ai loro padroni ha sradicato in loro la conoscenza della lingua toro tegu e, ancora di più, quella dei riti e dei miti. La gente di Nissanata è fiera di ricevere la visita dei pittori di Koyo, insieme a me. E' Yacouba che ci ospita. Unico straniero oltre a me ad essere ammesso regolarmente a Koyo, e sempre in mia compagnia, Yacouba fa ora parte a tutti gli effetti del nostro gruppo, ma con un approccio tutto personale. A Koyo parla poco, ascolta molto. La sua pittura si dimostra attualmente più audace. Egli ha creato al centro del suo villaggio, sull'esempio dei pittori di Koyo, una Casa dei Pittori, anche se, a dire il vero, è l'unico a dipingervi. Pure essa è magnifica, anche se la diversità e l'ampiezza delle trasmissioni del patrimonio della sua composita comunità, asservita fino a poco tempo fa, sono ancora poca cosa, scarse se rapportate a quelle delle due Case dei Pittori dogon(1). Yacouba fa, in modo evidente, un paziente ed efficacissimo lavoro (un “bira”) di ricostruzione della sua memoria.

A Nissanata anche Soumaïla Goco Tamboura ci tiene ad essere sempre tra quelli che ci accolgono. Della mia stessa età, egli è tessitore, contadino e, soprattutto, indovino e cantastorie: ci si burla del suo temperamento molto sanguigno, tuttavia lo si teme. Gli encomi e le note di biasimo che canta al ritmo di una mezza calabassa vuota che pone a terra per batterla in modo cadenzato, sono ammirati e nello stesso tempo temuti in tutta la regione. Crea strani disegni geometrici su dei fogli a quadretti che mi chiede, poi me ne dona in gran numero, tutti con divinazioni e mappe delle sue montagne e dei loro pochi antenati, visto che lui è uno “schiavo”.

In questo mese di luglio del 2007, mentre una notte siamo tutti riuniti a Nissanata, Soumaïla propone che l'indomani scaliamo la sua montagna fino a un villaggio abbandonato, forse tellem, Lamasaga, che mi aveva già mostrato nel luglio del 2003 insieme a Yacouba, in seguito a un incidente drammatico di cui quest'ultimo era rimasto vittima: una possessione impressionante in piena montagna, a causa di un sacrificio compiuto in precedenza. La guarigione era avvenuta grazie a un importante sacrificio che ero stato invitato a finanziare e grazie alla creazione da parte di Yacouba, appena si era ripreso dalla trance, e da parte mia, su sua richiesta, di un armonioso poema-pittura su un tessuto bianco(2): da quel giorno, l'atto di creare un poema-pittura era pienamente integrato nei riti e assumeva inoltre una funzione di arte-terapia.

All'alba saliamo dunque a Lamasaga. Per colazione, qualche seme di arachide. Soumaïla, all'ombra di una grande roccia rotonda vicina alle sepolture piene di crani e di ossame, di sua iniziativa tira per me le conchiglie e ne trae le predizioni, così anche per due pittori dogon. Aggiunge che grandissimi benefici arriveranno per tutti noi se sacrifico una capra bianca. Poi canta a voce spiegata dei racconti che improvvisa sulle nostre azioni presenti. E noi altri, Alabouri, i sei pittori ed io, creiamo anche a Lamasaga le nostre opere sui tessuti e sui fogli, circondati, sicuramente, dalla presenza mobile degli antenati e degli "spiriti".

All'alba del giorno successivo saliamo tutti di nuovo a Lamasaga e il più giovane dei pittori dogon vi sacrifica la capra bianca che mi sono procurato a Nissanata. Soumaïla canta ancora di più, mentre noi, tutti insieme, creiamo delle nuove opere là dove nessun altro straniero è mai salito. Una cinquantina di grandi scimmie nere girano per un'ora intorno a noi, a trenta metri, tra i massi di roccia rossa. Ridiscendiamo a Nissanata mentre cala la notte. All'una del mattino, Soumaïla mi sveglia per offrirmi una cassetta che ha appena registrato segretamente nella sua casa.

Poiché comprendo con difficoltà la lingua peul, è nella serata di due giorni dopo, a Koyo, che Alabouri e i pittori dogon, che la parlano correntemente, mi traducono il grande racconto cantato del griot: lo ascoltiamo su un piccolo registratore a cassette. Senza Soumaïla, che non è ammesso a Koyo. Tutti i registri della parola sono utilizzati in questo racconto, dall'invocazione rituale al sortilegio, dall'encomio alla semplice informazione, dall'adulazione all'ironia, dall'interrogazione alla meditazione, dall'invettiva all'ebbrezza della glossolalia. Ma, soprattutto, il cantastorie indovino, visionario, "schiavo" impantanato nella sua miseria sotto la pesante autorità dei Peul, dice cantandola l'avventura della parola che, pittori e poeta, stiamo vivendo da otto anni; dice l'evoluzione di queste comunità estremamente povere, dogon e rimaïbé, di cui l'accoglienza al poeta straniero trasforma il divenire e lo fertilizza; dice la parola che danza tra le montagne, la parola che viaggia, la parola libera che fa crescere colui che la pronuncia così come colui che sa ascoltarla, il poema-pittura che arricchisce ognuno e crea un mondo più fecondo. Il rimaïbé, lo straniero più straniero tra gli stranieri, sradicato, spossessato di se stesso, dice cantandola la nostra moderna avventura della parola che fonda l'uomo con le sue radici lontane e la sua creatività contemporanea.

All'alba successiva al dono che mi ha fatto di questa straordinaria cassetta, Alabouri e i pittori dogon invitano Yacouba e Soumaïla ad accompagnarci nel viaggio di ritorno verso Koyo. Attraverso un nuovo sentiero, scendiamo una parte molto ripida della falesia dogon di Koyo. E giungiamo a un altro villaggio abbandonato, sicuramente tellem, Bandagiérin, sconosciuto a tutti gli stranieri, di cui Alabouri e Belco hanno cominciato a parlarci soltanto nel 2005. Alabouri e i pittori dogon mi ci hanno infine condotto una settimana fa: desideravo ritornarci e, se possibile, se consentito, desideravo che vi creassimo un'opera. Le rovine di questo villaggio sono sospese in piena falesia, al di sopra di una bella parete verticale e sotto potenti strapiombi arancione. Uccelli di ogni specie vi nidificano. Arriviamo su una piccola spianata circolare, di dieci metri al

massimo di diametro, librata nel vuoto. E' il *giérin* del villaggio. Ma non possiamo sistemarci sul bordo, perché i pittori mi ci fanno notare tre pietre-parole ritte le une contro le altre e attualmente strumenti di un culto molto potente; ci mettiamo a distanza; tiro fuori dal mio zaino tre quadrittici in bellissima carta, gli aculei di porcospino e il recipiente con l'inchiostro di china. Insieme cerchiamo, troviamo e posiamo sulla carta i segni grafici e le metafore poetiche adatti al luogo. Alabouri sorride come mai prima. Soumaïla, battendo ritmicamente il bidone di plastica nel quale ha portato un po' d'acqua, canta la nostra azione di stamattina con una voce potente che gli strapiombi fanno riecheggiare verso la pianura. Alla fine Yacouba improvvisa al centro del *giérin* dei passi di danza. Poi ci congediamo da Soumaïla, portiamo a termine la nostra scalata, attraversiamo l'intero altopiano e arriviamo a Koyo di notte.

2.

La parola in atto

Agosto 2008

E' il mio ventesimo soggiorno. Nel corso di ognuno di essi ci spostiamo sempre, in due o tre occasioni, verso il villaggio di Nissanata, in pianura, ospiti di Yacouba Tamboura. Come avvenuto nei miei due soggiorni precedenti, Soumaïla e Yacouba ci conducono in alto sulla loro montagna: esplorano insieme a noi le zone oscure della loro memoria. Attraversiamo Itri, il villaggio di due suoi antenati che Yacouba nomina per la prima volta, Sambo e Arsiké Gada. Ci fermiamo in seguito alla grotta di Komboal Bingaldan; questa volta Soumaïla dice subito che qui hanno lavorato, 2700 anni fa, tre pittori che si sono alternati nel posare dei segni: Antemeli ("il trovarobe"), Saïdu Ugo bara e Antinba, i cui tre nomi sono chiaramente dogon di lingua toro tegu. Soumaïla aggiunge che io sono il quarto posatore di segni in questa grotta. Poiché sono l'unico tra noi a saper leggere, mi chiede di leggere a voce alta, per i pittori, Alabouri e lui stesso, i segni dei miei predecessori. Rispondo che intravedo qui la presenza di un testo, ma in una lingua che mi è impossibile tradurre.

Arriviamo poi al sito di Lamasaga, dove Soumaïla ci conduce direttamente in una piccola postazione delimitata da un cerchio di pietre, di cinque metri di diametro, alla base occidentale della grossa roccia che fa da copertura a delle camere e a dei granai abbandonati da secoli. Si siede al centro, noi ci sistemiamo tutti sulle grosse pietre che formano il cerchio. Soumaïla, cantastorie e indovino, ci dice allora che ci troviamo sul "giérin" di Lamasaga, che fino ad ora non avevamo notato. Tre grandi cantori vi hanno attivato nel passato la parola, aggiunge subito: Dembere di Lamasaga stessa, Alaï di Kalé (montagna appuntita nella cui cavità, ci dice, esiste una galleria verticale piena di numerosi granai) e Sambal di Homborié Tiékié, dove si trova una piccola grotta con un grande segno rosso dipinto, dimora di un grande e temibile "spirito", che Soumaïla e Yacouba mi avevano condotto a vedere nel luglio 2003. Soumaïla aggiunge che egli è il quarto cantore di Lamasaga. Così, il 4 agosto del 2008, abbiamo ridato vita alla parola feconda cantata-danzata del giérin di Lamasaga.

In seguito, prima di cominciare una trentina di metri più in basso un lavoro di creazione il cui tema, deciso dai pittori, è giustamente quello dei grandi cantori del passato di Lamasaga, Soumaïla lancia le sue conchiglie predicendo, tra gli altri, a mia figlia, di nuovo presente con noi, degli ottimi studi e un'entrata attiva e fruttuosa nel nostro lavoro di creazione. Quando chiedo ad Alabouri da dove pensa che Soumaïla Goco tragga le sue conoscenze su questi luoghi, mi risponde che tra un soggiorno e l'altro egli si informa presso gli anziani di Nissanata.

Ma la parola di Soumaïla Goco, dicono Alabouri e i pittori, non è come quella del toro tegu. E' una parola che ondeggia, lusinga, esita, resta instabile. Egli ha dei lampi visionari, tenta di stabilizzare la sua parola. Talvolta un po' ci riesce. E' soltanto, affermano i

pittori del toro tegu, quando tira le conchiglie che la sua parola è chiara e ferma, perché allora non è lui che parla: sono gli “spiriti” della montagna che parlano attraverso le conchiglie che la sua mano getta al suolo. Gli “spiriti” della montagna sono delle risorgenze attive della parola.

I pittori precisano allora che essi stessi quando posano i loro segni, le Donne che Cantano di notte a Koyo, ed io, forse ancora più di quelle e di loro, siamo gente di “tegu bitikuda”, della parola rigirata, della parola messa in movimento; Soumaila Goco accede a questa parola solo quando gli “spiriti” parlano attraverso la sua mano che lascia cadere le conchiglie. Noi, invece, lavoriamo la parola, la liberiamo, la apriamo e se, molto concretamente, la rigiriamo, è perché siamo i contadini della parola che ne rivoltiamo la terra, con la doppia zappa del nostro sguardo e della nostra comprensione.

Aggiungo qui, nel novembre 2010 (e volutamente non in una nota a fondo pagina), che in ognuno dei miei successivi soggiorni, e parecchie volte in ogni soggiorno, la nostra più rilevante pratica creativa si è sviluppata con un andamento in due tempi. Un primo momento: la salita a Lamasaga al prezzo di una scalata complessivamente difficile, la divinazione con le conchiglie, un sacrificio, la creazione di opere col passaggio costante e incuriosito delle grandi scimmie o anche delle grandi linci, il tutto su una larga terrazza in quota, disseminata di blocchi giganteschi, che domina la pianura infinita del Sahara e di fronte alla montagna di Koyo e alle magnifiche ondulazioni della sua falesia: il nostro lavoro sulla parola in atto in un paesaggio di una bellezza serena e profonda. Poi, in un secondo momento, l'indomani, l'ascesa a Bandagiérin, dopo una faticosa scalata, un piccolo sacrificio, la creazione di opere in un paesaggio di una bellezza maestosa sotto le immense falesie arancione a strapiombo, mentre numerosissimi grandi uccelli volano, vegliano e fanno mostra di sé intorno a noi. Un doppio rito nel quale, compiendo intensi sforzi fisici, siamo andati regolarmente a restaurare e a ridare vita, con le nostre opere su tessuto e su carta, a una parola dalle origini tanto antiche da sembrare perdute; ed eccola attiva, moderna, splendente, con noi che proviamo, singolarmente e tutti insieme, una accresciuta consapevolezza della nostra responsabilità e una felicità che ci colma.

(1) Nell'aprile del 2006 i pittori di Koyo hanno costruito, dipinto e aperto la loro prima Casa dei Pittori, un po' distante dal villaggio, in alto sulla montagna. La si può visitare. Ne hanno creato una seconda nel febbraio 2007, nel quartiere dogon che hanno costruito a Boni. Sulla prima Casa, si può leggere il mio libro *La Casa dei Pittori di Koyo*, éditions Voix d'encre, 2006.

(2) Di questi episodi parlo nel mio libro *Se la montagna parla*, éditions Voix d'encre, 2005.

Cap. XIII

PENSIERO E UTILIZZO DELLO SPAZIO A KOYO



Pensiero e utilizzo dello spazio a Koyo

Novembre 2010

Ho capito un poco alla volta che cos'è il mondo di Koyo. Come si è potuto leggere nei capitoli precedenti, è impossibile, avvicinandosi allo spazio di Koyo, villaggio e montagna, limitarsi al pittoresco e all'estetico, a meno di non essere degli stupidi o dei turisti. Quando mi hanno accolto, a partire dall'estate del 2000, gli abitanti di Koyo sapevano benissimo chi erano. Ero io a non saperlo, come loro non sapevano chi io fossi. In breve tempo mi hanno visto poeta in azione, uomo della parola, montanaro. Piano piano ho scoperto, con la loro partecipazione, chi essi sono davvero.

Da una parte ho compreso da me stesso e analizzato da solo ciò che i pittori e Alabouri non hanno smesso di dirmi nel corso degli anni "leggendomi" i loro disegni sulla carta, i loro segni dipinti sui tessuti e le loro pitture murali: una trasmissione graduale e sempre più ricca. D'altra parte, a partire dal 2007, ho preso l'iniziativa di porre delle domande, a cominciare dal lessico *toro tegu*: alcune parole essenziali possono essere comprese solo fuori da un contesto di razionalità europea e mi hanno richiesto sforzi di analogia, di sintesi, di deduzione o di induzione per i quali l'aiuto dei pittori mi è stato indispensabile. Nello stesso tempo i pittori, Alabouri, gli Anziani, i grandi responsabili del villaggio vedono bene che io facevo dei progressi nella comprensione e che la mia fedeltà restava immutata malgrado le prove. Queste ultime avevano anche una dimensione iniziatica. Sono state diverse. Fisiche: le ascensioni talvolta difficili o vertiginose, la fatica per i lunghissimi spostamenti nel caldo torrido, le mie cadute tra le rocce, le ferite, il morso di uno scorpione, le punture di calabrone e diverse malattie e infezioni, talvolta pericolose, che hanno richiesto delle lunghe cure in Francia. Anche prove non fisiche: il diffuso banditismo *tuareg*, sempre più minaccioso nella regione, che è giunto ad allearsi col pericoloso integralismo islamista a partire dal 2009; le pressioni, le sollecitazioni, le minacce e le frequenti intimidazioni da parte di gente della pianura, soprattutto nel borgo oasi di Boni, affinché consegnassi oggetti o denaro, cosa che ho sempre rifiutato di fare, non senza rischi. Inoltre, col passare degli anni, non ho più la stessa forza per creare al suolo le opere sui grandi tessuti, su una lastra rocciosa in pieno sole; e i pittori si sono accorti che spesso mi affaticavo molto. Essi hanno allora accettato le mie domande e le hanno addirittura anticipate durante i miei tre ultimi soggiorni, nell'estate del 2008, nel febbraio-marzo del 2009 e nell'estate del 2009(1). Sono pertanto giunto a una comprensione d'insieme di cosa sia Koyo e del ruolo centrale che la poesia vi occupa; è giunto il momento di darne conto nelle pagine che seguono. Pagine nelle quali capiremo perché i pittori hanno accolto così bene il poeta che io sono, e perché il poeta che io sono ha potuto così efficacemente creare in dialogo con i pittori. Pagine dove vedremo che la poesia in atto non è mai assente.

1

Spazio simbolico e animista

1.1

La natura del reale: il reale appartiene alla parola

1.2

Definire lo spazio: lo spazio è un atto

1.3

Due verbi: permanenza e mobilità dello spazio-tempo

1.4

Gli attivatori di spazio: gli uomini

1.5

Gli intensificatori di spazio

I “medicamenti” e le “vene”

I sacrifici

I suoni del *giérin* nella stagione secca

I *daka* nell'altro spazio

1.6

I riti stabilizzatori nel corso dell'oscillazione tra le due fasi del *gié*

I riti d'apertura della terra *iso*: il doppio corteo di “posa dei medicinali”

I riti d'apertura dell'acqua: *taga* e sorgente perenne

1.7

Le ubicazioni spaziali delle attività umane

Coltivare: il *gié* della stagione delle piogge

Dire la parola rituale cantata-danzata: il *gié* della stagione secca

Attingere l'acqua

Mangiare

Riprodursi

L'iniziazione

Accogliere e bloccare gli stranieri

1.8

L'anti-spazio

La crisi della luna piena

I luoghi proibiti

Lo spazio proibito intorno al sacrificio

Le sedie dell'*Ogo*, “capo aggiunto”

I segni dipinti che aprono lo spazio: funzione simbolica della grotta centrale di *Na Na Wurou To*

2

Lo spazio nuovo del poema-pittura

2.1

Lo spazio a due dimensioni

Il tessuto-atto

Il tessuto-raccolto

Il *bailo* dei pittori e del poeta e l'integrazione dello straniero

In due dimensioni

2.2

Lo spazio a tre dimensioni

Le *Case dei Pittori*

L'*ombelico della parola* a Nissanata e le domande che pone

Spazio simbolico e animista

1.1

La natura del reale: il reale appartiene alla parola

Per gli abitanti di Koyo, il loro spazio è un organismo complesso sempre in funzione. In effetti il reale appartiene interamente alla parola. I pittori lo hanno spessissimo rappresentato con i loro segni. La pietra è della parola fossilizzata, mineralizzata e le rocce dalle forme più armoniose sono delle parole efficientissime. L'acqua è la parola in movimento e la forza fecondatrice che permette al reale di moltiplicarsi. Il cielo è l'embrione della parola, la nuvola è la promessa della parola e la pioggia il suo generoso rilascio, come un neonato che esce dal ventre di sua madre. La terra coltivabile (*iso*) rarissima sulla montagna di arenaria, prodotta dall'erosione o dalla frantumazione a mani nude, è della parola in attesa, il seme è una parola in progressiva fecondazione. La parola umana è l'atto di nominazione più fecondo del reale, la mano del contadino segue la parola.

Una nozione fondamentale di questo pensiero del reale come parola in atto è quella di *bira*: il lavoro, che va inteso nel significato di gestazione responsabile della parola. Quando il *bira* è efficace, nasce il sorriso, il raccolto arriva e il reale mostra il suo *kenda nisi*, il suo "cuore buono", che è la coscienza armoniosa del compimento. La massima realizzazione della parola, il suo dispiegamento più nutritivo, il più degno, il più equilibrato, nella montagna e nella comunità, si chiama *wuron*, impropriamente tradotto con la parola "oro". La parola è, in questo modo, sempre responsabile e fondatrice; non può né adulare né mentire.

Il compito della specie umana è quello di preservare la parola come il seme del cuore del reale. I cinquecento abitanti del villaggio formano un solo gruppo comunitario, totalmente solidale, chiamato *bailo*; si riunisce periodicamente in assemblea deliberante, il *bailo motu* o il *bailo batu*. Il significato e la funzione di questa comunità è il *bailo bira*, messa in opera della parola di cui la comunità è responsabile. Esistono ugualmente dei gruppi di base, di circa otto persone, responsabili di questo o di quell'altro "travaglio di parola" nell'interesse di tutto il villaggio, per esempio la conduzione dei granai comuni, o quella della scuola, o quella di una diga che ho finanziato nel 2001, o la preparazione dei riti per far cadere la pioggia all'inizio dell'estate. I membri di questi *bailo* di base devono consumare insieme almeno un pasto al giorno; ogni cinque giorni, secondo il calendario dogon, vengono compiuti solo i lavori del *bailo* in tutta la montagna, con la consumazione di un pasto rituale da parte di tutti, anche molto lontano dal villaggio.

Tuttavia questo pensiero della parola in atto, fondamentale, ritiene che la parola può esistere, dunque compiersi e dispiegarsi, possibilmente fino al suo *wuron*, solo sugli altopiani sommitali: sugli strati geologici superiori di arenaria, molto solida. La pianura,

che è sabbiosa, è il luogo della parola flebile, ondeggiante e sinuosa, poco stabile; la pianura è il luogo della parola dei cantastorie intrattenitori e adulatori, la parola padronale dei popoli nomadi, Peul o Tuareg, le cui tradizioni restano vive e spesso sono indirizzate a un dire mormorato e dissimulato, profondamente sprezzante nei confronti degli antichi schiavi, chiamati ancora “prigionieri”. Inoltre i Dogon di questa etnia chiamano se stessi i *toro nomu*, “uomini della montagna”, e chiamano la loro lingua *toro tegu*, la “parola della montagna”, espressione che per loro è una tautologia, dal momento che la montagna è parola.

1.2

Lo spazio è un atto

La sostanza del reale è la parola. Trattandosi di un dato di fatto chiaramente accertato e mille volte confermato, ho cercato di comprendere in che modo i Dogon *toro nomu* considerano lo spazio. Lunghissime conversazioni durante la stagione delle piogge del 2009 mi hanno permesso di fare dei passi in avanti. Non senza fatica. La lingua *toro tegu* contiene poche parole astratte ma impiega un lessico minuziosissimo e diversificato, ad esempio per indicare le forme delle rocce, le escavazioni nella roccia, le fasi dei riti, etc. Una mattina di luglio, mentre ci accingevamo a lavorare su dei grandi tessuti davanti alla grotta di Zongori dove era vissuto un insigne antenato, una breve e violenta tempesta ci sorprende. Aspettando che il sole, ritornato, asciugasse le lastre rocciose ancora grondanti, saliamo per un percorso abbastanza duro al di sopra di questa grotta, fino a un'enorme breccia quadrata dalla quale la vista abbraccia la pianura di Boni. Dal lato di Boni, sotto la breccia, la falesia verticale e liscia sprofonda per trecento metri. Il vento sibila rumorosamente nella breccia. Il suo fianco meridionale e quello settentrionale, sulla cresta, sono dei grandi pilastri verticali, impressionanti. Raramente a Koyo ho provato una simile duplice sensazione di vuoto e di una attività geologica dall'intensità maestosa. Questa breccia si chiama Wosiri ka. Quando ritorniamo sulla lastra davanti alla grotta di Zongori, non ci è possibile metterci a dipingere: l'acqua scorre ancora abbondantemente. Bisogna aspettare. E' allora che prendo l'iniziativa di parlare della nozione fondamentale di spazio. Domando in particolare a due pittori, i miei compagni di creazione Belco e Hamidou, che parlano molto bene il francese, ad Alabouri, colui che, della mia stessa età, esercita la funzione di capo del villaggio e parla abbastanza abitualmente il francese, e a un altro pittore non francofono, Dembo; anch'io parlo ora il *toro tegu*. La parola francese "spazio" gli risulta sconosciuta e incomprensibile; io la spiego, in modo figurato e pratico, utilizzando numerosi esempi concreti. Dopo una lunga discussione tra di loro, che io ascolto col loro consenso, emerge in primo luogo che, stando a una loro espressione, "lo spazio appartiene al tempo"; e che si può alla fine designarlo con la locuzione *Yura toro keke tou*. Letteralmente: "seminare il miglio (*toro*) diversificando, spostandosi da quell'altra parte - avverbio di luogo e di movimento - (*keke*) della montagna-parola (*toro*) del villaggio di Koyo (*Yura*)". In altri termini, ciò che è pensato e nominato come spazio è "la mobilità delle terre dove seminare il miglio sulla montagna di Koyo". Le rotazioni a Koyo sono triennali. Ciò che viene designato come spazio è il passaggio ogni tre anni delle operazioni di coltura da una parte all'altra della montagna, dove i riti della semina e della fecondità - come si vedrà più avanti - vengono compiuti. Lo spazio fa parte della periodicità del rito di avvicendamento. Alabouri, il più anziano dei miei interlocutori, riprende il discorso e dice che la parola più prossima al termine francese "spazio" è l'avverbio *keke*, "dall'altra parte, attraversando".

Questa concezione dello spazio porta a pensare induttivamente che esso è la parte della montagna messa a coltura, terra *iso* e acqua, "aperta" per mezzo dei riti; la roccia, parola mineralizzata e dura, in qualche modo addormentata, non appartiene allo spazio. Lo spazio nutre. Lo spazio si distende a seconda degli avvicendamenti qua e là sull'altopiano sommitale; lo spazio è ciò che i riti dei contadini e le loro mani costruiscono.

Un'altra particolarità della lingua e del pensiero *toro tegu*: anche se la toponomastica delle sue caratteristiche montuose è fortemente diversificata, la parte dell'altopiano sommitale che non è coperta da uno strato di terra non ha in quanto tale un termine di riferimento nella lingua. Ho insistito per saperne di più e mi hanno risposto: “no, quella non è niente (*pere pere*)”; cosa comprensibile, dal momento che la parola feconda e in atto costituisce il reale. Là dove non c'è parola operante, non c'è logicamente “niente”. Tuttavia questo “niente” non è il vuoto. Appartiene alla parola caotica, tra i cui frammenti vibratili si agitano in ogni direzione “spiriti”, “stregoni mangiatori d'anima”, antenati dimenticati, belve e altri esseri ibridi pericolosi e misteriosi. La distesa a perdita d'occhio della pianura è sentita dagli abitanti di Koyo come particolarmente ingestibile e rischiosa; e, a dire il vero, di nessun interesse o quasi.

1.3

Due verbi: permanenza e mobilità dello spazio-tempo

Quella stessa mattina del luglio 2009, comprendo finalmente una nozione *toro tegu* fondamentale: lo stesso verbo, *gié*, designa due azioni che fino ad allora pensavo completamente estranee l'una all'altra. *Gié*, infatti, è il verbo più appropriato per designare l'azione dello spazio e l'azione operante su questo stesso spazio. Il sostantivo che ne deriva è la parola *giérin*. Comincerei qui proprio da questo nome. Esso indica il posto, in generale nel villaggio, situato in un quartiere tra le case di terra, dove la comunità *bailo* si riunisce per ascoltare, in modo sicuramente non passivo, i grandi atti di parola rituale cantata-danzata. Il *giérin* più importante del villaggio è quello davanti alla casa di Alabouri, dove certe notti un piccolo *bailo* di sei donne anziane canta e danza, eseguendo una coreografia lenta per tutta la comunità seduta per terra in cerchio, i poemi fondatori del villaggio e anche i racconti delle nuove azioni che vi sono state compiute negli ultimi tempi (tra cui le mie): queste donne sono le fondatrici e le rifondatrici del reale. Esse hanno anche il potere di accrescerlo, nominando con le loro parole cantate-danzate nuovi elementi, che acquisiscono, in questo modo, grazie a loro, lo statuto di realtà. Il verbo *gié*, dunque, significa qui danzare-cantare. Questi atti di parola rituale cantata-danzata sono spesso sostenuti dai ritmi che alcuni iniziati battono su dei tamburi tenuti sotto le ascelle o portati a tracolla: è la constatazione che il tamburo parla. I *giérin* della parola rituale cantata-danzata sono, per quello che ne so, una decina circa, la più parte nel villaggio di Koyo; ma uno di loro si trova in piena falesia, a due o tre ore di cammino dal villaggio, al centro di Bandagiérin, un villaggio vertiginoso abbandonato da secoli. Il flusso della parola reale, che andava forse esaurendosi, è da tre anni rivitalizzato dai pittori e da me attraverso atti di creazione di poemi-disegni su carta in quadrittici che realizziamo sul posto: precisamente sul *giérin* di questo villaggio fantasma, in prossimità della grande cascata di Bonsiri.

Lo stesso sostantivo serve anche a designare le larghe superfici di terra *iso* coltivabile, in forma di “campi”, talvolta molto lontani sulla montagna. E lo stesso verbo designa l'azione che vi si effettua. I pittori e Alabouri sono categorici: sono proprio la stessa parola e lo stesso verbo ad essere impiegati per indicare funzioni apparentemente tanto differenti. Alabouri mi precisa che la parola *giérin* designa di volta in volta il “luogo dove si danza” e il “luogo dove si semina o si è seminato”. Undici *giérin* di “campi” esistono sulla montagna di Koyo(2), tutti legati a degli antenati referenti. Esistono altre superfici di “campi” sulla montagna, ma più piccoli o più sparpagliati: questi non ricevono la designazione né lo status di *giérin*. I *giérin* di “campi” esistono solo sulla montagna di Koyo; se ne può trovare qualche traccia su quella di Nissanata, attualmente villaggio di “schiavi” dei Peul, che conserva tuttavia numerosi elementi di cultura dogon *toro nomu*.

L'utilizzo del *giérin* si comprende quando lo si situa nel tempo. Non più quello della rotazione triennale, ma quello del ciclo meteorologico dell'anno. Da giugno a settembre, durante la stagione delle piogge, tutti si danno da fare nei “giardini” e nei “campi” dall'alba alla notte. Il seme che germoglia è la parola in atto di questo periodo: nessun canto danzato può aver luogo allora, nessun suono di tamburo può essere udito. Da

ottobre a maggio la terra *iso* dorme; a partire da febbraio si comincia, qualora ce ne fosse bisogno, a rialzare le pietre del muro di sostegno di qualche terrazza, lontano in montagna; ma in questa lunga stagione secca, numerosi sono i riti di parola cantata-danzata sul *giérin* del villaggio.

Lo spazio è dunque proprio questo organismo di parola continuamente in azione, ma cambiando radicalmente le modalità apparenti del suo atto secondo le stagioni, e in più cambiando ogni tre anni i luoghi del suo esercizio nella stagione delle piogge.

Per designare l'azione sullo spazio, la lingua *toro tegu* utilizza un altro verbo, anch'esso sorprendente: *din*. I pittori che parlano un po' di francese lo traducono a volte con "sedersi", un termine strano fin da subito per un'etnia quasi senza mobilio, in ogni caso senza sedie(3) né poltrone. Se ci si siede, è per terra o su una piccola roccia. Ma questo verbo significa più frequentemente posare, piazzare, anzi installare. Significa anche, per un essere umano, assumere un certo comportamento nella vita e fare una scelta etica. Questo verbo è usato per designare, sicuramente, un posizionamento nello spazio; ma va molto oltre e io faccio una certa fatica a comprendere la sua radice semantica e la logica dei suoi utilizzi. I pittori e Alabouri mi hanno spesso detto che il verbo *gié* indica un'azione importante e vitale, nelle sue due modalità in base alla stagione, ma che *din* ha più impieghi.

1.4

Gli attivatori di spazio: gli uomini

Attraverso i disegni e le pitture ho appreso che per le sue relazioni rituali con lo spazio la popolazione del villaggio si divide in quattro parti le cui funzioni sono permanenti.

Il gruppo più antico è quello dei Nasi, nel quale sono stato inserito nel febbraio del 2007. Essi sono detti *aran bam*, “facitori/donatori di pioggia”; si suddividono in due sottogruppi, quelli che sanno provocare le piogge e quelli che sanno fermare le piogge troppo violente; il loro prestigio è così grande e i loro poteri sono considerati così efficaci che a volte abitanti di villaggi distanti un centinaio di chilometri vengono da loro a “chiedere la pioggia”, se la stagione dei temporali non ne procura abbastanza.

Il secondo gruppo è quello dei Garico; questo cognome si ritrova presso i songhai di Hombori, cento chilometri a est. Questi Garico discendono da un antenato, Ogo ban, arrivato da est ai piedi della montagna di Koyo sei secoli fa. Chiese rifugio e ospitalità; la sua grande saggezza e la sua parola retta ed efficace lo hanno fatto accogliere; egli è all'origine di questo grande gruppo che i Nasi considerano ancora come un gruppo di “stranieri”. I Garico sono *iso bam*, “facitori di terra”.

Il terzo gruppo è quello dei Yamni, che sono *unso bam*, “facitori di vento”, senza il quale le nuvole cariche di pioggia non arriverebbero mai a rovesciarsi sulla montagna.

A questi tre gruppi funzionali è aggiunto un gruppo in un certo modo declassato, gli Yarba, che sono i guardiani dell'ordine e della buona pratica dei riti. Essi sono sotto l'autorità dei due uomini più importanti del villaggio, il Saagun, capo discreto e segreto, incaricato delle decisioni, e l'Ogo, capo aggiunto responsabile dei riti e interlocutore privilegiato degli “stranieri” e dei funzionari dello stato maliano; sono anche sotto l'autorità di due donne tra le più importanti della comunità del villaggio, la Woizeu, la donna che “apre ogni parola o ogni atto di parola del *bailo*”, e la sua assistente, la Woikeu. I Nasi affermano che gli Yarba sono i loro “schiavi”. Gli Yarba non hanno la capacità del *bam*. Questo verbo significa “donare in maniera non individuale, da parte di un gruppo, a un altro gruppo o a tutta la comunità”.

Inoltre, condotto dalla Woizeu, “colei che apre la parola”, il *bailo* delle donne anziane che cantano riveste una sorta di funzione liturgica fondamentale, anche se non viene praticata frequentemente: come è noto, questa funzione riattiva e rifonda il reale e può accrescerlo.

1.5

Gli addensatori di spazio.

I Dogon *toro nomu* di Koyo rinforzano l'atto di parola-vita feconda della loro montagna con alcune pratiche.

I “medicamenti” e le “vene”

Il poco di terra sabbiosa tra le rocce, nella più piccola fenditura, permette l'esistenza di piante e di rari alberi ai quali gli abitanti attribuiscono proprietà importanti. Ne utilizzano soprattutto le radici, talvolta le foglie, molto raramente la corteccia. Questi prodotti, una volta triturati, si chiamano *aian*, che i *toro nomu* che parlano un po' di francese traducono con “medicamenti”; ma non vengono utilizzati come si farebbe con le medicine curative in Europa, quando sopraggiunge una malattia. In verità non hanno affatto efficacia preventiva nel caso di rischi di contagio o di epidemie, per esempio. Sono dei “rinforzanti” di funzioni diverse, funzioni sempre attive, e permettono di avvicinarsi al *wuron*, l' “oro”, l'espletamento perfetto di questa funzione. La prima delle funzioni è la parola; la parola degli iniziati è sostenuta dalla consumazione di questi “medicamenti”. Questi “medicamenti” sono raccolti nei “campi”, spesso lontanissimi sulla montagna, e in certi *pondo*, “burrioni”, tra le distese dell'altopiano sommitale; in una grotta sul bordo di qualcuno di questi burroni è sempre vissuto un antenato referente, fondatore dell'uso e del nome del “medicamento”. Il “medicamento” deve sempre essere ingoiato accompagnato da una formula orale sussurrata e segreta. Nella Casa dei Pittori dogon a Boni, Hamidou ha dipinto nel 2007 una grande e potente raffigurazione dell'antenato Hama Kungsi, quarto “Ogo”, capo dei riti di Koyo, prima dell' “Ogo attuale”; Hama Kungsi aveva la conoscenza di tutti i medicamenti della montagna e dei loro poteri. I pittori e Alabouri mi hanno detto allora che, come Ogo ban, Hama Kungsi è il secondo antenato principale del nostro piccolo *bailo* (quello di cui faccio parte).

Il miele è particolarmente ricercato. Degli alveari sono stati sistemati nelle cavità rocciose su tutto l'altopiano sommitale e anche in certe parti della falesia che lo circonda completamente. Le punture delle api, molto dolorose, sono temute. Alcuni di questi alveari sono portatori di miti violenti. I pittori dicono che non bisogna mai parlare quando ci si è davanti. Il miele degli alveari situati nel fondo di una lunghissima tettoia, nel centro fisico esatto dell'altopiano, *Na Na Wuron To* (di cui si parlerà più avanti) è particolarmente pregiato. Rinforza considerevolmente le capacità intellettuali e la forza vitale di chi ne consuma. Sebbene sembri funzionare allo stesso modo dei “medicamenti” vegetali, gli abitanti dicono chiaramente che non è un “medicamento”: perché non è di origine vegetale?

La lingua *toro tegu* utilizza la stessa parola, *tiegu*, per designare contemporaneamente la radice della pianta, la vena attraverso la quale circola la linfa dell'albero o della pianta, la

vena o l'arteria attraverso la quale circola il sangue nel corpo umano e animale; con i loro disegni e i loro dipinti i pittori del villaggio mi dicono che lo scorrimento dell'acqua delle piogge portate dalle tempeste sull'altopiano sommitale segue le *tiegu*, le "vene", della montagna. Tutti questi liquidi non sono che un'unica e medesima sostanza, che è la forma flessibile e liberamente circolante della parola. L'acqua, si sa, è parola per eccellenza. La pioggia trasportata dal vento discende dal cielo, abbevera i corpi e poi le piante, gioca sulla montagna, di cui i pittori dicono allora che *mom*, "ride"; poi l'acqua della tempesta penetra la montagna e ritorna attraverso le varie *tiegu*: lo spazio è la continuità della parola in atto. E non si avverte nessuna scissione tra cielo, corpi, terra e roccia, perché l'acqua-parola ne attraversa instancabilmente i reticoli uniti di *tiegu*, di "vene". Il "medicamento", *aian*, è un attivatore della parola e della sua circolazione nel reticolo delle *tiegu*.

I sacrifici

Poiché, nonostante l'islamizzazione recente di Koyo (verso il 1995), il pensiero animista resta diffusissimo ovunque, vengono fatti moltissimi sacrifici. Non ci sono state azioni importanti di creazione mie e dei pittori senza che questi ultimi compissero un sacrificio preventivo. Le vittime sono dei polli, allevati in gran numero a questo scopo in tutto il villaggio; le vittime sono anche delle capre, quando si tratta di sacrifici importanti. Molto raramente sono dei vitelli, utilizzati nelle ricorrenze eccezionali: in questo caso, è l'*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti, che sgozza le vittime.

Il sangue della vittima, scorrendo sulla roccia, è bevuto innanzitutto dagli "spiriti"; anche la sua carne bruciata li soddisfa. Un *ka oru*, una "formula orale mormorata, segreta", accompagna lo sgozzamento. La funzione del sacrificio è quella di rimettere in buona armonia l'ordine del reale, dunque della parola, che è stato turbato da qualche incidente o potrebbe esserlo. Il sacrificio ridona energia al reale, rinforza la parola dello spazio e di ognuno. Sviluppa l'irraggiamento del "cuore buono", il *kanda nisi*, che si trova nella terra *iso*, nel vento, nella montagna, nella persona umana. Il sacrificio intensifica lo spazio. In passato il sangue di una vittima era aggiunto a un *aian*, un "medicamento", per rinforzarlo.

I suoni del *giérin* della stagione secca

Negli otto-dieci mesi della stagione secca le parole di frequente cantate-danzate sui *giérin* attivano la parola in gestazione: voce del *bailo* di donne anziane, voce di certi gruppi di cantori (di cui fino ad oggi la funzione non mi è stata chiaramente spiegata). I tamburi sono considerati anch'essi come emittenti di parola: convocano gli "spiriti" e li mettono in armonia ricettiva; accompagnano in alcuni riti le voci dei cantori-danzatori per far sì che la loro parola in atto sia ancora più energica. Infine, durante certi riti di parola

danzata-cantata sui *giérin*, in particolare su quello delle grandi trasmissioni, sul bordo del quale sono state costruite la scuola e la *Casa dei Pittori*, delle salve di fucile sono sparate con lo scopo di tenere a bada gli “spiriti” sovraeccitati dalle parole cantate-danzate; in più, i cacciatori formano un gruppo iniziatico detentore di segreti in grado di affrontare gli “spiriti” pericolosi dello spazio sconosciuto durante le battute di caccia. I loro spari rituali, sul *giérin*, dissuadono le energie ribelli dello spazio lontano.

I *daka* nell'altro spazio

Quando un motivo importante spinge gli abitanti di Koyo lontano dal loro spazio abituale, quindi fuori dalle zone di azione del *gié*, accuratamente gestite attraverso i riti, attraverso il pensiero e le pratiche agricole, non è nel vuoto che si avventurano, né in un territorio neutro. Lo spazio sconosciuto fuori dal *gié* è popolato di esseri intrattabili e volubili, spesso pericolosi, sempre presenti e attivi. Vengono indicati per mezzo di termini stranieri, gli *zin*, parola di origine araba, *ginaru*, parola Peul, oppure *diavoli*, parola ereditata dalla colonizzazione. Ma il termine francese “spiriti” si adatta meglio, perché questi esseri invisibili non sono necessariamente malefici. Non ci si sposta nello spazio altro, dove gli esseri imprevedibili sono nominabili solo in una lingua diversa, senza protezione: un buon bastone di legno molto duro, un vero randello; dei talismani in fondo al sacco di pelle di capra, anch'esso uscito da un sacrificio animista. Si evita in ogni modo possibile di spostarsi di notte, quando l'energia degli “spiriti” si scatena. Se ci si ferma un momento da qualche parte, si gettano allora in direzione dei quattro punti cardinali dei frammenti di cibo; alla fine, se ne gettano in alto sopra di sé, verso lo zenit: gli “spiriti” si precipitano a mangiare e, saziati, si calmano. Queste cinque dispersioni di briciole sono accompagnate da *ka oru*, una “formula rituale sussurrata”. Questi lanci di pezzetti di cibo con parole segrete si chiamano *daka*(4). Durante i nostri spostamenti lontano dal villaggio i pittori li effettuano sempre. Nel febbraio del 2003 siamo saliti, dopo una scalata veramente difficile, a Isim Koyo, la cima più alta della montagna di Koyo. Una tempesta di sabbia avvolgeva la pianura in una bruma bianca che cancellava tutto. Avevo proposto che andassimo lassù in alto a creare una “installazione” di poemipitture su pietre. Dopo un consulto, gli Anziani, il Saagun e l'Ogo avevano accettato questo proposito e non avevano fatto mancare i loro incoraggiamenti. Siamo saliti ben al di sopra degli strati d'aria saturi di polvere sabbiosa, ma il vento era particolarmente violento. Quando siamo arrivati sulla cima, il primo gesto, ad opera di Alabouri, il più anziano dei Dogon del nostro gruppo, è stato quello di gettare dei semi di arachidi e dei frammenti di barrette di cereali che avevo nel mio zaino nelle cinque direzioni, secondo i riti e sotto lo sguardo molto attento dei pittori. Ho capito quello che stava succedendo e ho domandato ad Alabouri, direttamente: “gli stai dando da mangiare?”. Con un grande sorriso mi ha risposto di sì. Nell'autunno seguente, i pittori mi hanno mostrato una enorme valanga di pietre nella falesia sud-orientale di Isim koyo che guarda la pianura in direzione del Burkina: in seguito a una tempesta nella stagione delle piogge, una parte della falesia, quasi in corrispondenza della cima, si era staccata distruggendo tutto nella sua caduta e facendo rotolare i suoi blocchi fino alla sabbia della pianura. Dembo, Belco

e Hamidou hanno raffigurato l'evento, ognuno nelle pitture sui muri delle loro case o su tessuto, dicendo: “gli spiriti di Isim Koyo, che sono potentissimi e spesso pericolosi, sono stati così contenti dei nostri poemi-pitture sulle pietre della cima che si sono messi a danzare con tutta la loro energia e delle grandi rocce, smosse dalla loro danza, sono cadute giù in basso”.

1.6

I riti stabilizzatori nel corso dell'oscillazione tra le due fasi del *gié*

Può apparire paradossale che a Koyo, in un contesto mentale di pensiero simbolico mitico, che spinge abitualmente a un conservatorismo ripetitivo, e in un contesto visuale di montagna dai tempi geologici così lenti da sembrare bloccato, possa esistere un pensiero così mobile e dinamico dello spazio.

Ma la violenza furiosa e brevissima delle tempeste della stagione delle piogge contribuisce forse alla forma dinamica di questo pensiero. E vedere nel corso della propria vita, e in un'ottica di pensiero animista, le forme fisiche del bordo occidentale della montagna di Koyo con i suoi crinali sommitali tanto dentellati, i suoi blocchi giganteschi sul bordo del vuoto, i suoi burroni *pondo* dalle falesie interne impressionanti, vi contribuisce altresì. Infine, si osserva facilmente una fauna molto agile, acrobata del vuoto, scimmie, linci, faine e altri animali che vivono con estrema vivacità questo spazio falsamente immobilizzato. Non è dunque del tutto sorprendente che lo spazio del *gié* possa oscillare in una maniera così completa due volte l'anno, all'inizio e alla fine della stagione delle piogge. Tuttavia, questi processi oscillatori sono pericolosi per lo stesso reale-parola e per la comunità del *bailo*, cioè gli abitanti di Koyo. E' affinché tutto si sistemi per il meglio che vengono compiuti dei riti precisi di avvicendamento di spazio. Perché la parola non è statica, si mette essa stessa in gioco.

I riti di apertura della terra *iso*:

Il doppio corteo di "posa dei medicinali"

Il più importante di tutti questi riti ha luogo verso il 20 maggio, precedendo di poco l'arrivo delle prime piogge; riunisce la totalità della popolazione. Mi è stato disegnato per la prima volta da Hamidou nel 2006. Si chiama *aïan sau*, "gettare/posare i medicinali". Gli abitanti si riuniscono sulla grandissima placca rocciosa sull'orlo del vuoto, *Bonodama*, a est del villaggio, più in basso della sorgente perenne, in prossimità della grotta *zeman komo* dove vengono reclusi i nuovi circoncisi al momento della loro iniziazione, in prossimità e più in basso della principale e stretta tettoia, tra gli strati di arenaria, dove sono sistemati, addossati gli uni agli altri, i vasi di terra che contengono le placente dei neonati. In altri termini, questa superficie di *gié* proprio a est del villaggio è vitale per la fecondità della comunità e per i suoi passaggi attraverso le iniziazioni e le epoche.

Su questa grande lastra rocciosa, un uomo anziano e un ragazzo, nudi, tranne una pelle di capra sacrificata intorno alla vita, bevono il decotto di un "buon medicamento"; un altro uomo anziano e un altro ragazzo, vestiti allo stesso modo, bevono il decotto di un "cattivo medicamento". I pittori non mi hanno spiegato cosa significano in questo caso "buono" e "cattivo". Si sacrificano delle capre e dei polli; in particolare, ogni donna incinta o che ha partorito nel mese precedente deve portare una gallina da sacrificare,

che viene affidata a un Garico, *iso bam*, “facitore di terra”. Poi la popolazione si separa in due cortei che seguono ognuno un giovane e un anziano secondo un percorso rituale che collega, in una giornata di cammino, tutti i *giérin* di “campi”, fino a quelli molto lontani dal villaggio, che sono in totale undici; un corteo percorre la parte alta del pianoro sommitale e la metà della sua parte bassa; l’altro corteo percorre l’altra metà della parte bassa dell’altopiano sommitale, discende per un *toko*, un sentiero segreto in salita situato nella falesia, percorre i cinque *giérin* di “campi” che si trovano proprio ai piedi della falesia sommitale e che sono assegnati ai Dogon del *toro nomu*, e risale infine al villaggio attraverso un altro *toko*. Quando un corteo arriva davanti a un *giérin* di “campi”, rovescia sul primo appezzamento dei “medicamenti”, sacrifica dei galli e delle galline in gran numero, un centinaio in totale. Non si canta e non si danza durante questi riti: in effetti, si rimette in atto lo spazio-parola nella sua fase vegetale ed è da questo momento in poi, nel travaglio del seme nella terra, che la parola va a completare il suo atto. Le semine cominciano subito dopo.

Il percorso rituale *aiian san*, “posare i medicamenti”, riapre lo spazio del *gié*. E’ così importante a Koyo che tutti gli altri villaggi dogon *toro nomu* della regione cominciano le loro semine e le loro colture solo quando questo rito è stato completato a Koyo. Anche le altre etnie della regione, che attribuiscono grandi poteri feticisti a Koyo, non iniziano le loro colture se non dopo questo rito. Il grande capo Peul della regione, che risiede a Boni, l’oasi e sub-prefettura ai piedi della montagna di Koyo, invia una capra a Koyo per il sacrificio di avvio del rito sulla lastra di *Bonodama*. Del resto, molti abitanti di Koyo ritengono che l’anno nuovo cominci il giorno in cui i due cortei compiono il rito nello spazio *gié*.

I riti di apertura dell’acqua: *taga* e sorgente perenne

Le prime violente piogge riempiono i bacini naturali che si sono creati, talvolta sotto forma di “pentoloni giganteschi”, sul percorso del lungo “canale di scorrimento” che si snoda dal villaggio al salto della grande cascata di *Bonsiri*. Questi bacini vengono chiamati *taga*. Sono la dimora delle anime degli antenati, che se ne rimangono in silenzio durante la stagione secca. Ma quando l’acqua vi si comincia a raccogliere, un rito importante permette di riprendere il dialogo con gli antenati: due uomini, accompagnati da due suonatori di tamburi tenuti sotto le ascelle, percorrono tutto il cammino dell’acqua, cantando e danzando di *taga* in *taga*, fino alla cascata finale. Così aprono la strada dell’acqua-parola che subito, dopo ogni intenso temporale, comincia a ridere percorrendo il suo sentiero di *taga* in *taga* per tutta la lunghezza del *gié*.

Di notte o molto presto all’alba, inoltre, una donna anziana cantante e danzatrice, accompagnata da un suonatore di tamburo a tracolla, viene davanti a uno dei grandi *taga* a salutare con il suo canto a voce molto sostenuta la ripresa del dialogo con le anime degli antenati della sua famiglia, che in effetti risiedono proprio in questo *taga*. Questi canti sono segreti. Una volta che sono stati cantati, si può venire con le calabasse

svuotate ad attingere l'acqua del *taga* per bere e per irrigare i "giardini" che sono stati creati da mani umane, per frantumazione, sui *taté*, lastre piatte, ai margini del *taga*. Allora cessano i canti. Ora è la parola d'acqua degli antenati che lavora e porta la sua energia al seme che cresce nel minuscolo suolo *iso* e presto sfamerà tutti. Nessun sacrificio è fatto per questo rito.

Durante i soggiorni nella stagione delle piogge ho molto spesso constatato quanto questi *taga* siano importanti per i pittori e gli abitanti. Col palmo della mano ci si abbevera in ogni momento. Vi si attinge l'acqua per irrigare, nudi, con un leggero pezzo di stoffa alla vita. E regolarmente i pittori vi si bagnano tutti assieme, nudi, giocando, scherzando sfrenatamente, facendo risaltare la capacità di destreggiarsi con i loro corpi e con le parole di giubilo: compiono allora una specie di rito gioioso e lustrale col quale rinascono ogni volta alla loro più attiva capacità di fecondare la parola del reale.

Grazie a una "diga", un argine di pietre, di cemento e di terra di una decina di metri di altezza, di cui su richiesta degli abitanti ho finanziato la costruzione nel 2001 nei pressi del villaggio, i *taga* conservano ora l'acqua fino alla fine del mese di gennaio, mentre in precedenza si prosciugavano alla fine di ottobre. In ottobre, prima del 2001, o in gennaio da allora in poi, si celebra anche un complesso rito di passaggio: il villaggio deve infatti riprendere la sua rituale relazione con la sorgente perenne. Essa è situata ai piedi di una piccola falesia attigua, al di sopra e a est del villaggio, a dieci minuti di cammino a piedi. Non è abbondante e sgorga sicuramente da *Dama taga*, la cisterna naturale alla quale è proibito l'accesso a tutti, tranne all'*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti. Si chiama *baïlo taga*, cioè la "vasca naturale d'acqua della comunità". L'acqua sgorga senza nessuna "vasca naturale" di raccolta; è stato appena sistemato davanti alla roccia gocciolante, sotto uno strapiombo, un piccolo bacino con qualche pietra e del cemento. Ma se si utilizza questa espressione in *toro tegu*, è per dire che essa è la riserva di acqua-parola degli abitanti viventi, e non una riserva d'acqua-parola di antenati, a differenza degli altri *taga* sulla montagna.

Per ristabilire la relazione con la sorgente perenne, si comincia con una pulitura rituale. E' un Garico, *iso bam*, "facitore di terra", che lo fa, nudo, con solo una pelle di capra intorno alla vita. Egli svelle le pietre di un piccolo condotto posto a monte della sorgente, sotto lo strapiombo, e devia l'acqua. Pulisce accuratamente, in particolare con "medicamenti", tutte le parti della sorgente e del piccolo bacino temporaneamente a secco, prima di farvi ritornare l'acqua. Poi la donna più anziana del quartiere di Koyo dove risiedono i principali Garico, "facitori di terra", sale alla sorgente con delle fanciulle non maritate, una per ogni quartiere del villaggio, complessivamente sette. Ogni fanciulla porta tre volte l'acqua per tre *canari*, giare di terra - il solo pezzo di mobilio indispensabile e presente in ogni casa abitata - nel suo quartiere. In questo lasso di tempo, l'Anziana aspetta alla sorgente. La quarta volta, può ridiscendere al villaggio, la sorgente viene considerata "aperta" e tutte le donne del villaggio vi si possono recare.

1.7

Le segnalazioni spaziali delle attività umane

Un po' alla volta mi sono reso conto di quanto i pensieri e i riti possono essere complessi a Koyo. Ma fin dall'inizio sono rimasto sorpreso dalla precisione dei loro posizionamenti o delle loro segnalazioni nello spazio. Ognuno li applica con grande cura, ma senza farne parola con gli "stranieri": tra virgolette, perché i Dogon *toro nomu* chiamano *losun*, "straniero", ogni persona che non fa parte della loro etnia. I pittori, che non mi considerano come uno "straniero", mi hanno messo al corrente dettagliatamente di queste segnalazioni dello spazio, delle quali presento o ricordo qualcuna qui.

Il *gié* della stagione delle piogge: coltivare

I "campi" sono contrassegnati da pietre piatte dritte chiamate *ulo*, pietre di delimitazione che nessuno oserebbe mai rimuovere. I "giardini" irrigati ai bordi dei *taga*, le "vasche naturali d'acqua", sono delimitati da lamelle di arenaria sollevate intorno al metro quadrato, approssimativamente, di arenaria frantumata in sabbia; i giardini non possono essere creati a più di venti metri da un *taga*.

Il *gié* della stagione secca: dire la parola rituale cantata-danzata

Questo atto di parola rituale si effettua unicamente sul *giérin*, che è delimitato dalle mura delle case confinanti oppure da un cerchio di pietre rialzate. In teoria il *giérin* comprende una lastra piatta, *taté*, sulla quale non è possibile mangiare; il *giérin* di parola-cantata danzata più importante è *Banagagiérin*, di fronte alla casa di Alabouri, là dove il piccolo *bailo* di donne anziane canta e danza di notte le parole rifondatrici. Sotto la lastra *Banaga taté* di questo *giérin*, o proprio davanti ad essa, è sotterrata una piccola pietra dal grandissimo potere, che viene cantata dalle donne nei loro riti notturni: questa pietra segreta resta invisibile ed esiste in modo percettibile solo attraverso la sua modulazione cantata. Nello stesso luogo vengono sotterrati anche degli *aïan*, "medicamenti", per i riti cantati-danzati particolarmente importanti concernenti, per esempio, i matrimoni o i grandi funerali.

Ecco delle precisazioni su qualche *giérin* del villaggio. Tra gli altri *giérin*, quello di *Ogo tigma*, "il baobab del capo aggiunto responsabile dei riti", davanti alla casa di quest'ultimo, serve esclusivamente per i più grandi funerali. Il *giérin* detto *giérin tuo*, nella parte nord-orientale del villaggio, presenta una strana lastra orizzontale che sembra posata in equilibrio su una roccia: serve ai riti dei matrimoni, della *tabaski* e del *ramadan*. All'estremità sud del villaggio, alla fine del quartiere di *Kenesi*, si trova *Aranbam tigma giérin*, il "*giérin* del baobab dei facitori di pioggia"; in maggio il *Saagun*, vero capo del villaggio, vi

presiede un'assemblea collettiva, durante la quale quattro lanciatori di conchiglie, indovini, interrogano gli "spiriti" mentre i capofamiglia di questo quartiere sgozzano dei polli: così si sa se le piogge saranno abbondanti o meno. In tutti questi *giérin* si interrano degli *aiian*, "medicamenti", prima di ogni rito importante.

Attingere l'acqua

Questa attività vitale si compie in luoghi tanto minuziosamente organizzati quanto protetti dai riti: la sorgente perenne *baïlo taga* nella stagione secca, diversi *taga*, "vasche naturali d'acqua", nella stagione delle piogge.

In caso di grande siccità o di una stagione troppo scarsa di piogge, le donne vanno ad attingere l'acqua in due cisterne naturali predisposte, molto lontano dal villaggio. Va sottolineato che gli abitanti del villaggio designano la cisterna naturale *Mandu giro*, "gli occhi della scimmia", col nome di *koyo koru*, "l'ombelico della montagna".

Mangiare

Si mangia cibo cotto. Quasi sempre della semola di miglio, molto raramente del riso acquistato nell'oasi. La carne dei sacrifici è in quantità limitata. Non ho mai capito come fanno a crescere i bambini di Koyo con una alimentazione così carente. La cottura del cibo si fa su un fuoco di legna secca fra tre pietre sulle quali si pone la pentola occorrente, sempre nel chiuso della casa al villaggio, quando non all'interno di una grotta. Non si può mangiare all'aperto; "solo i Tuareg e i Bianchi, dicono i Dogon *toro nomu*, mangiano dove capita, ed è una delle ragioni per cui ci si burla di loro". Bisogna mangiare all'interno della casa, in una grotta o in fondo a una tettoia rocciosa. Senza dubbio l'atto del mangiare è affine al ciclo del seme nella terra *iso*; mangiare è assimilare del "medicamento" nelle profondità del corpo, che in quel momento è situato nelle profondità del secondo corpo che è la casa o la grotta.

Mangiare sul *giérin* dei canti notturni delle donne è proibito; lo stesso vale per il *giérin* di Ogo tигра, che serve ai grandi riti funerari. Una volta non era possibile mangiare al di là del limite dei *losundama*, una sorta di confine-frontiera. Ma se ci si sposta verso un altro villaggio *toro nomu*, si può mangiare solo su un *giérin* di quello.

In più, è impossibile mangiare da soli. Si mangia nel *baïlo* di appartenenza: tutti i membri del piccolo gruppo comunitario aspettano di essere insieme per affondare la mano tesa nell'unico grande piatto comune.

Riprodursi

L'unico luogo possibile per la vita sessuale è l'interno della casa, nel villaggio. Dove ha luogo anche il parto. La placenta è conservata in un *canari*, un vaso di terra; questi *canari* sono allineati in una lunga fenditura di una lastra *taté* vicina al *Dumi tuo*, la roccia totalmente proibita a nord del villaggio, di fianco alla grande lastra *taté* delle trasmissioni, della scuola e della Casa dei Pittori. Altri sono allineati sotto una lunga e stretta tettoia tra gli strati di arenaria dura, proprio al di sopra dei luoghi riservati ai riti di circoncisione. La placenta così fissata nel *gié* del villaggio è considerata come il gemello del bambino e sarà il punto di ancoraggio di tutta la sua esistenza futura.

L'iniziazione

Le principali iniziazioni maschili, *anu tanguda*, e femminili, *iamu tanguda*, sono presentate in un primo momento come delle grandi prove di sofferenza fisica da dominare: la circoncisione e il primo parto (l'etnia afferma di non praticare l'escissione). Ma la parola *tanguda* designa più il superamento di uno stadio, una iniziazione essa stessa, che il controllo o la resistenza a una prova. E' affine a *keke*, che indica l'oscillazione "dell'altra parte" di uno spazio nell'altra fase di uno spazio. L'iniziazione contempla sicuramente il dispiegarsi di un destino umano: riguarda la temporalità. Ma si ricordi che, cercando un'espressione per dire l'equivalente della parola francese "spazio" in *toro tegu*, i pittori e Alabouri avevano cominciato col dire che lo spazio appartiene al tempo e che la parola che si avvicina di più al termine francese è l'avverbio *keke*.

Sul primo parto non ho ricevuto informazioni. Sulla circoncisione ne ho avute di abbondanti, sempre legate a dei luoghi precisi. La circoncisione è collettiva e riguarda un gruppo dai dieci ai trenta ragazzi più o meno ogni tre anni: mi chiedo se la periodicità dei riti di circoncisione non sia legata alle rotazioni agricole triennali. A fine dicembre, i giovani da circoncidere vengono isolati in una grotta a est del villaggio, tra quest'ultimo e la sorgente *bailo taga*: si tenga presente che il significato di questa espressione è "l'acqua-parola della comunità". Vengono circoncesi da xxxxxx; sulla ferita viene applicata una pasta fatta mescolando "medicamenti" vegetali e decotti di fegato di uccello xxxxxxxx. Nessuna donna in età da parto deve incrociarli fino al termine della loro iniziazione, che dura tre mesi. Passano la giornata intorno alla loro grotta, *zeman komo*, la "grotta del fabbro". Ogni mattina un pollo viene sacrificato davanti a questa grotta. Al sopraggiungere della notte, vengono condotti in un recinto specifico di pietre secche, all'aperto, tra la loro grotta e il villaggio: questo recinto si chiama *kenkere imi gondo*, "il recinto dei ragazzi circoncesi". Gli si porta il loro piatto comune di cibo, che essi magiano insieme. A partire dal quarto giorno successivo alla circoncisione, dalle ore venti a mezzanotte hanno luogo tutte le sere i cicli di canti iniziatici. Tutti sono seduti; non viene effettuata nessuna danza: "tutti gli uomini già circoncesi del villaggio sono presenti", mi dicono i pittori e Alabouri. Cosa impossibile, visto che il recinto è troppo piccolo perché vi si siedano più di una quarantina di persone. Si tratta infatti di

rappresentanti di tutte le famiglie e di tutti i quartieri del villaggio. I canti si susseguono su dei ritmi affascinanti di ninna nanna: ogni canto è molto breve, e viene intonato la prima volta dall'*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti. Poi è ripreso da tutti gli adulti del villaggio che sono presenti; infine viene ripetuto dai nuovi circoncisi e dagli anziani circoncisi tutti assieme. Le due prime notti di canti iniziatici, gli anziani più avanti negli anni sono presenti e cantano; qualora questi anziani fossero ancora presenti la terza notte, diventa una “festa eccezionale” che sviluppa un considerevole *kenda nisi*, “cuore buono”, e raggiunge un *wuron* “oro” di realizzazione della parola. Questa terza notte con i grandi anziani si chiama *giérin gungo*, un “atto di posa in profondità del *giérin*” (il *giérin* è contemporaneamente il posto rituale della parola cantata-danzata e il raggruppamento di “campi” coltivati lontano sulla montagna, il seme e la parola essendovi alternativamente e continuamente in atto).

Le notti seguenti i canti sono aperti in primo luogo da due *zumgun*, poi ripresi dagli adulti già circoncisi e infine dai nuovi circoncisi e da tutti gli adulti. I *zumgun*, “sgozzatori-sacrificatori-officianti”, sono i due più giovani circoncisi dei gruppi di circoncisi negli anni precedenti. Essi sono in qualche modo i custodi dei nuovi circoncisi e gli trasmettono attraverso il canto, seduti, le loro conoscenze iniziatiche. Il contenuto delle parole tratta della vita, dei riti, delle pratiche familiari e agricole, degli antenati, dei miti, dell’organizzazione sociale, etc. Alla fine, a mezzanotte, i nuovi circoncisi vanno a dormire insieme, stretti gli uni agli altri, in piccole case predisposte, una in ognuno dei sette quartieri del villaggio. Un po’ prima dell’alba ritornano tutti alla grotta di isolamento *zeman komo*.

Essendo piccoli, i ragazzi prima della circoncisione vanno spesso nudi per le stradine del villaggio. Vengono trattati con straordinaria durezza; li si lascia parlare solo alla loro madre e ai loro coetanei. Non possono mangiare nel piatto comune degli adulti. Li si manda lontano sulla montagna a sorvegliare le capre, fuori dai “campi” di cui il loro piccolo gregge divorerebbe le foglie. In questa educazione primaria così brutale vi è forse dell’umiliazione. Ma, in seguito, il rito di iniziazione si compie per mezzo di sedute quotidiane di canti così lunghe e in un periodo altrettanto lungo che la condizione dei fanciulli si rovescia completamente: essi diventano l’oggetto di tutte le attenzioni degli uomini adulti che cantano con loro e per loro ogni sera. Essi che erano vessati dal villaggio, si sentono fieri di farne parte e si ritengono legati per sempre alla comunità, nella quale il corpo adulto e la parola compiuta sono al centro della dinamica della vita, cioè della parola in atto.

L’ultimo giorno dei tre mesi del rito, tutta la gente del villaggio porta ai nuovi iniziati le loro nuove vesti a *Ambula giérin*, situato proprio sotto la fila dei *camari* per la placenta sistemati sotto la tettoia che tocca la grotta dei circoncisi. Indossano i loro nuovi abiti e percorrono in un corteo rituale i *giérin* e le strade del villaggio prima di ritornare ognuno alla casa dove ritroveranno i loro familiari. Il loro corteo di ritorno a casa è analogo al corteo di tutto il villaggio che riapre le semine percorrendo in due gruppi tutti i *giérin*, le distese di “campi” sulla montagna, verso il 20 maggio di ogni anno.

Conoscevo appena questi riti, a frammenti e, direi, attraverso prudenti e minime indiscrezioni di due pittori. Improvvisamente, nell'estate del 2009, in tre lunghe sedute nella grotta di Bisi, al centro dell'altopiano di Koyo, davanti ai "giardini" irrigati, i pittori e Alabouri decidono di farmi il racconto dettagliato di quello che ho appena presentato in questi paragrafi: si assicurano in primo luogo, con grande attenzione, che nessuno nei dintorni possa sentire o comprendere quello che facciamo. Tutto sembra indicare che mi fanno beneficiare, a mia volta, e molto tardi data la mia età, dell'iniziazione di questi riti. Capisco in questo momento che i canti segreti che investono di una così grande reputazione e di una così profonda responsabilità Belco e Dembo, due dei pittori che lavorano con me da dieci anni, sono dei canti di *zumgun*. Nel fondo della caverna, guardandomi dritto negli occhi, mi cantano a lungo, duettando, questi canti iniziatici di grande bellezza.

Accogliere e bloccare gli stranieri

Sono veramente poche le persone estranee all'etnia *toro nomu* che salgono al villaggio di Koyo. I secoli passati sono stati crudeli e dolorosi perché i nomadi Peul e Tuareg asservivano i montanari che riuscivano a catturare. Molti "schiavi" popolano ancora interi villaggi nella pianura. I Dogon *toro nomu* mantengono con una fermissima vigilanza e una distaccata fierezza la loro autonomia identitaria; i loro scambi economici con la pianura sono superficiali. Il loro sistema sociale basato su una forma complessa di autogestione e di autarchia alimentare gli permette di sospendere ogni relazione con le genti della pianura, se lo ritengono necessario. Durante la stagione secca, degli uomini giovani si recano in città, a Mopti o Sévaré, a trecento chilometri dal villaggio, riportandone dei magri salari o proprio niente; ma non cambiano di una virgola i loro orientamenti fondamentali. I matrimoni si celebrano esclusivamente all'interno dell'etnia, da villaggio a villaggio.

Fino a tutti gli anni Novanta, la falesia che circonda totalmente l'altopiano di Koyo ha costituito una sorta di frontiera naturale. Ma in quest'epoca, in seguito a importanti lavori a Boni, nell'oasi a dominante Peul ai piedi della montagna di Koyo, il capo tradizionale di Boni, un Peul ricchissimo e molto potente, ha concesso ai Dogon di Koyo tutte le terre del pendio inclinato che va dalla base della falesia di Koyo fino alla stessa pianura sabbiosa: solo i dogon di Koyo avevano avuto il coraggio e la forza fisica per effettuare dei pesanti lavori di costruzione di un lungo bacino idrico proprio a est di Boni. La loro remunerazione è stata la concessione perpetua dei pendii, dove essi da allora coltivano questi nuovi "campi" che sono diventati di loro proprietà.

Tuttavia la linea-frontiera, se si può chiamare così, resta la parte alta della falesia. Il segno spaziale di questa linea è rappresentato da tre *losundama*, "[roccia] proibita agli stranieri", la principale delle quali si trova allo sbocco del *toko*, percorso in salita ricavato nella falesia, che è il più veloce per andare da Koyo a Boni. Questa roccia, carica di riti e di miti, è normale per uno "straniero" e comprensibile soltanto per un Dogon. Un piccolo

serpente sacro, verde, che qualche volta ho visto, la vigila. Nello stesso luogo di sbocco di questo *tokeo* è drizzata in una fessura nel suolo una pietra liscia rituale. La gente di Koyo osserva come uno “straniero”, arrivando al villaggio, aggira, a sinistra o a destra, questa pietra ritta; se è a sinistra, il visitatore potrà parlare e agire con gli abitanti di Koyo, ma se è a destra, resterà muto e come paralizzato. Il visitatore sicuramente non fa caso a questa pietra dritta, e nemmeno ne conosce il significato.

Lo sbocco di tutti i *tokeo* è ancora adesso munito di grosse pietre ammassate, pronte ad essere gettate nel percorso di salita in caso di intrusione nemica; nello stesso passaggio sono nascoste delle ramaglie secche da bruciare per affumicare l'avversario.

Gli abitanti di Koyo, uomini, donne o bambini, ovunque si trovino sulla montagna, sorvegliano costantemente lo sbocco dei *tokeo* e avvisano immediatamente le diverse autorità rituali del villaggio dell'arrivo di ogni “straniero”. Se uno straniero è accettato e accolto, deve dormire obbligatoriamente nella casa per gli ospiti dell'*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti. Questo è stato il mio caso fino al 2002. In verità ho perso la mia condizione di “straniero” verso il 2003, senza esserne informato; cosa che è avvenuta in modo solenne e ufficiale nel febbraio del 2007.

1.8

L'anti-spazio

Se lo spazio, nel pensiero e nell'uso degli abitanti di Koyo, è un organismo vivente dal complesso funzionamento, possiede anche dei "momenti di debolezza" o, se così posso dire, dei "luoghi di debolezza"; ma di questi luoghi o momenti ha bisogno per vivere e durare nella sua essenza. Si potrebbe dire che questo spazio-organismo ha bisogno del suo anti-spazio che acceleri le sue modalità abituali. Come se avesse le sue specifiche modalità spaziali o spazio-temporali di soppressione, per rigenerarsi, in proporzione, con più forza.

In prossimità di questo spazio-organismo si trova la pianura, la cui parola è debole e ingannevole, dove la libertà è gravata da un servaggio crudele, dove durante la stagione delle piogge la sabbia beve l'acqua delle precipitazioni e non ne fa quasi nient'altro che un faticoso acquitrinio che per due o tre giorni dopo la tempesta impedisce qualsiasi spostamento. La pianura è lo spazio inerte che i Dogon *toro nomu* di Koyo rifiutano. Ma essa è ai margini, fuori dallo spazio-parola.

Sull'altopiano sommitale, all'interno della linea-frontiera, la parola è costantemente in travaglio e la comunità umana incessantemente all'opera, nelle modalità dinamiche e nel rispetto dei riti minuziosi di cui si è letto sopra. Questi riti sono in proporzione ancora più meticolosi nei due periodi assai brevi di oscillazione tra la stagione secca e quella piovosa.

La crisi della luna piena

Ogni ventotto giorni splende anche la luna piena. La sua luce notturna mette in crisi profonda lo spazio. La notte, infatti, è sempre riservata agli "spiriti" poco conosciuti, alle belve pericolose, ai temuti serpenti e agli "stregoni mangiatori d'anima". Di notte ci si rifugia dunque nello spazio concreto del villaggio, protetto da mura e riti. Si evita in tutti i modi possibili di circolare di notte fuori dal villaggio. Nelle notti di luna piena lo spazio fuori dal villaggio è il luogo di una sarabanda sfrenata e imprevedibile di "spiriti"; l'altopiano sommitale diventa particolarmente pericoloso. Se bisogna spostarsi comunque, lo si fa in gruppo e molto velocemente. Sotto la luce splendente della luna, la vitalità di ciò che popola il reale-parola è strabordante; anche i più coraggiosi o i più intrepidi vi annegherebbero. Nei primi anni ho proposto parecchie volte di camminare un po' alla luce viva della luna piena, per andare sul bordo della falesia, verso est, a vedere la pianura e le montagne lontane: in questo modo ho suscitato le risate dei pittori, in un primo momento, poi, di fronte alla mia insistenza, i loro spaventi. Infine, davanti ai miei reiterati assilli, i pittori mi hanno costretto con la forza a restare, sotto la loro costante sorveglianza, sul tetto a terrazza della casa che mi ospitava. Una notte splendida, peraltro.

Si aspetta che “tutto passi”: si resta di notte al villaggio, si veglia fino a tardi sotto la luna. E, soprattutto, le giovani non maritate si riuniscono, fuori dai grandi *giérin*, per cantare e danzare fino a notte fonda: la futura fecondità umana, piena di energia, esalta così la sua vitalità, felice, armoniosa, in *wurou*, “compimento”, parallelamente e in contrapposizione all’esaltazione disordinata e pericolosa dello spazio esterno al villaggio.

I luoghi proibiti

I pittori e Alabouri mi dicono che attualmente sull’altopiano sommitale di Koyo resta un solo luogo il cui accesso è assolutamente vietato: la roccia di *Dumi tuo*, circondata dal suo boschetto fitto di arbusti spinosi e di liane, con il suo abbondante legno morto. Quest’ultimo appare ancora più paradossale se si pensa che le donne devono a volte andare a cercare molto lontano la legna secca di cui hanno bisogno per cucinare. I pittori non mi hanno trasmesso alcun racconto né alcun mito riguardanti questo sito, mentre invece parlano molto diffusamente di ben altri luoghi e riti. E’ come se questo luogo proibito fosse situato fuori dalla parola; di fronte ad esso la parola si dilegua, si sottrae. Il posto, abbastanza piccolo, la cui superficie deve occupare un cerchio di una trentina di metri di diametro, è un non-luogo al centro esatto dell’altopiano inferiore, visibile da tutti, situato all’entrata nord del villaggio; la scuola e la *Casa dei Pittori* sorgono nelle vicinanze. I residui vegetali vi abbondano. “Spiriti” potenti e pericolosi vi risiedono. Eppure vedo gli abitanti camminare nei pressi di questo boschetto proibito senza nessun timore, senza rivolgermi il minimo sguardo, mentre il suo stato di abbandono salta agli occhi in tutta evidenza. E’ il luogo del sacro per eccellenza: visibile e invisibile. Vicino e inaccessibile. Roccia e vegetazione, ma negazione di vita e di realtà. E’ il sacro assoluto, sicuramente la sede arcaica del dio lontano che ha creato la montagna e l’etnia; un luogo più che esistente e che non esiste affatto. Un “buco nero” nella trama strettissima della parola. Un luogo attraverso il quale il sacro affluisce, ma dileguandosi.

Altri luoghi vietati esistevano in passato. Oggi li si frequenta, ma non senza qualche timore. Uno di essi, tuttavia, comincia proprio in questi anni, tra il 2008 e il 2009, a perdere almeno in parte il suo requisito di divieto assoluto. Si chiama *Pondo na*, “il grande burrone”; sprofonda per un po’ più di un chilometro di lunghezza tra spettacolari falesie verticali lisce che arrivano fino a un’altezza di cento metri. *Pondo na* si situa nella parte sud-orientale dell’altopiano sommitale superiore, *Kumo koyo*. Dal punto di vista fisico, si tratta di uno sprofondamento brusco del rilievo: quindi di una dispersione della parola. L’accesso a questo grande burrone è assolutamente vietato a chiunque, tranne che all’*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti. Nessuno deve parlare in Peul (la lingua della pianura) in prossimità del burrone, una mancanza a causa della quale possono prodursi degli avvenimenti spaventosi di cui non mi si dice niente. L’*Ogo* può andarci, ma nudo e cinto della pelle di una capra sacrificata; vi può anche coltivare. E’ il solo a conoscere e a praticare degli itinerari segreti di accesso a *Pondo na*, in particolare delle terrazze vertiginose in piena falesia. Il luogo è spaventoso; le infrazioni ai divieti che lo

riguardano provocano delle rovinosissime cadute di pietre e anche di rocce su *Loro*, un villaggio Dogon *toro nomu* che si trova più in basso rispetto allo sbocco del burrone (infatti è a due chilometri a nord di questo sbocco). I racconti su *Pondo na* che mi sono stati trasmessi si interrompono tutti molto presto, come se la parola vi bruciasse e non potesse essere a lungo proferita da una normale bocca umana; l'*Ogo* avrebbe sicuramente molto da dirmi, ma il suo ruolo non prevede il fatto che possa informarmi o iniziarmi.

Dumi tuo e *Pondo na* sono di fatto dei “buchi neri” o dei “rovesci dello spazio” attraverso i quali il sacro affluisce con violenta energia; ma attraverso i quali il sacro può anche, con la medesima intensità, rifluire.

Lo spazio proibito intorno al sacrificio

L'energia del sacro è notevole. Gli “spiriti” e gli antenati possono scatenarsi e mettere in subbuglio il lavoro incessante e armonioso della parola-vita, della parola-acqua, della parola-seme. E' compito degli uomini armonizzare il flusso del sacro per fare in modo che la parola in travaglio raggiunga il suo *wurou*, il suo “aureo-compimento”, e mostri il sorriso del *kenda nisi*, il “cuore buono”, in ogni cosa. Ma il sacro può essere turbolento; alcuni Dogon *toro nomu* sono a volte malaccorti e gli “stranieri” sono molto spesso degli inenarrabili perturbatori. Ecco perché è necessario compiere frequentissimi sacrifici.

Un processo spaziale temporaneo molto particolare si produce allora. Ecco. In un determinato momento, lo spazio è in disordine, come un mare in tempesta, e ne conseguono sconvolgimenti climatici, malattie degli uomini e degli animali, vicissitudini diverse per il villaggio, etc. Un sacrificio si rende necessario per calmare gli “spiriti” destabilizzati. Un iniziato provvede a sgozzare la vittima animale adeguata al disturbo identificato, talvolta su un altare sacrificale, qualche altra su un *tatè*, una “lastra”, qualche altra ancora in un luogo qualsiasi. Immediatamente questo luogo diventa un *dawin*, un luogo “proibito”, una sorta di piccolo “buco nero” temporaneo, un piccolo *Dumi tuo*, nel quale può muoversi e agire solo lo *zumgun*, “l'officiante sacrificatore”. Il sangue della vittima si riversa dalla sua gola squarciata; lo *zumgun* mormora un *ka oru*, una “formula rituale segreta”. Gli “spiriti” si precipitano allora a bere il sangue che scorre per terra. E così il disordine del reale cessa, la parola si rimette nel suo corso e riprende il suo lavoro armoniosamente splendente: e il piccolo spazio proibito scompare.

In contrapposizione alla tracimazione violenta di energia del sacro, il gesto umano del sacrificio crea il *dawin*, il “luogo vietato”, sospensivo della violenza; e, al centro del *dawin*, la violenza sanguinosa del sacrificio attrae tutta la violenza disseminata nello spazio, ora immobilizzato dallo status di divieto del luogo del sacrificio, e restaura l'armonia serena del reale, dello spazio, quindi della parola.

Le sedie dell' *Ogo*

E' l'*Ogo*, il capo aggiunto responsabile dei riti, che compie i sacrifici più importanti. Egli crea intorno alla sua persona una potenzialità di spazio sospeso, una sorta di irrealtà pura. E' lui che gestisce *Pondo na*, il "grande burrone" proibito, dove può anche coltivare, cioè mettervi in azione il seme-parola nello spazio *dawin*, "proibito", sospensivo.

E' una delle poche persone del *bailo*, la "comunità" di uomini e donne del villaggio, se non l'unica, a disporre di sedie da poter utilizzare. Ricordiamo che i significati di *din*, "sedere", sono molto più copiosi di quelli del verbo francese. Ebbene, queste sedie dell'*Ogo* sono dei *dawin*, dei piccoli luoghi "proibiti": chiunque vi si sedesse, rimarrebbe come paralizzato e vittima di terribili sofferenze. Si tratta di due *Ogo puro*, vecchissime tavole di legno posate su delle pietre piatte, sul bordo di due dei più importanti *giérin* del villaggio. Si tratta anche di *Ogo tuo*, "pietre del capo aggiunto responsabile dei riti", ritte in gruppi di tre o quattro in luoghi particolari della montagna dove vengono compiuti dei riti di cui non mi hanno parlato; questi *Ogo tuo* possiedono una sorta di potere magnetico che può paralizzare chiunque vi si sieda o che li tocchi soltanto(5).

Intorno a questi due punti precisi, e forse anche in questi due tipi di punti, lo spazio si addensa in una maniera così compatta da precipitare in una sorta di distruzione o di negazione di se stesso: altri "buchi neri", in un certo senso, che giustificano iperbolicamente i riti e il pensiero dello spazio come organismo vivente.

Segni dipinti che aprono lo spazio

Funzione simbolica della grotta centrale di *Na Na Wurou To*

Nel centro geografico esatto dell'altopiano sommitale della montagna di Koyo si distende ad arco di cerchio una grande tettoia la cui condizione la pone al limite dei luoghi *dawin*, "proibiti". Gli abitanti di Koyo la considerano molto importante e, in un certo modo, segreta. Quando nel febbraio del 2005 uno dei pittori, Hamidou, mi ci ha condotto sul fare dell'alba a passi molto spediti, ha insistito sulla necessità che al villaggio nessuno se ne accorgesse. Di sicuro questa escursione mattutina ha suscitato scalpore, come Hamidou mi ha rivelato in seguito. Si trattava di una piccola messinscena nei processi di trasmissione che mi sono indirizzati? O di una teatralizzazione della trasgressione che mi facevano compiere? Quello che è certo è che nessuno "straniero" è mai stato condotto presso questa tettoia. Per quello che mi riguarda, accompagnato dai pittori e da Alabouri, dal 2005 posso ritornarvi senza difficoltà; un'opportunità che non mi lascio sfuggire, rimanendo ogni volta a contemplare lungamente questo luogo.

Si chiama *Na Na Wurou To*, letteralmente "madre/grande madre/grande aureo-compimento piccola vasca d'acqua". Si trova a un'ora di cammino dal villaggio, sulla linea orizzontale di congiunzione tra il pianoro inferiore e il pianoro superiore. Misura

più o meno duecento metri di lunghezza, la sporgenza orizzontale del suo soffitto va dai tre ai sei metri. La sua altezza sotto la volta va dai due ai sei metri. Si distende da nord a sud. Alla sua estremità settentrionale, sulla parte superiore dello strato roccioso che sporge, le acque che scorrono da un vallone superiore (in *Kuno koyo*, il “monte alto”) confluiscono, durante la stagione delle piogge, in un *to*, una “vasca naturale poco profonda”(6), prima di saltare la tettoia sotto forma di cascata e riprendere il loro corso in *Dosu koyo*, il “monte basso”: la tettoia si trova in effetti ai piedi di un bel vallone svasato di *Kuno koyo* e davanti a una larga parete piatta di *Dosu koyo*. Dall’altro lato di *Dosu koyo*, la falesia si inabissa; dalla tettoia non si riesce a distinguere l’oasi di Boni, nascosta dal tuffo della falesia. Nemmeno la pianura sabbiosa. Ma si vede molto nettamente l’arco di cerchio della montagna di *Zuku*, un tempo abitata e coltivata da altri Dogon *toro nomu*: quest’ultima è simile a una massa minerale che si leva, un astro oscuro e gigantesco che si alza in un’alba eterna, dall’altro lato della linea-frontiera del reale-parola.

La sporgenza della tettoia al di sopra del vuoto mostra delle potenti formazioni minerali che danno l’impressione di essere in movimento: tre o quattro grandi rigonfiamenti di arenaria arancione che sembrano rotolare gli uni sugli altri, come una pasta di pane o come una colata di lava (ma quest’ultimo paragone è meno appropriato). Il lavoro di gestazione geologica della montagna è evidentissimo. Certe parti del rigonfiamento più alto e più allungato sul vuoto sono del resto crollate e rimangono, con i blocchi parzialmente tondeggianti, oblique sul suolo, come in attesa di un prossimo sommovimento minerale.

L’arco di cerchio della tettoia è accogliente e avvolgente. Ma una volta che vi si è entrati e che, sotto la copertura della sua grande sporgenza, ci si gira, si vede chiaramente l’altopiano, regolare in questo punto, allungarsi verso ovest e, al di là di esso, il lento levarsi della montagna di *Zuku*. Ci si sente qui nell’immensa bocca della montagna che sta dicendo qualcosa, che mormora qualche *ka oru*, “formula rituale sussurrata”; o nella vagina della montagna che sta partorendo qualcosa. Il nome della tettoia si giustifica pienamente.

Nel corso di qualche secolo, nel fondo della tettoia e nella parte più alta di questo stesso fondo, là dove uno strato di arenaria molle si è incavato, sono stati preservati dei locali in mattoni. Poi queste piccole camere sono diventate delle tombe. e alla fine sono state trasformate in alveari rituali. Il miele vi è raccolto tre volte l’anno. Delle donne anziane di ognuno dei circa venti villaggi dell’etnia *toro nomu* provvedono alla manutenzione di questi alveari; attualmente sembra che solo i villaggi di *Koyo* e di *Loro* proseguono questo rito. Pur non essendo direttamente una radice vegetale, il miele di *Na Na Wurou To* è uno dei “medicamenti” più potenti.

I rigonfiamenti che costituiscono la sporgenza della tettoia presentano una cinquantina di segni dipinti. Questi si suddividono nettamente in due gruppi, per stile e, sicuramente, per la funzione. Alcuni sono di dimensioni usuali, se così si può dire, nelle pitture rupestri: trenta o quaranta centimetri di altezza, venti di larghezza, motivi geometrici, a

linee o a tratti e mai a strisce compatte. Alcuni soggetti sono facilmente identificabili: dei *kanaga*, degli *ogo ku*, “testa di capo”, insomma della stessa famiglia stilistica di quelli che si possono vedere nella tettoia dipinta di *Songo*, duecento chilometri a sud-ovest da qui, presso un'altra etnia dogon. Ma altri, meno numerosi, sono assolutamente originali e non si trovano in nessuno dei dotti repertori dedicati alle pitture rupestri africane: si tratta di amplissimi archi di cerchio, talvolta di un'apertura più larga di quella che potrebbe realizzare un uomo facendo ruotare il suo braccio teso. Questi archi di cerchio sono ordinati in quattro gruppi concentrici. Oltre a una possibile funzione rituale, di cui comunque niente mi è stato detto, essi accompagnano con palese espressività il movimento geologico dei rigonfiamenti della tettoia. Evidenziano contemporaneamente l'arco di cerchio globale di *Na Na Wuron To*. Annunciano, infine, il levarsi della montagna di *Zuku*, la cui cima si profila come un arco di cerchio regolare nel cielo. Numerosi e ripetitivi, essi seguono il mormorio progressivo del *ka oru*, “la formula rituale sussurrata” che la bocca della montagna pronuncia.

Due sistemi di segni dipinti si sfiorano e si rinforzano vicendevolmente: il sistema dei piccoli segni, più numerosi, che fissano l'identità *toro nomu*, i culti degli antenati, i riti; e, simultaneamente, il sistema che duplica lo slancio geologico della montagna, cioè la gestazione della parola; e che, oltre a duplicarlo, lo stimola e lo rende anche dinamico.

La materia di base per dipingere è abitualmente la terra oca, anzi rossa. I pittori chiamano questo colore *ban*, “rosso”; dicono che questo colore moltiplica l'energia dell'atto di dipingere, rinforza ciò che la pittura mostra e colui che dipinge, perché, proseguono, il rosso è il colore del sangue del sacrificio. Si dà il caso che tutti i segni dipinti a *Na Na Wuron To* sono *piru*, “bianchi”. Questo colore è difficile da ottenere perché alla terra oca è necessario mischiare una polvere che si gratta dal soffitto di qualche rara tettoia; ma i pittori dicono che questo *piru*, “bianco”, è senza sangue. Il bianco è misterioso e agisce in e su un mondo differente, perché privo della doppia violenza originaria del sacrificio. Questo bianco dei segni è forse in relazione col miele, che non richiede affatto un sacrificio? I segni bianchi dipinti di *Na Na Wuron To* sono sempre in azione; i piccoli segni fissano lo spazio del reale-parola del pensiero *toro nomu*; i grandi segni slanciano e accentuano il movimento nascente, dunque il *gié*, di questo stesso reale-parola. In quanto segni bianchi, essi agiscono, operando nel *bira*, “lavoro, gestazione”, del *kenda nisi*, il “cuore buono” del reale. Creano una modalità d'azione che non tiene conto della violenza originaria, tanto meno introducono una deviazione, a sua volta violenta, il cui effetto dovrebbe essere quello di annullare la violenza originale. Il segno dipinto in bianco crea una modalità totalmente diversa di pensiero.

Lo spazio nuovo del poema-pittura

Da poeta lettore di spazio, ho cercato, come si sa, di vedere i segni posati da creatori popolari, senza scrittura, sulle montagne del Sahel: il mio desiderio era cercare di comprendere ciò che avevano intenzione di fare quelli o quelle che un bel giorno avevano avuto l'audacia di iniziare a posare dei segni su un supporto stabile, un muro di terra. In qualche modo, all'alba della scrittura. Desideravo creare insieme a loro. Dopo aver lungamente e pazientemente cercato, sono arrivato nell'agosto del 2000 a Koyo, di cui mi avevano parlato persone di altri villaggi della regione. Non sapevo che Koyo è di etnia dogon *toro nomu*. Il suo altopiano roccioso quasi all'estremità meridionale della sua montagna, la stessa bellezza del villaggio, orientato a est e di fronte a delle splendide montagne isolate in lontananza, mi convincevano immediatamente che in un luogo tanto spoglio e di tale potenza visiva il pensiero e la mano potevano essere audaci. Non mi ero ingannato. Sono ritornato nel febbraio del 2001, con il mio primo libro sulla regione; mi hanno mostrato allora delle straordinarie pitture murali all'interno di tre case di Koyo. Sono tornato di nuovo nell'agosto dello stesso anno e ho cominciato con i posatori di segni un dialogo di creazione che, in dieci anni, ha continuato ad aprire modalità di spazio diverse. Modalità diverse dove la parola in atto vive in tutt'altra maniera e accresce, senza tradirne lo spirito, il reale.

2.1

Lo spazio nuovo a due dimensioni

Io e i posatori di segni creiamo insieme, all'aperto, dei poemi-pitture su un tessuto di almeno un metro per due, secondo un procedimento che si è progressivamente stabilizzato: percorriamo lo spazio dell'altopiano, con i suoi miti, i suoi riti, i suoi slanci di parola. Poi i posatori di segni e Alabouri propongono un tema di creazione sempre legato al percorso che abbiamo compiuto. Io creo il poema in tre parti, ne scrivo con pittura scura le lettere che dissemino sul tessuto; Alabouri ed io lo traduciamo. I pittori allora posano i loro segni, a volte complessi, che sono sempre delle linee e mai delle strisce compatte; poi mi dicono, facendo mostra di virtuosismo verbale, quello che hanno, secondo la loro espressione, "scritto" sul mio stesso soggetto, accanto alle mie lettere. Così abbiamo creato un trittico, perché i pittori sono sei. Solo tessuti di grande formato, di almeno due metri e sessanta per due, o tre volte più grandi, permettono che io e i pittori lavoriamo sullo stesso supporto. Queste opere si iscrivono direttamente nel campo dell'arte contemporanea, per la loro originalità e per la loro potenza grafica. Ma sono anche efficacissimi strumenti di trasmissione del proprio patrimonio culturale.

Il tessuto-atto

Per terra, su una *taté*, una "lastra piatta", spesso già utilizzata per questo o quell'altro rito, l'opera è in primo luogo un atto, una coreografia lenta dei nostri sette corpi inclinati sul suolo, che posano il seme della lettera e il seme del segno grafico nel minuscolo terreno rappresentato dal tessuto, come un leggerissimo "giardino" al margine di una *taga*, una "vasca naturale d'acqua". Le nostre lastre di lavoro regolare non sono numerose: *Koso kindu*, *Saïdu panga*, *Bisi komo*, *Zongori* e *Bonodama*, cinque su tutto l'altopiano di Koyo(7). Il tessuto che vi viene posato è una nuova pelle vivente del grande organismo di parola che è lo spazio di questa montagna. *Bonodama* è uno dei più potenti *giérin* del villaggio; gli altri quattro luoghi sono dei nuovi *giérin* che noi stessi abbiamo creato, a volte molto lontano dal villaggio. L'opera si inserisce in maniera diretta nel *bira*, il "lavoro-gestazione", della parola dello spazio. Essa è un nuovo *wurou*, un "aureo-compimento". L'opera è sempre consacrata dalle Donne anziane nei loro canti rituali notturni.

Nei primi anni di questo lavoro, i segni posati dai pittori si organizzavano molto spesso in forma di scacchiera dinamica e di mappa simbolica. La maniera di dipingere questa mappa, tratto dopo tratto, sembrava ripetere l'itinerario percorso la mattina in montagna, come una sorta di ripresa grafica riassuntiva, creando una memoria visiva nella permanenza del presente, creando una temporalità nuova nello spazio all'opera, nello spazio in travaglio.

A partire dal febbraio 2007, le forme grafiche hanno cominciato ad aprirsi, mentre fino a quel momento erano sempre ripiegate su se stesse, al modo in cui la montagna è circondata dalla sua falesia ininterrotta.

A partire dal luglio 2008 mi sono reso conto che il momento finale in cui i pittori mi trasmettono oralmente quello che “hanno scritto” è una virtuosità iperbolica della parola all’opera in tutto lo spazio. Il mio poema, di cui dissemino la calligrafia su una parte del tessuto, raggiunge una concisione aforistica; io sono l’anziano del nostro *bailo*, “gruppo comunitario” di creazione; i pittori, che hanno dai cinquanta ai trenta anni, mettono in una luce scintillante l’audacia nuova del segno grafico diversamente colorato e, nello stesso tempo, la maestria della loro “lettura orale”: l’opera partorisce il luogo, piccola sorella della grande tettoia dipinta di segni bianchi che porta il nome di *Na Na Wurou To*, “la piccola vasca dell’aureo-compimento della Grande Antenata”. Nella sua creazione al suolo, il poema-pittura sul tessuto partecipa con la più ferma e chiara intensità al *gié*: esso è un atto di parola.

Il tessuto-raccolto

In Europa, dove le istituzioni della mediazione culturale, musei, gallerie, mediateche, etc., hanno più facilmente luoghi e finanziamenti adeguati alla presentazione di queste opere al pubblico, io propongo, d’accordo con i pittori e il villaggio di Koyo, i poemi-pitture su tessuto che creiamo sulla montagna di Koyo. Presento contemporaneamente dei poemi-disegni all’inchiestro di china su grandi quadrattici cartacei che realizziamo col medesimo procedimento. La locazione delle opere originali esposte e la remunerazione delle mie conferenze coprono le spese di produzione; finanziano i salari dei pittori, molto buoni se confrontati con quelli medi del paese, per le giornate di lavoro che passano con me piuttosto che recarsi nei loro “campi” o nei loro “giardini”; e, soprattutto, finanziano le tappe del Progetto di Sviluppo che il villaggio ha adottato: bacini idrici che hanno permesso di raddoppiare le superfici dei “giardini”, una scuola, due *Case dei Pittori*, la formazione di un operatore sanitario, la creazione di una farmacia del villaggio, che ho già avuto modo di presentare nelle pagine precedenti. In questo modo il villaggio rafforza la sua autonomia in direzione dell’autarchia e dell’autogestione: che sono le sue opzioni fondamentali, come mi viene frequentemente ribadito(8).

Ogni volta che ritorno al villaggio per un soggiorno di lavoro e di creazione in dialogo, porto dunque il raccolto degli atti di parola precedenti. Il *wurou*, “aureo-compimento”, è dunque generoso, perché i segni grafici e le parole del poema sono potenti dal punto di vista della bellezza, dell’identità culturale tradizionale, della visione economica dello sviluppo. Realizzazione del *gié*.

Il *bailo* dei pittori e del poeta e l'integrazione dello straniero

Nel marzo del 2007, non senza preoccupazione dopo gli errori, francamente stupidi, di un Bianco che avevo condotto al villaggio e che voleva razionalmente e unilateralmente cambiarne certe pratiche fondamentali in nome dell'igiene e dello sviluppo, in particolare gli utilizzi della sorgente perenne, i pittori e Alabouri mi partecipano la loro collera nei confronti di quest'uomo irrispettoso, ingenuo e rozzo. Ma subito aggiungono che se io sono stato "tradito" (a loro dire) da questa persona, devo meglio comprendere qual è la mia posizione e chi, i pittori ed io insieme, siamo.

Osservandomi, e osservando contemporaneamente in cosa consistevano questi atti di creazione in dialogo che nel 2001 avevo proposto di iniziare a fare, il villaggio aveva deciso dal 2003 che i pittori, Alabouri ed io formassimo un piccolo *bailo*, un "gruppo comunitario di parola"; senza saperne niente, ero stato dunque integrato in certi riti. L'avevo sospettato qualche anno dopo, notando dei gesti e delle situazioni che presentavano tutti gli aspetti dell'iniziazione; le donne anziane mi avevano del resto dato un nome, nel 2002, nel corso di uno dei loro riti notturni cantati-danzati, in mia presenza. Nel marzo del 2007, tutto ciò mi è stato finalmente detto apertamente. Mi viene precisato che il nostro *bailo* è particolarmente importante perché ne ha generati altri, quelli per la manutenzione dei bacini idrici, della scuola, della *Casa dei Pittori*, etc. Mi viene detto, infine, che da quel momento faccio parte dei Dogon *toro nomu* e che mi trovo nella stirpe dei *Nasi*, i "facitori di pioggia": io sono l'ultimo "straniero" integrato nel loro spazio. Mia figlia lo è insieme a me.

Ora, prima del mio arrivo, l'ultimo "straniero" era stato integrato sei secoli fa(9). Lo hanno chiamato *Ogo ban*. Ho presentato in precedenza in questo libro la sua figura mitica e la sua leggenda. Era un songhai che veniva da est, affamato, indigente; osservando in estate l'enorme cascata di *Bonsiri*, ha chiesto ospitalità ai Dogon *toro nomu* che vivevano allora nel villaggio sospeso nel cuore della falesia, proprio a destra della cascata. Gli è stato permesso di insediarsi, ma su una terrazza a sinistra della cascata. Era un uomo di grande saggezza; la sua parola era potente, misurata ed efficace. Ha osservato la cascata ed ha proposto di andare a vedere in cima alla falesia da dove provenisse a volte tanta acqua. Ha parlato alle pietre più lisce e più adattabili affinché andassero a sistemarsi in una profonda fenditura a destra della cascata, risalendo verso l'alto; lui e le pietre hanno dialogato. Una notte, avendo trovato, lui e le pietre, il *kenda nisi*, il "cuore buono", dell'accordo e dell'armonia, le pietre sono andate da sole ad installarsi. Così la parola di *Ogo ban* ha creato il *toke*, il "passaggio in salita costruito", il più diretto, il più vertiginoso, ma anche il più bello di questa parte della falesia.

Ma un "bambino" (la parola indica spesso un uomo ai primi passi nell'iniziazione) ne ha provocato la morte accidentalmente con una pietra sottratta alla sua funzione di parola. *Ogo ban*, ferito a morte, si è ritirato in *Danka ilo*, la sua grotta in piena falesia; ed è sparito. In fondo alla sua grotta sono stati trovati dei segni grafici rossi, neri e bianchi, dipinti da lui, in forma di scacchiere di quadrati o di losanghe. *Ogo ban*, integrato tra i Dogon *toro nomu*, è all'origine della stirpe dei Garico *iso bam*, i "facitori di terra".

Per ristabilire l'armonia infranta dalla sua morte accidentale, sono stati sacrificati degli animali, consacrato il bacino di ricezione della cascata con il nome di *taga ima*, "la vasca d'acqua naturale dell'amore-amicizia", creati quattro alveari nei buchi della falesia, disposti più o meno a croce intorno alla cascata; nel fondo della più alta delle arnie, allo sbocco del *toko* di pietre-parole, è stata posta la piccola pietra che aveva ucciso *Ogo ban*. Le api di questo alveare sono molto aggressive, i pittori le temono e noi dobbiamo sempre terminare molto velocemente la scalata del *toko* per paura delle loro punture, davvero molto dolorose.

Ogo ban è uno dei due antenati di riferimento del *baiilo* che comprende i pittori, Alabouri e me stesso; i pittori considerano i segni che egli ha dipinto nel fondo della sua grotta come gli originali a cui si ispirano i loro segni grafici. Mi hanno condotto per la prima volta nella grotta di questi dipinti nell'ottobre del 2004; vi ritorniamo regolarmente, è a tre ore di cammino dal villaggio.

Il mito di *Ogo ban* è interessante per più di un aspetto. In primo luogo racconta che è stato uno "straniero" a fondare l'uso dei segni grafici; così come i segni grafici bianchi della tettoia di *Na Na Wurou To*, più o meno della stessa epoca se non anteriori, essi introducono una pratica e un pensiero radicalmente differenti.

Poi il mito mostra che il villaggio ha la capacità di integrare uno "straniero".

Inoltre, la localizzazione del mito sulla linea-frontiera della montagna, che è per di più in piena falesia, è significativa.

Questo mito infine ribolle di un'energia violenta: l'erranza commovente di *Ogo ban*, la sua accoglienza, anche se dall'altra parte della cascata, il suo omicidio accidentale, l'introduzione di una stirpe nuova (dunque immediatamente perturbatrice) tra la popolazione del villaggio, i sacrifici sanguinosi a riparazione della sua morte, la sparizione del suo corpo e l'assenza di un rito funerario, l'aggressività delle api che sorvegliano la sua pietra mortuaria. Tuttavia *Ogo ban*, uomo di una parola immediatamente altra, ha portato molteplici benefici al villaggio.

In due dimensioni

L'opera così creata sulla carta o sul tessuto, iscrivendosi completamente nella funzione dei miti e del pensiero simbolico, è uno spazio a due dimensioni, mobile, pieghevole, trasportabile facilmente nel mio zaino. E' un oggetto sconosciuto al villaggio, che come elemento di comparazione ha solo i piccoli *sardinié*, i "giardini", sul margine dei *taga*: un minuscolo terreno di *iso*, "terra sabbiosa" creata dalla mano dell'uomo per frantumazione, sul *taté*, la lastra piatta. Sulla carta, sul tessuto, nel terreno fine, il seme della parola, del pensiero e della pianta produce il suo *wurou*, "aureo compimento". Ma i pittori e la gente del villaggio vedono bene che l'opera parte e viaggia. Ecco allora questo strano spazio a due dimensioni, pieno di seme-parola, che attraverso la sua relazione col lontano, di cui non conosce né i riti né gli "spiriti" né i *davin*, i "luoghi proibiti", produce

anch'esso il suo raccolto, simbolicamente commestibile come ogni altro raccolto. Il mito di *Ogo ban* è a ragione, e nei fatti, il mito di riferimento del *bailo* di cui facciamo parte io, i pittori e Alabouri. Io sono questo nuovo “straniero” integrato che, tuttavia, mantiene un piede nello spazio lontano sconosciuto e che, attraverso il travaglio della sua parola di poeta, accresce la parola-seme del villaggio e viene chiamato *bailomaio'asé*, “accrescitore d'essere e di spazio della comunità”.

2.2

Lo spazio nuovo a tre dimensioni

Le “installazioni” di pietre dipinte

Dal 2001 creo con i pittori e Alabouri delle “installazioni” di poemi-pitture su pietre. Procediamo in questo modo: in un luogo lontano sulla montagna di Koyo, fuori da ogni “campo” o da ogni *giérin* di “campi”, scelto dai pittori, essi mi indicano il tema dell’opera da realizzare sul posto, dunque del poema, necessariamente breve, che io scrivo sulle pietre piatte che trovano negli immediati dintorni; poi vi dipingono i loro segni grafici. Alla fine solleviamo le pietre dipinte in base a ciò che vi abbiamo creato, ma anche in relazione alle vedute lontanissime che il luogo stesso ci offre. Queste “installazioni” sono veramente molto belle. I pittori e Alabouri gli attribuiscono una grande importanza. Ogni pietra mostra una evidente affinità con quelle utilizzate per i sacrifici, che conservano macchie delle colate di sangue delle vittime e delle colate di crema di miglio; sono simili ai catalizzatori di spazio, *gié*, che il rito del sacrificio anima.

Tuttavia le intemperie e il vento fortissimo, gli animali selvaggi e le greggi di capre rovinano notevolmente queste “installazioni” che noi torniamo a sistemare due o tre anni dopo, trovando le pietre rovesciate e le pitture quasi de tutto cancellate. E’ come se la rotazione triennale riguardasse anche queste opere. Esse sono tridimensionali, è impossibile farle viaggiare e restano unicamente nella nostra memoria visiva, nei nostri racconti e nella mia macchina fotografica. Sono sentite, a mio avviso, come delle attivatrici di parola nello spazio e, siccome si trovano lontano da ogni “campo”, come esploratrici di “campi” futuri, un futuro lontanissimo, quando in questo luogo le lastre e i massicci rocciosi saranno erosi e desquamati a tal punto da far apparire la terra *iso*, e il rito del seme-parola del “campo” con essa.

Le Case dei Pittori

Alcuni turisti curiosi e colti, stanchi delle comodità o degli espedienti di certi villaggi del “paese dogon”, duecento chilometri a sud-est di Koyo, hanno sentito parlare dei nostri poemi-pitture e dei dipinti murali dei pittori, quelli che mi hanno convinto, nel 2001, della possibilità di dar vita a un lavoro di creazione in dialogo. Si spingono talvolta fino a Boni, la borgata-oasi ai piedi della montagna di Koyo, raramente fino al villaggio. Per gestire senza danni la loro curiosità, abbiamo creato nel 2006 una casa museale non abitata all’entrata del villaggio di Koyo, là dove esisteva già la scuola; sono stati gli abitanti del villaggio a scegliere questa ubicazione. Le quattro mura interne di questa *Casa dei Pittori* fanno da supporto ai dipinti, veramente splendidi, attraverso i quali i cinque pittori del villaggio di Koyo esprimono con colori vivi il loro pensiero sulla montagna, il *kenda nisi*, il “cuore buono”, gli atti sacrificali e di validazione della costruzione stessa, la concezione della persona umana, il pensiero della mia accoglienza e del mio *bira*,

“lavoro”, di poeta “straniero”. In altre parole, le superfici verticali del volume interno di questa *Casa* dicono ai pittori, al villaggio, a me stesso e agli eventuali visitatori, la parola in atto che caratterizza il nostro lavoro creativo, ma che è allo stesso tempo il pensiero dello spazio dei Dogon *toro nomu*.

Al contrario della ventina di “installazioni” che abbiamo disseminato all’aperto sul’altopiano sommitale, la *Casa dei Pittori* è uno spazio ripiegato su se stesso, una nuova grotta creata dalle mani dell’uomo. Essa esplicita il reale attraverso la proliferazione dei segni grafici e l’esuberanza dei colori. E’ una sorta di nuovo *giérin* dove nessuno canta o danza, ma dove i segni grafici festanti esaltano gli uni di fronte agli altri sui muri, gli uni insieme agli altri, la parola in atto che spinge al travaglio tutta la montagna, coltivata o a maggesi, terrosa o rocciosa. I visitatori entrano nella *Casa*, guardano e tornano a guardare, ascoltano ciò che i pittori gli dicono di “aver scritto”. Questo nuovo *giérin* chiuso è un luogo di raccoglimento e di trasmissione intensa, se il visitatore sa davvero ascoltare. L’uso del segno grafico rovescia la funzione del *giérin*, che non è più il posto rituale della parola cantata-danzata; si osserva in silenzio il segno, lo si legge o se ne ascolta la lettura. Lo spazio si contrae all’interno della *Casa* e si rinserra intorno alla decifrazione del segno grafico. E’ l’inverso del “buco nero” e del *dawin*, il “luogo proibito”: è sovrabbondante di senso senza autodistruggersi(10). Nonostante ciò, dal di fuori niente lo lascia presagire. La *Casa*, che non mostra nessuna pittura all’esterno, sembra una dimora comune, alla pari di tutte quelle del villaggio. Ma al suo interno essa è potente e alimenta lo spazio, attivando il ritmo del suo lento travaglio.

La bellezza di questa prima *Casa dei Pittori* a Koyo ci ha spinti a crearne un’altra nel 2007 a Boni, giù in pianura, là dove i Dogon *toro nomu* di Koyo hanno acquistato qualche appezzamento e hanno creato a partire dal 2005 un piccolo quartiere dogon. Questa seconda *Casa* è anch’essa splendida; la sua organizzazione interna è la medesima della prima e i pittori di Koyo vi esprimono ancora più nettamente la loro concezione della parola in atto. E, nello stesso modo, il pittore Yacouba Tamboura, “schiavo” accolto nel nostro gruppo quasi fin dall’inizio, ha creato nel suo villaggio, Nissanata, una *Casa dei Pittori*, molto bella.

L’ombelico della parola a Nissanata e le domande che pone

E’ proprio Yacouba Tamboura che con un altro pittore, Soumaila Goco Tamboura, ricco di talento ma dal carattere spigoloso e ingestibile in un *baïlo*, “gruppo comunitario”, ha preso nell’agosto del 2009 una iniziativa sorprendente e probabilmente molto feconda. Yacouba sa di discendere, da diverse generazioni, da un antenato Dogon *toro nomu* di un villaggio, *Itri*, del quale non restano che poche rovine sulla montagna di *Zuku*. Questo antenato era stato asservito dai Peul. Yacouba non parla *toro tegu*, lo sta imparando adesso, un poco alla volta. Egli è uno “schiavo”, contadino e tessitore, come quasi tutta la popolazione maschile del suo villaggio in pianura, Nissanata, a un’ora di cammino da Koyo. Siccome l’avevo incontrato fin dai miei primi soggiorni e avevo visto

le sue possenti e calme pitture murali nella sua casa, gli avevo proposto così di cominciare, a casa sua, questa creazione in dialogo su dei tessuti. L'unione con i pittori di Koyo è avvenuta molto facilmente e su mia iniziativa. A Yacouba è concesso di seguirmi tra la gente di Koyo, quando salgo al villaggio; tutti i pittori di Koyo e Alabouri scendono con me in pianura a lavorare ai poemi-pitture con e presso Yacouba.

Tuttavia l'eccessivo rumore in pianura e le curiosità a volte invadenti degli "schiavi" di Nissanata hanno spinto il nostro *bailo*, il "gruppo comunitario", a lavorare un po' più liberamente lontano dal villaggio, sul pendio della montagna di *Zuku*; Soumaïla Goco che fa l'indovino con i suoi lanci di conchiglie, cantastorie temibile, anche lui contadino e tessitore, della stessa età mia e di Alabouri e che infine è anche un posatore di segni, ci accompagna tra le alture di *Zuku*. Lassù Yacouba e Soumaïla ci conducono nei siti di villaggi dogon *toro nomu* abbandonati, le cui sepolture sotto tettoie rocciose sono ancora intatte; sui *giérin* di questi antichi villaggi che in pianura praticamente nessuno più ricorda, facciamo un sacrificio, Soumaïla lancia le conchiglie e poi passiamo all'atto di creazione su tessuto o su carta: rimettiamo in movimento la parola del luogo, addormentata da secoli(11). L'iniziativa di questa restaurazione della parola in atto o, se si vuole, della parola-spazio, viene proposta dagli "schiavi" Yacouba e Soumaïla Tamboura. Questo lavoro è davvero appassionante. Noi espandiamo lo spazio della parola in atto al di là della linea-frontiera della montagna di Koyo. Si potrebbe dire che questi villaggi fossili(12) vengono resuscitati dal poema e dal segno grafico e in qualche modo fatti gravitare intorno alla montagna di Koyo; ma io sento che è un altro tipo di pensiero dello spazio che attualmente emerge da quello che facciamo là; sarebbe troppo lungo da analizzare in queste note.

In una bella serata di agosto del 2009, Yacouba e Soumaïla Goco propongono che il nostro *bailo*, pittori e poeta, crei al crocevia centrale del villaggio di Nissanata, davanti alla *Casa dei Pittori* del villaggio, un piccolo monumento cubico di terra, pietre e cemento le cui quattro facce porteranno le nostre pitture e, insistono, un mio poema sul tema dell'incontro degli spazi, dei popoli e delle lingue. Io appoggio pienamente la proposta e accetto di finanziarne la realizzazione. Ma immediatamente i pittori di Koyo e lo stesso Alabouri, sempre presente con noi, si mostrano reticenti; i due "schiavi" hanno suggerito di creare gli stessi piccoli monumenti davanti alle *Casa dei Pittori* di Koyo e di Boni; un'ipotesi che i pittori di Koyo scartano risolutamente. Quanto al "dipingere a casa degli schiavi" dei segni grafici all'aperto che resterebbero continuamente sotto gli occhi della gente, degli "spiriti e degli antenati" di questo mondo la cui parola è povera e debole, ciò contrasta con le attitudini spontanee dei pittori di Koyo. Tergiversano a lungo. Alla fine Yacouba, d'intesa con me, convince tre di loro a dipingere di notte, sotto la luna quasi piena in quel momento. Cosa che fanno, di nascosto. Io mi ero addormentato, mi risvegliano alle due del mattino: l'opera, già completata, è magnifica. Quattro ore dopo, dipingo le lettere del mio poema e gli altri due pittori dogon vi aggiungono i loro segni grafici, sotto gli occhi dei bambini del villaggio. Soumaïla Goco crea sul piccolo edificio il suo insieme di segni quattro giorni dopo. L'opera è veramente bellissima e di tipo completamente nuovo. E' raggianante; e in uno spazio dove la parola è effettivamente

povera, sovrabbonda d'essere e diffonde con gioia i suoi significati agli esseri invisibili e ai numerosi passanti, siano essi del villaggio o completamente “stranieri”(13).

Cercando il nome più appropriato per quest'opera, piuttosto che “piccolo edificio del crocevia”, alla fine abbiamo scelto di chiamarlo “l'ombelico della parola”.

Ecco dunque che i Dogon *toro nomu* di Koyo si fanno superare in maniera inattesa. Ma si tratta davvero di qualcosa di inaspettato? La loro volontà feroce di autonomia culturale, ammirevole per tanti aspetti, si esprime nelle modalità più efficaci? Gli elementi notevoli di modernità del loro pensiero e del loro uso dello spazio includono sufficientemente l'ascolto dell'altro e il dialogo? Non sarebbe auspicabile un'intesa più dinamica e ancora più creatrice, non solo con il poeta lettore di spazio ma anche con alcuni “schiavi” affrancati della pianura? Non è possibile che essi creino insieme altre modalità di spazio in azione, capaci di incidere più concretamente nel mondo contemporaneo?

- (1) Dopo l'estate del 2009 il rischio di rapimenti tuareg e islamisti è diventato troppo elevato e mi ha fatto sospendere i miei soggiorni.
- (2) A *Dosu koyo*, a partire dal villaggio, *Aranbangiérin*, *Ogogiérin*, *Kusogiérin*, *Kirkongari giérin*, *Bazamnigiérin*, *Turiigiérin*, *Baingiérin*; tra i pendii sotto la falesia: *Sougiérin* (da *Boni toko* a *Aransan toko*), *Bokotorogiérin* (sotto *Woïsolid*), *Sandogiérin* (sotto *Koyo potu*), *Parangiérin* (sotto *Isim koyo*).
- (3) Ad eccezione dell'*Ogo*, il “capo aggiunto responsabile dei riti”, come si vedrà più avanti.
- (4) Il 7 marzo del 2008, alla fine del mio ventesimo soggiorno, il pittore Hamidou mi spiega che le briciole sono fatte di miglio o di arachidi; vengono cotte e sminuzzate. E' una persona dalle mani pulitissime che deve frantumarle e disperderle, in particolare a *Amnaganu*, *Koso Kindu*, *Giésiri*, *Isim Koyo* e *Kuno Koyo*: così vengono controllati tutti gli “spiriti” di Koyo. Hamidou nomina qui quelli che considera i sei luoghi di più attiva densità animista e i più versatili sulla montagna di Koyo. Ora, il 24 febbraio, all'inizio di quello stesso soggiorno, Hamidou mi dice che i luoghi “particolarmente importanti” della montagna di Koyo sono, nell'ordine: *Panga ka komo*, *Na Na Wurou to* (insiste su questo), *Danka ilo*, *Pondo na*, *Bonodama*, *Isim Koyo* e *Wusolid*.
- (5) *Davin* significa anche “vietato toccare”; lo spazio, in tutti i suoi aspetti, è in primo luogo sentito e vissuto come tattile, e non visivo.
- (6) Una vasca naturale profonda si chiama *taga*.
- (7) A queste lastre di creazione va aggiunta quella di Lamasaga, sopra Nissanata.
- (8) L'accesso veramente difficoltoso al villaggio gli fornisce un'ottima protezione. Il pericolo dell'acculturazione tuttavia esiste: viene dalla pressione storica dei Peul alla quale si aggiunge, dopo l'indipendenza, quella delle autorità maliane in pianura; viene anche dalle intrusioni grondanti di buoni sentimenti di alcuni Bianchi, turisti o altri, che si calano impudicamente nei panni di Babbo Natale pieno zeppo di danaro (purtroppo un luogo comune in Africa Occidentale) e distribuiscono diversi doni che inducono passività e ipocrisia. Koyo, fino ad ora, ne è restata immune. Quanto a me, ho sempre basato gli apporti finanziari sulla creatività e la forza dei pittori, mie e di Alabouri.
- (9) Altri “stranieri” passano per il villaggio, in verità non molti. Ma questi, dicono gli abitanti, “non capiscono chi siamo e noi li dimentichiamo molto in fretta”.
- (10) Nel 2008, pur essendo senza scrittura, i pittori del villaggio si confrontano da otto anni con il mio poema scritto. Nel luglio di quell'anno, il pittore Hamidou precisa che “scrittura” si dice *koro* [che in effetti significa “segno posato su un supporto”, e non inciso] e che la “scrittura dogon”, *toro nomu koro*, consiste in “pietre del capo dei riti”, *ogo tuo* (gruppo di tre o quattro pietre dritte che segnano fortemente lo spazio dei *giérin*, i “posti della parola rituale cantata-danzata”), *limka* (strati di pietre piatte, alte come un uomo in piedi, che servono teoricamente a spaventare le scimmie), *ulo* (pietre di delimitazione dei campi coltivati), le pitture nella casa e infine quelle nelle grotte.
- (11) Questi luoghi, Lamasaga, Duki, Kongori e Bukuru sono inoltre di una bellezza selvaggia e maestosa.
- (12) I cui antenati e gli “spiriti” sono sempre vivi agli occhi dei Dogon *toro nomu* e degli “schiavi” Tamboura
- (13) Cosa che a Nissanata non rappresenta nessun problema, a differenza di Koyo, fieramente isolato nella sua montagna.

ALLEGATI



Cap. XIV

KOYO, SPAZIO GEOLOGICO E FISICO



Roccia

L'etnia *toro nomu*, che parla il *toro tegu*, è la più orientale delle etnie dogon del Mali. Comprende circa 5000 persone. Tradizionalmente si protegge dai popoli della pianura, Peul e Tuareg, in villaggi costruiti sulle montagne tabulari, isolate le une dalle altre. Attualmente non è toccata dal turismo. Tuttavia Koyo, nei pressi dell'oasi di Boni, è l'ultimo villaggio di questo popolo Dogon a vivere ancora in alto sulla sua montagna. E' abitato da più o meno 500 persone.

Questa comunità di contadini sedentari, molto solidale, vive soprattutto in autarchia e in autogestione, secondo sistemi complessi. Si è islamizzata da una quindicina d'anni. Vive col suo spazio, che è in primo luogo l'altopiano sommitale della sua montagna. Questo altopiano presenta in verità molte irregolarità nel rilievo, a volte particolarmente accentuate. Ci si sposta solo a piedi sull'altopiano e dalla pianura; eventuali carichi possono essere trasportati solo sulla testa e, dopo un po', sulla schiena.

Questa montagna misura più o meno dodici chilometri da nord a sud e quattro da est a ovest. E' di arenaria e subisce l'erosione del Sahara. Il punto più alto, Isim Koyo, raggiunge i 1000 metri, mentre la pianura ai suoi piedi si trova a 400 metri. Un pendio ripido di detriti si distende in basso, sovrastato da una falesia verticale arancione che va dai 100 ai 400 metri di altezza. Si può raggiungere il villaggio solo a piedi, attraverso dei passaggi costruiti nella falesia, formati con pietre incastrate e tronchi d'albero lisci con scanalature. Questi passaggi, che vengono chiamati *toko*, tutti segreti, sono otto. Le genti della pianura sanno dell'esistenza di uno di loro ma non lo utilizzano, perché ne temono gli "spiriti", i feticci e i serpenti.

L'altopiano sommitale è distinto dagli abitanti di Koyo in due parti, *Kuno koyo*, il "Monte Alto", la parte orientale dell'altopiano, e *Dosu koyo*, il "Monte basso", il cui bordo occidentale sprofonda verso la pianura in una spettacolare falesia liscia merlata. Il villaggio di Koyo è costruito all'estremità sud-orientale dell'altopiano, in un punto di congiunzione dei due pianori dove scorre l'unica sorgente perenne.

Acqua

Confrontata con la pianura sabbiosa dove cresce una savana semidesertica molto povera, la montagna di Koyo è un vero castello d'acqua invisibile. Una piccolissima sorgente perenne alimenta il villaggio, *bailo taga*. Tre cisterne naturali profonde e invisibili conservano l'acqua, anche nei peggiori periodi di siccità, *Mandu giro*, a due ore di cammino dal villaggio, *Giésiri ganu*, a un'ora di cammino: questi due bacini, sconosciuti agli abitanti della pianura, sono utilizzabili. La terza, *Dama taga*, alla quale è assolutamente vietato l'accesso a chiunque, alimenta infatti la sorgente perenne del villaggio.

La stagione delle piogge, da giugno a settembre, è il solo periodo in cui ci sono delle precipitazioni, sotto forma di brevi e violente burrasche. Esse riempiono delle vasche naturali, *taga*, tra le lastre rocciose. Un centinaio di queste sono utilizzate per i riti e l'orticoltura. Il principale "canale di scorrimento" delle acque piovane attraversa lungamente il pianoro basso, permettendo la creazione e la cura tenace di giardinetti su tutta la sua lunghezza; questo lungo "canale di scorrimento" precipita infine dall'alto della falesia in una spettacolare cascata, *Bonsiri*, che è fornita d'acqua solo per due o tre giorni dopo ogni tornado.

Terra

Questa montagna offre pochissima terra. Rocce massicce, blocchi frantumati e lastre sono la sua ordinarietà. Ma l'erosione solare ed eolica provoca una desquamazione della roccia; sgretolamento dopo sgretolamento si formano dei depositi sottili di terra sabbiosa, dove gli abitanti coltivano, anche molto lontano dal villaggio, il miglio di cui si nutrono: chiamano *woru*, "campi", queste superfici messe a coltura.

Sul bordo delle vasche d'acqua, *taga*, innalzano inoltre delle lamelle rocciose, costruiscono così dei piccoli quadrati coltivabili che riempiono con un sottile strato di terra sabbiosa ottenuta per frantumazione a mano; li irrigano con delle calabasse e li chiamano *sardinié*, "giardini", nei quali realizzano durante la stagione delle piogge una intensissima micro-orticoltura.

La terra coltivabile, naturale o prodotta dall'uomo, si chiama *iso*.

Dato il clima e la roccia, la vegetazione è debole e scarsa; pochissimi gli alberi, per questo sacralizzati nei riti; quasi nessun frutto commestibile.

Ambiente

Numerose grotte tra i ripiani della falesia che cinge l'altopiano e un po' ovunque su tutta la sua estensione, hanno offerto degli eccellenti ripari nel passato. Svariate e profonde tettoie, formatesi con l'erosione negli strati orizzontali di arenaria tenera, offrono identici rifugi. Un grandissimo numero di grotte e tettoie sono state e sono ancora utilizzate. Vi sono legate moltissime leggende e altrettante pratiche rituali.

Nel corso dei secoli il villaggio di Koyo si è spostato dal nord-ovest dell'altopiano, là dove precipita la grande cascata di *Bonsiri*, fino alla sua attuale ubicazione a sud-est dell'altopiano. Koyo è il suo nome di copertura per gli utilizzi "esterni"; la parola significa "il monte, la montagna". L'appellativo è utilizzato davanti agli "stranieri". La gente dell'etnia *toro nomu* lo chiama Yura, che vuol dire "rana", l'animale che canta di notte il miracolo dell'acqua in pieno deserto. Sette quartieri dalle costruzioni addossate le

une alle altre costituiscono il villaggio, e tutte hanno una funzione rituale. La base delle case è fatta di pietre secche che permettono l'aerazione di stanze basse e il passaggio delle acque piovane dei tornado. Un metro e mezzo più in alto cominciano gli assemblaggi di mattoni di terra secca, i *banco*, che formano i muri di stanze molto alla buona. Uno strato di sottili tronchi di legno coperti di terra costituisce il tetto a terrazza, poco impermeabile. I personaggi più importanti della comunità costruiscono una o due stanze in più sopra la loro casa. Una piccola corte precede spesso l'abitazione. Alcune case del villaggio portano sui muri interni delle considerevoli pitture in terra, il più delle volte strutturate a scacchiera, che ho visto per la prima volta nel 2001, durante il mio secondo soggiorno.

Tra le case si slargano delle piazze molto importanti per i riti della comunità. Una piccola moschea, che nessuno frequenta, è stata costruita al centro del villaggio. Essa lambisce il più importante altare animista, la sola costruzione circolare del villaggio.

Infine, all'uscita nord-ovest del villaggio, sul bordo settentrionale di una grande lastra rocciosa, si trova il solo luogo proibito a tutti, *Dumi tuo*, (la cisterna *Dama taga* è invisibile, nessuno sa dove si trovi; il capo del villaggio forse ne è a conoscenza, ma nessuno ne è sicuro). *Dumi tuo* è una grossa roccia, piatta sulla sommità, circondata da arbusti aggrovigliati e da liane. Sulla grande lastra che la fronteggia hanno luogo alcune cerimonie vietate agli stranieri, in particolare delle danze mascherate durante le quali alcuni iniziati in trance rispondono alle domande che gli abitanti riuniti pongono agli dèi, che gli iniziati rappresentano. E' ugualmente su questa lastra che è stata costruita, su richiesta del villaggio, a partire dal 2004, la scuola che i miei lavori hanno finanziato; è ancora su questa lastra che è stata edificata nel 2006 la *Casa dei Pittori* di Koyo, una dimora museale, interamente dipinta e non abitata, che alcuni visitatori, col contagocce, vengono a vedere. Questa lastra sul bordo della roccia proibita è un luogo di trasmissione in stili diversissimi.

Cap. XV

**QUALCHE INDIGNAZIONE,
NONOSTANTE TUTTO**



18 novembre 2010

Questo libro presenta, come si è visto, il movimento d'insieme di questo inusuale dialogo creativo. Un movimento d'insieme: quello di una poesia veramente in azione. Diverse pubblicazioni, un po' frazionate, hanno testimoniato in Europa quello che ho realizzato con i cinque pittori di Koyo e con Yacouba Tamboura di Nissanata. Queste diverse pubblicazioni e numerose conferenze in giro per l'Europa mi hanno permesso di ascoltare i più svariati giudizi su questo lavoro. Non ringrazierò mai abbastanza coloro, uomini e donne, i cui più diversi apprezzamenti hanno anch'essi nutrito la mia lucidità, il mio slancio, la mia scrittura. E' anche capitato che alcuni apprezzamenti siano stati veramente irritanti, ma anche questi hanno alla fine contribuito a tenere desta la mia vigilanza. Voglio divertirmi a dividerli nei paragrafi che seguono.

Ah, sei dunque anche tu uno di quegli "Strabilianti Viaggiatori", mi dicono talvolta ripetendo lo slogan lanciato due decenni fa a Saint-Malo da un sinistrorso avvizzito del '68 convertitosi al commercio mediatico. Costui aveva tratto l'espressione da Baudelaire, tormentato dallo spleen della metà del diciannovesimo secolo; ma se si ha l'onestà di leggere interamente il poema dei *Fiori del male* che contiene quella metafora, si capisce senza alcuna difficoltà che si tratta con ogni evidenza di un viaggio spirituale, il percorso interiore verso una Bellezza ideale; e in nessun modo di un espatrio reale, alla Pierre Loti, per andare alla ricerca presso dei "selvaggi", belli e puri perché "ancora lontani da ogni forma di civilizzazione", di una sensualità e di un'estetica superficiali, ritenute la loro sola e unica qualità. Segalen chiama questi scrittori viaggiatori "gli sfruttatori del sentimento del Diverso". In questo voyerismo compassionevole, in questo dandysmo leggermente avventuriero, non c'è spazio per un ascolto prolungato e intelligente. Questo culto dell'apparenza estetica e sensuale è un pregiudizio europeo e nordamericano ben radicato; deriva dai grandi borghesi dell'Inghilterra vittoriana che, in piena espansione coloniale, hanno inventato il "tour", da cui deriva il turismo. Da cui deriva l'arroganza del portafoglio pieno, con annesso apparecchio fotografico sempre in funzione; oltre a questo autocompiacimento soave dello "straordinario viaggiatore". Questa vanità soddisfatta lo induce, nelle sue relazioni tanto insignificanti quanto - così crede - intense con i "selvaggi", a dei comportamenti autoritariamente empatici; ma questi "selvaggi", sorretti dalle loro culture iniziatiche, sanno sempre inquadrare l'interlocutore, il visitatore e anche lo straniero, sui quali sono capaci di formulare dei giudizi di un'ironia tagliente.

Io non viaggio. Io vivo una parte dell'anno su una montagna del Sahara dove un villaggio mi accoglie. Così come ho vissuto in un villaggio di pescatori sul pendio basso di un vulcano sulla costa atlantica della Martinica negli anni '90, in alternanza con un villaggio di montagna a Cipro. Il mio luogo abituale di scrittura e di riflessione è, in Francia, una casa ai piedi di un'alta e silenziosa montagna delle Prealpi. Su di essa salgo spesso e a piedi, talvolta vi dormo: è quello il mio viaggio. A piedi, su una montagna.

Così succede anche a Koyo. La montagna parla: coloro che ci vivono devono inventare ogni giorno la loro vita. Essi ascoltano la montagna. Creano insieme a lei. Io cerco di comprendere ciò che dicono e creano; insieme a loro, creo a mia volta.

Anche se molto spesso è stato ben recepito che non appartengo alla specie insipida dei “viaggiatori straordinari”, di tanto in tanto in Europa si verifica ancora, dopo una delle mie conferenze o nel corso di una delle mie esposizioni, un fenomeno che non mi piace affatto. Succede che mi si ascolta, si comprende che la mia creazione avviene in dialogo con dei “posatori di segni” particolarmente esperti nel loro spazio e nella loro cultura, e *quindi* si decide di accompagnarmi subito o di prenotarsi per un prossimo soggiorno creativo: come se fossi un oblò attraverso il quale si vede, si scruta, si assaggia e si giudica. Tuttavia, io non ho mai visto né sentito che un montanaro sia un oblò, né che sia un vetraio che si porta appresso delle finestre.

Questo “quindi si decide” è veramente curioso: c’è una logica in esso, malgrado l’apparenza. Senza dubbio ancora quella dell’autoritarismo empatico, ma nei miei confronti. Ci si immedesima in me, ci si nasconde nel fondo della mia tasca (una tasca con oblò), supponendo, da lì, che gli anni di approccio e di ascolto vissuti e consumati siano automaticamente vissuti e compresi se ci si rinchiude in fondo alla mia tasca. Il fondo ampio di una tasca magica! In più, in questo modo, ci si dimentica che anch’io lavoro con i “posatori di segni”. Ma presso i “selvaggi”, ai quali allora mi si assimila, ci si può permettere un’intrusione a ogni livello, anche quella dal fondo di una tasca, cosa che non ci si permetterebbe mai in Europa al tavolo di lavoro di uno scrittore o nel laboratorio di un pittore.

Il più grottesco è stato, nel 2007, quello che si è permesso una coppia, entrambi responsabili di musei parigini, che ha insistito per accompagnarmi: “per vedere questa creazione in dialogo”. Fin dalla partenza da Bamako, eccomi trasformato in una “guida”, parcheggiato insieme all’autista del fuoristrada climatizzato che mi avevano chiesto espressamente di procurargli. Poi eccomi costantemente messo da parte, se non per qualche incombenza materiale: domestico del duca e della duchessa di Guermantes, ecco il paragone adeguato. Si arriva al punto che, alla fine del loro breve soggiorno, tutti e due mi dicono che è straordinario il fatto che io abbia trovato e “formato” tali pittori, ma che ora dovrei smettere coi miei poemi perché bisogna lasciare che i pittori facciano da soli. Fare cosa? I poemi-pitture, come no! Inoltre, mentre gli traducevo ciò che i pittori, non francofoni e senza scrittura, trasmettono oralmente a partire dai loro disegni e dipinti, visto che la trasmissione per loro è il senso fondamentale della loro pratica, questi due conservatori che si ritenevano dei raffinati mi chiedevano di tacere perché disturbavo la loro degustazione estetica. Cercate di immaginare la condiscendenza di questi due personaggi e comprenderete come il dialogo di creazione tra me e i “posatori di segni” ne sia uscito straziato e paralizzato per parecchi giorni, anche dopo la loro partenza.

Curioso abbaglio di una certa forma di intelligenza, un po' limitata, che suppone che un poeta lettore di spazio sia una guida turistica.

Questo episodio davvero bizzarro del 2007 si riallaccia a un atteggiamento neocolonialista che resta molto persistente in Francia. Questi "posatori di segni" che, stando a quello che si pensa, avrei scoperto grazie al mio naturale coraggio, producono dei gran begli oggetti e dei gran bei dipinti - è così che li si valuta. Griaule, non senza ambiguità, seguito in un primo momento soltanto da Leiris, ha messo in campo questa avidità estetica, anche se tra i fuochi di un'intelligenza etnologica capace di illuminare molte realtà. I miei compagni tragicomici del 2007 possedevano solo l'avidità. Covavano forse il desiderio di scoprire, apponendovi il loro marchio esclusivo, un nuovo filone di opere con le quali, a spese dei loro creatori, il mercato dell'arte avrebbe banchettato.

Il mercato dell'arte è spietato. L'apertura nel 2006 del Museo di Quai Branly ne ha intensamente alimentato le braci. Ma, ancora prima della sua apertura, tenaci speculatori europei mi hanno avvicinato. Ovviamente i versi nel poema-pittura non gli interessano, anzi gli danno fastidio: non aggiungono niente all'opera.

Ancora peggio, perché più sottile: nel 2005 capita che un affarista belga mi consigli di scrivere i miei poemi in... inglese, perché i suoi "contatti" tra i collezionisti americani in quel caso comprerebbero le opere a un buonissimo prezzo: ne era persuaso. Almeno quest'uomo, completamente senza scrupoli, si è accorto che il poema è al centro dell'opera. Ma succede spesso che queste persone cerchino di spingermi, ben al di là delle mie resistenze, verso un ruolo da procacciatore di opere: che pensata! L' "arte africana" sul legno è conosciuta, ma sul tessuto è davvero un nuovo filone che potrebbe diventare molto fruttuoso. Una pressione che mi è insopportabile.

Dello stesso tenore, ecco un episodio rivoltante. La carta non esiste nel villaggio dei pittori, ancora meno i bei fogli da artista. Ora, all'inizio del 2005, quando io e i pittori di Koyo non avevamo ancora cominciato a creare i nostri poemi-disegni all'inchiostro di china su dei quadrettici di carta di qualità, i primi disegni vedevano la luce su qualche foglio isolato che portavo io. Sebbene fosse informata del finanziamento del Progetto di Sviluppo del villaggio attraverso la presentazione delle nostre opere in Europa, una galleria della Bretagna non si è fatta nessuno scrupolo a chiedermi di procurarle trenta disegni originali da includere, insieme ai miei poemi, nei trenta esemplari di un portfolio per bibliofili che avrebbe editato; in contropartita i pittori avrebbero ricevuto il ricavato della vendita di... due copie. Trattandosi di disegni dogon, possono essere venduti bene, tanto più che a degli artisti africani ci si sente autorizzati a corrispondere una percentuale che è un vero furto. E al poeta, niente del tutto. E poi, i "primitivi" vivono di tre volte niente e un poeta, si sa, vive solo d'amore e di acqua fresca; oltretutto dovrà essere,

questo è certo, un procacciatore di opere. Ho rifiutato di dare qualunque seguito all'approccio tentato da questa galleria.

L'imprudenza è davvero una cattivissima consigliera. Lettori frettolosi dei miei libri, visitatori distratti delle mie esposizioni, non avendone alla resa dei conti tratto niente, mi lodano per "aver fondato una scuola di pittori"; secondo loro, avrei scelto di andare in un villaggio dogon per selezionarvi persone capaci di mettersi a dipingere con "autenticità", ingenuità ed energia. Sempre secondo loro, i miei costanti soggiorni al villaggio avrebbero permesso all'animatore di un laboratorio di espressione pittorica, quale io sarei, di far fiorire questa nuova arte dogon. Niente di più falso.

Devo ripeterlo: io cercavo dei segni dipinti in uno spazio di montagna del Sahel. Alla fine di un lungo peregrinare, dopo essere stato accolto negli accampamenti mobili tuareg e poi in diversi villaggi songhai, sono arrivato a piedi nel villaggio di Koyo. Che mi ha subito lasciato stupito, per l'intelligenza della sua architettura di pietre e terra, in cima a una montagna dalle forme di un'audacia e di una semplicità potenti: ho immediatamente pensato che in quel villaggio le leggende, i canti, i miti, i riti dovevano essere attivi, se non proprio creativi. E' dopo il mio ritorno nell'oasi in pianura che ho saputo che questo è un villaggio dogon. Ed è solo durante il mio secondo soggiorno al villaggio che mi sono state mostrate dagli anziani e dagli stessi "posatori di segni" tre case dipinte: dipinte con un'intensità grafica energica e con una volontà indiscutibile di trasmissione, come mi è subito apparso evidente. E' solo nel mio terzo soggiorno, dopo aver constatato che i "posatori di segni" dipingevano già, e da molto prima del mio arrivo, che ho proposto di creare dei poemi-pitture su tessuto.

Io non sono in alcun modo un animatore di bottega che dispensa, con non si sa bene quale intento neocolonialista, un sapere pittorico a dei "primitivi vicini allo stato di natura". Infatti, durante il nostro decennio di lavoro comune, i posatori di segni ed io, il poeta, abbiamo imparato vicendevolmente: le nostre iniziazioni sono state reciproche. La pittura si è dunque sviluppata, ma tanto sui muri delle case che sui tessuti; il poema, al quale i "posatori di segni" sono particolarmente attenti, si è sviluppato a sua volta. Ciò che presento e spiego nei miei libri lo testimonia molto chiaramente. Tuttavia, mai del tutto chiaramente, visto che continuo a sentire delle persone che regolarmente mi sussurrano che sono quello straordinario viaggiatore che ha formato dei pittori dogon. Fremito di esasperazione.

Mi capita anche di sentir dire che avrei introdotto la “corruzione civilizzatrice in un mondo puro”. Parecchie falsità si annidano pigramente o aggressivamente in questa frase. Pigritia e aggressività ugualmente irritanti per la loro testardaggine cieca e, nel merito, pericolosa.

Questa nozione di “mondo puro” veicola vecchi fantasmi fintamente russoviani. Come la nostalgia semiosciente di un’età dell’oro o, molto più grave, di una “purezza etnica” di cui il ventesimo secolo ha mostrato gli spaventosi effetti in Europa centrale e poi nella Jugoslavia smembrata.

Quanto alla “corruzione” che mi viene quindi rinfacciata, essa non mi appartiene né direttamente, né, credo, indirettamente, perché io sono unicamente un poeta lettore di spazio. Perché sono un poeta non dell’effusione dell’io lirico, come quello dello “straordinario viaggiatore”; perché sono un poeta che legge lo spazio dell’altro camminando insieme ai “posatori di segni”, in e di questo spazio dell’altro. Perché sono un poeta, cioè un artigiano della parola con tutta la sua integrità, con tutto il suo rispetto, con tutta la diversità del suo percorso verso una pienezza etica.

Infine, l’aggettivo “civilizzatrice” si trascina i peggiori luoghi comuni colonialisti che affermano che questi “selvaggi” sono dei primitivi incolti e sensuali, mentre io sarei il missionario di una civiltà dallo sviluppo superiore: quella che fa funzionare impianti sofisticati, che abbrutisce massicciamente la manodopera, che accresce per i pochi la ricchezza materiale e finanziaria; insomma, io non sarei un poeta lettore di spazio ma un rappresentante di commercio.

Alle persone che dopo queste spiegazioni continuano a dirmi sciocchezze del genere, sono pronto a prenotare una visita presso un otorinolaringoiatra che proverà a sturare le loro orecchie.



(La Biblioteca di RebStein, Vol. LXXIII)