

YVES BERGERET

IL TRATTO CHE NOMINA
Poemi-pitture nel Mali

YVES BERGERET

IL TRATTO CHE NOMINA
Poemi-pitture nel Mali
(2010, 2018)



Catania, Algra Editore, 2019

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

Prefazione

(pag. 8-9)

*

Cap. I

La mano che apre

Agosto 2002

(pag. 10-57)

1. Il corpo fino a Kisim
2. Una parola
3. La linea che taglia
4. Teatro e personaggi
5. L'ascensione a quattro zampe
6. Lo sguardo del segno
7. Il dono del nome
8. La danza della parola
9. Il peso dell'acqua
10. Le scale
11. L'articolazione
12. I gradini duri
13. Luna piena

*

Cap. II

Tre giorni

Luglio 2003

(pag. 58-71)

1. Bonsiri
2. Panga ka komo
3. Yuna Koyo

*

Cap. III

Crocevia dei segni,

Prime questioni d'insieme, 2003

(pag. 72-81)

*

Cap. IV

Diario del nono soggiorno in Mali

Dal 21 ottobre al 1 novembre 2003

(pag. 82-99)

*

Cap. V

Note prima della partenza del febbraio 2004

Seconde questioni d'insieme

(pag. 100-104)

*

Cap. VI

La parola del pendio

*Note in occasione del decimo soggiorno in Mali,
nel febbraio 2004*

(pag. 105-128)

1. I rami poco sicuri
2. Le creste, la schiuma, la roccia
3. Baule da fulmini
4. Dipingere verso dove e da dove?
5. Secondo cantore
6. Le grandi cerimonie
7. Le chiavi dei disegni
8. La giusta misura del pendio
9. Le emergenze fragili
10. Le linee fini

*

Cap. VII

La pelle, l'acqua

*Note sull'undicesimo soggiorno in Mali,
nel luglio e agosto 2004*

(pag. 129-148)

1. La pelle, il tessuto, l'humus della montagna
2. Kaga toko e la tempesta
3. La tettoia dipinta a Bonsiri

4. La scacchiera d'azione. Pitture nella casa di Hamidou
5. Pitture nella casa di Dembo
6. Grandi gesti. Pitture a Bonodama

*

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)

IL TRATTO CHE NOMINA

Prefazione

*Yves Tu mi hai ridato il passato
Tu che sei sempre nel futuro
la tua voce martella
con la certezza del sapere
Tu che scavi con mani leggere
nei luoghi delle dure memorie
quelle chiuse nelle caverne di Koyo
Tu mi devi insegnare
come si deve cercare
perché il passato diventi futuro*

Tito Spini, Roma, 4 novembre 2010

Nell'agosto del 2000 ho raggiunto per la prima volta queste montagne, nel nord del Mali. Con un intento ben preciso. Si tratta di montagne tabulari, rilievi aguzzi isolati, forme di una bellezza semplice e a suo modo straordinaria, la porta del Sahara. Qualche sorgente, alcuni villaggi, un mosaico di etnie: Songhaï e Dogon tra le rocce; Peul e Tuareg in pianura, con i loro sudditi Rimaïbé e Bella. Pensavo che sicuramente avrei incontrato gli attivissimi "posatori di segni". Sognavo anche di poter iniziare con loro un lavoro di creazione in dialogo.

Questo libro presenta i miei atti e i miei approcci, le mie esitazioni, le mie gioie e le mie riflessioni, così come li ho annotati al ritorno da ognuno dei miei soggiorni di lavoro tra quelle montagne, a partire dal quarto e fino al quindicesimo. Propongo anche, dopo il racconto di due scalate quasi rituali, una sintesi finale che mostra i risultati complessivi di questi miei ventidue soggiorni. A volte conduco il lettore nel vivo dell'azione, qualche altra gli propongo la distanza della riflessione; questa si rende necessaria, tanto numerosi sono stati, e restano, le scoperte ma anche i misteri, le audacie ma anche i ripiegamenti. Nessun problema, comunque: il dinamismo della creazione, la gioia profonda dell'ascolto dell'altro ci trascinano tutti con la loro potente corrente.

Ecco le fasi dell'atto creativo: da poeta, traccio sul posto dei segni alfabetici; i pittori-contadini senza scrittura appongono dei segni grafici. Lo facciamo congiuntamente, su un solo e unico supporto, tessuto, carta o pietra secondo le circostanze. Così procediamo insieme creando, passo dopo passo, di giorno in giorno, una nuova tipologia d'opera e un pensiero dello spazio, tipologia e pensiero i cui aspetti, i significati e le molteplici implicazioni si rivelano solamente un po' alla volta.

Ho scelto di non ritoccare l'ordine di queste pagine così come di anno in anno le ho redatte, perché anche ciò che può dare l'idea, in qualche occasione, di una mancanza di chiarezza, di un curioso ritorno indietro, partecipa sempre a tutti gli effetti di questo processo creativo e della sua comprensione. «Costruisci l'instabile».

Cap. I

LA MANO CHE APRE



1.

Il corpo fino a Kisim

Ancora una notte molto calda. Come del resto tutte, qui a Hombori. Quasi tutte. Si devono contare sulle dita di una sola mano quelle in cui ho dovuto coprirmi con un lenzuolo, se ce n'è uno, o con la mia lunga sciarpa perché un vento meno tiepido si è messo a soffiare sul finire della notte. Altrimenti, disteso per terra, su una stuoia di paglia, senza niente; dormendo in una pace immensa, nel sommesso mormorio delle stelle, talvolta sotto una luna splendente; mi risveglio di tanto in tanto, mi rigiro sulla schiena, sul ventre. Dormiamo in parecchi nella "corte" di questa "concessione", così, per terra, un po' qua e un po' là, stringendoci a volte, poi di nuovo sparpagliati a seconda dei sogni e dei leggeri movimenti del vento. L'harmattan che dal vicino Sahara, a nord, ci porta la sua polvere estenuante nella stagione secca, ci obbliga alcune notti a muoverci, a metterci al riparo di un muricciolo di mattoni; e sempre l'ondeggiare del sonno ritorna tra le lunghe balze delle montagne, scurissime nella notte, anche se a volte la polvere del deserto offusca il brulichio delle stelle. Avvicinandosi l'alba, poco prima delle cinque, un'incandescenza bianca si leva dietro la montagna a est; mi sveglia sempre, mentre qualcuno continua a dormire. I primi uccelli fendono in silenzio il cielo, intanto che le stelle a occidente brillano ancora. Mi alzo. Con la gola disseccata dalla notte, bevo un po' d'acqua, mi vesto, faccio qualche passo lì intorno; un quarto d'ora e già delle persone passano in lontananza, delle donne che si avviano a prendere acqua al pozzo coi loro grandi recipienti sulla testa, un ragazzo che spinge laggiù delle capre, due commercianti, probabilmente, che reggono sulle loro tuniche scure dei grandi pacchi, ancora delle donne, serve, domestiche, schiave, che vanno anch'esse a cercare l'acqua. Rientro nella "corte"; i contadini che mi ospitano da anni cominciano anche loro ad alzarsi, adulti quasi nudi, bambini completamente nudi; una serva smuove le braci, nessuno parla ancora, alcuni sono già alle prese con brevi abluzioni, si vestono. In capo a una mezz'ora la parola si fa sentire, saluti, ordini ai domestici, l'augurio di un buona giornata. Anche la parola si leva, si scrolla lievemente, riconosce il suo spazio, le sue gole, le sue bocche, le mani e le labbra attraverso le quali incrocia se stessa.

Hassan che dorme in un'altra "corte", a qualche centinaio di metri, mi raggiunge molto presto stamattina, in mano ha un lungo bastone che termina con una piccola biforcazione. Arriva anche Nouhoum, con una curiosa giacca di lana che ricade aperta sul suo torso nudo, in mano qualcosa di simile a un randello. Boucari, che è rimasto a dormire nella mia stessa "corte", si è già lavato il viso. Un brevissimo pasto in silenzio: un caffè al latte veramente leggero, qualche piccola galletta di miglio fritta nell'olio, e partiamo. E' già pieno giorno. Il sole tuttavia è ancora sopportabile. Sono le sei. Dappertutto persone che vanno e vengono, asini, capre, cammelli che passano, pascolano. Salutiamo tutti quelli che incontriamo, ci dirigiamo, salutando ancora, verso ovest.

Le ultime case di terra si allontanano alle nostre spalle, così come le vecchie palme intorno al pozzo; la traccia dei passi degli uomini e del bestiame si delinea meglio, unica

tra la polvere e le pietre. Ci avviciniamo a una prima sporgenza di rocce scure e dritte, dalle fenditure nette. L'usura delle pietre consumate dai passi indica chiaramente il cammino; ci intrufoliamo tra grandi blocchi, ci arrampichiamo ancora e siamo già sul pianoro.

Il vento secco spazza l'altopiano, le lastre rocciose nere e ocra, i rari arbusti spinosi, l'erba disseccata. Bellezza aspra di questo pendio molto lieve dove tutti e quattro procediamo zigzagando in silenzio. Non si tratta di un vero e proprio altopiano, ma di una lunghissima spianata situata tra la pianura prevalentemente sabbiosa, dove sono distribuite le "concessioni" e le botteghe di Hombori e, davanti a noi, verso l'alto, molto in alto, il mondo verticale delle falesie arancione. Si levano con l'alba, come enormi sospiri della terra, queste masse lisce di arenaria color arancio, dritte, lunghe, senza asperità di rilievo, levigate sul cielo, di fronte al cielo, insieme al cielo, cime lineari, pareti verticali o decisamente a strapiombo, versanti livellati e talvolta ripidissimi. Masse rocciose recenti e ancora non intaccate dall'erosione, ma tuttavia tanto appiattite dall'azione dei venti, del sole e del calore, che la scala del tempo diventa incomprensibile agli occhi dell'uomo. Ma alla fine, perché continuare a porsi il problema? Queste masse rocciose sono qui, tranquille e belle, belle per quello che sono, vasti palmi soprannaturali che la terra innalza verso quale cielo, per quali uomini della lontananza?

Tutti e quattro avanziamo in direzione della montagna di sinistra, nel gruppo dei quattro rilievi a ovest di Hombori. Appena all'inizio della gola che separa questa montagna da quella più vicina, si trova il piccolo villaggio di Barkoussi, una volta Dogon, ora Songhai, la cui scacchiera di case in pietra e terra risponde con una intelligenza finissima alle lunghe balze di arenaria liscia che gioca col cielo; case di due, tre o quattro metri di altezza, ad appena una cinquantina di metri dalle falesie, qui anche leggermente a strapiombo dall'alto dei loro quattro o cinquecento metri. Un anno fa avevo conosciuto Ali, un contadino di Barkoussi, che mi aveva mostrato all'interno della sua casa i segni geometrici bianchi che aveva dipinto con splendida, decisa e appropriata semplicità; avevo lavorato con lui. Desideravo rivederlo, e magari tentare insieme una nuova creazione di poema-pittura. Desideravo ritrovare anche Oumar, un contadino di una cinquantina d'anni che Nouhoum mi aveva fatto conoscere qualche giorno prima a Hombori, al termine di una danza di possessione dei culti animisti songhai alla quale quella sera un estremo affaticamento mi aveva impedito di assistere, nonostante vi fossi stato invitato. "Oumar è un officiante dei riti", aveva aggiunto Nouhoum, che mai si sarebbe espresso in questi termini in precedenza. Ma è il mio sesto soggiorno qui; comunico che ritornerò, e al mio ritorno proseguiremo senza intralci i nostri lavori creativi. Il rapporto di fiducia si approfondisce, tutto diventa ogni volta più semplice, più imprevedibile, più confidenziale. Avevo compreso fin dal mio terzo soggiorno che Nouhoum è un "hole bari", un "cavallo" nella danza rituale di possessione, sulle cui spalle uno "spirito" evocato viene a posarsi per comunicare i suoi desideri, i suoi avvertimenti e i suoi oracoli; Nouhoum me ne parla ora di tanto in tanto, con parole ancora abbastanza allusive, essendo lui anche musulmano. Contadino padrone di tre mucche, con i suoi poderi che lavora con la zappa, egli è anche un riparatore di registratori a cassette. Oumar, officiante dei riti, è il "prete" più importante della regione

nei culti songhai; tutti lo rispettano, lo ammirano e lo temono; chiaramente non si parla di lui in questa veste agli stranieri di passaggio a Hombori, per i quali è un contadino come gli altri.

Il sole adesso è molto cocente, quando arriviamo tra le case di Barkoussi; bambini ovunque, qualche donna; mi riconoscono; ci salutiamo. “No, Oumar non c’è, è partito all’alba per i campi laggiù”. Ovunque nei paraggi, e fin quasi a lambire la base della falesia, persone che zappano, che rivoltano la terra dei minuscoli terrazzi e appezzamenti. La montagna non è silenziosa; è un movimento sonoro di zappe e di voci che si rincorrono. Aspettiamo un po’, al riparo dell’albero del villaggio; ci conducono nella casa dipinta di Ali, ma lui non c’è. Speravo tanto di incontrare almeno uno dei due e di poter tentare con loro una sorta di “viaggio del segno” in una nuova opera. Nessuno... Mi sembrava, comunque, che Oumar, Nouhoum ed io avessimo fissato chiaramente l’incontro per il quale siamo venuti. Ma probabilmente per Oumar io non sono che una troppo recente conoscenza...

Decidiamo di proseguire il nostro cammino verso un villaggio a me sconosciuto. Si chiama Kisim; ed è ugualmente Songhai. Lo avevo intravisto un mattino da molto lontano, dalla cima di un’altra montagna dove l’anno scorso avevo scritto dei poemi su delle pietre insieme ad alcuni abitanti di un villaggio situato alle sue pendici. Da quella cima vedevo in lontananza, nella parte in basso davanti a me, questa strana scacchiera di case addossate proprio ai piedi della falesia. Una sorta di sontuoso ed ingegnoso paradosso. Come si può decidere di vivere, come è possibile vivere in un luogo simile? Chi si è quando si vive là?

Attraverso una specie di sentiero sospeso andiamo da Barkoussi a Kisim; il sentiero ondeggia al di sopra di una piccola falesia, ma soprattutto ai piedi della grande falesia la cui parete verticale svolta poco a poco. Verso sud, verso il Burkina, l’orizzonte è assolutamente piatto. Ed ecco che il ripiano sul quale camminiamo si restringe, il suo pendio, sempre più vicino alla falesia, si drizza, la piccola falesia in basso diventa più alta; si vedono alcuni terrazzi dove un’intera famiglia zappa. La vegetazione ora scompare. Tra lastre inclinate e rocce accatastate, la strada continua risalendo e scendendo sopra blocchi marrone. All’improvviso arriviamo sull’orlo di un precipizio, alla sommità della falesia piccola che in quel punto si ricongiunge alla grande. Proprio davanti a noi, in basso, le case di Kisim. Una scacchiera serrata di tetti a terrazze, disposta sul pendio ancora abbastanza ripido ai piedi della falesia, una scacchiera splendida. Al centro un magnifico albero: il solo albero di Kisim, quasi un segno di punteggiatura, un punto interrogativo nel cuore dello spazio degli uomini, esso stesso nel cuore della montagna e del deserto. Più in basso, di nuovo la pianura, stavolta verdeggiante, di una vegetazione che sembra diffusa, irrigata sicuramente dall’acqua di cui il sottosuolo della montagna trabocca in questa stagione piovosa.

Con un percorso accorto che di blocco in blocco seguiamo, discendiamo verso il villaggio, siamo già alle prime case di pietra. Avanziamo tra muri del colore della falesia. I primi saluti. Veniamo accompagnati dal capo del villaggio, ma è partito all’alba per

coltivare un campo nella pianura verdeggiante. Allora ci portano da un altro Anziano, di sicuro quasi altrettanto venerabile. Parole di circostanza: siate il benvenuto; come state? e i genitori? e la salute? Nouhoum e Hassan scoprono di avere legami di parentela con l'Anziano, la relazione va gradualmente stabilendosi. Sì, questo Bianco è un poeta. Sì, può venire al villaggio (dove già ci troviamo). Sì, tutti e quattro, compreso il piccolo Boucari, potete visitare il villaggio.

In effetti è avvertita da tutti come una necessità che ad ogni incontro la parola cammini, si distenda, riconosca, sperimenti, giri, rigiri e giri ancora, metta alla prova in qualche modo l'interlocutore, fino a quando il contatto non sia stabilito. E, se possibile, fino a quando un forte punto di unione, condiviso, non sia scoperto, come un antenato comune, una parentela. Il ruolo del saluto è certamente quello di onorare, ma è soprattutto quello di abbracciare, di stringere nelle sue parole come tra braccia sonore, allo scopo di sentire l'altro.

Perché lo spazio è tattile. Ciò che l'ha fondato ai tempi del mito, un tempo che ognuno conserva nella sua memoria, è l'azione di un antenato che ha infranto l'ordine armonioso del mondo e che, con il gesto concreto di un sacrificio, l'ha ricostruito immolando una vittima. L'ordine animista del mondo e la sua energia costante, nella quale divinità, spiriti ed esseri umani vivono, deve costantemente essere rigenerato attraverso un sacrificio materiale; il sangue, la carne, la pelle dell'animale immolato abbeverano, nutrono l'officiante, gli assistenti e, ancora di più, la pietra rituale, l'altare o la statuetta necessari al rito. Si copre e ricopre di una patina sacrificale questo oggetto. E così si riconforta e rifonda, ad ogni contatto, l'armonia attiva del mondo. Non c'è sublimazione, non c'è cancellazione di sé, né ripiegamento. Nessuna distanza, nessun vuoto.

Lo spazio lontano dal proprio, in se stesso, non è in nessun caso vuoto. Anche quando Hassan e Nouhoum viaggiano fuori dai loro "territori" e si recano in quello di un villaggio lontano dove forse non hanno nemmeno parenti, non è nel vuoto che si avventurano; e quando percorrono e attraversano lo spazio intermedio che non è né di questo né di quell'altro villaggio, ma una "savana" priva di esseri umani, non si tratta di uno spazio vuoto o intatto; è uno spazio popolato da un'altra pienezza d'essere quello in cui si inoltrano. Uno spazio di fiere, di geni, di spiriti, di stregoni e di briganti. Nouhoum e Hassan sono uomini robusti e molto vigorosi. A Hombori non girano mai con un bastone; ma tra Kisim, Barkoussi e Hombori ne hanno bisogno. Perché, come mi dice Nouhoum, la savana che si stende tra i villaggi non è il vuoto, ma è là che ci si imbatte in troppe cose che ci sfiorano e che possono essere pericolose, spiriti, sortilegi, stregoni; il bastone è il nostro strumento di difesa. Lo spazio tocca, anzi minaccia. Lo spazio qui è sempre ciò che il corpo ne fa e ne sperimenta.

D'altronde è significativo che la lingua songhai, quella della regione di Hombori, utilizzi una sola parola, "tondo", per indicare ciò che nel francese di Francia si designa con parecchie parole, il sasso, la pietra, la roccia, la collina, la montagna; perché ciò che importa in songhai non è la forma visibile, ma la sostanza, la consistenza del materiale che il piede, la mano, le braccia, il corpo nella sua interezza sentono toccandolo, urtandolo, appoggiandosi.

Kisim, splendida scacchiera di case in pietre e terra adagiata sui detriti di enormi rocce arancione ai piedi dell'immensa falesia levigata che, proprio in questo punto, gira e si innalza verso il cielo come una sorta di gigantesco pilastro verticale, bello, semplice, spoglio, Kisim è l'eloquenza ispida e diretta del luogo: ciò che i suoi abitanti da generazioni ne hanno fatto. Ma questo luogo si comprende, si vede e si vive anche attraverso i suoi accessi. Luogo conquistato con i passi, la fatica delle gambe, delle ginocchia, dei polmoni, con i saluti scambiati durante il cammino, con la successione dei terrazzamenti coltivati. L'eloquenza del luogo non è percettibile, visibile, udibile e alla fine sensibile se non attraverso tutti questi passaggi e utilizzi del corpo, compresi i passaggi con il bastone in mano: il lungo pianoro tra la piccola falesia in basso e l'immensa falesia in alto, la voragine improvvisa, i gradini scoscesi per raggiungere il villaggio.

Niente di statico. La fragilità dei materiali, questa terra che viene essiccata in piccoli mattoni da costruzione, queste pietre che vengono ammassate a formare muri, questa povera terra che si coltiva in terrazzi, la scarsità di attrezzi: una zappa rudimentale, un'anfora o un panierino di vimini, la violenza dei temporali nella stagione delle piogge, gli spostamenti quotidiani fuori da Kisim fino al pozzo nella pianura in basso, fino ai terrazzamenti a volte lontani, fino al mercato di Hombori, tutto questo mette la vita in un incessante movimento. Una tempesta: un muro sprofonda, una roccia rotola giù dalla falesia. Qualche giorno prima che noi quattro arrivassimo, una tempesta ha fatto precipitare dalla falesia un blocco che ha distrutto una casa e ucciso tre dei suoi occupanti. Qui, senza sosta, in ogni stagione si costruisce l'instabile.

Andiamo a vedere la casa schiacciata, al centro del villaggio. Salutiamo i parenti delle vittime. Sulla terrazza di una casa in fondo, un vecchio cieco chiama e, avendo compreso chi siamo, mi chiede di fargli una foto e di inviargliela.

Nouhoum, contadino, riparatore di registratori per cassette al mercato di Hombori, è anche pittore; Boucari, giovanissimo contadino di un altro villaggio a una trentina di chilometri da qui, che viene di tanto in tanto a Hombori, è anch'egli pittore; Hassan, contadino che parla molto bene il francese, mi aiuta a comunicare con Nouhoum e Boucari quando si presenta davvero un problema di traduzione; tutti e tre analfabeti, dunque viventi in una sontuosa oralità. Ora siamo abituati a lavorare insieme; e sono stato io a proporre che questa volta abbandonassimo Hombori, che è il loro spazio abituale, anche di Boucari, e ci recassimo "altrove", che camminassimo, andassimo, mettessimo alla prova questo spazio ampio, disteso e, certamente, il nostro corpo e la nostra amicizia in questa marcia lenta ai piedi della falesia arancione. Ed eccoci a Kisim, luogo davvero carico di movimento e anche martoriato dal movimento. Non abbiamo incontrato sul nostro percorso Oumar, che possiede una conoscenza fondamentale in merito a questo movimento; ma Nouhoum, proprio lui, ne possiede una gran parte.

Continuiamo a salutare, raggiungiamo la casa centrale dove cresce l'unico albero; è la casa del figlio del capo villaggio. La bellezza semplice dei luoghi è diretta; case basse in pieno pendio, scalinate esterne di pietre, rami e terra, qualche galleria coperta come un ipogeo sotto le case, forme ortogonali insieme alle orizzontali dei tetti a terrazza e alle verticali

dei muri i cui ritmi molteplici danzano con l'immensa falesia arancione sovrastante. E, al centro, questo giovane albero in una piccola corte circondata da muri bassi, l'ombra appagante sotto il suo fogliame leggero. Nella corte, donne che pestano il miglio nei mortai, bambini che giocano intorno a loro. Ci viene offerto del tè. Si discute con questo poeta bianco che viene fin qui, che parla di questi luoghi, che lavora con Nouhoum e Boucari, i "pittori di Hombori". Dei vicini vengono a vederci, si siedono con noi. Propongo allora che si cerchi di realizzare un'opera in questo posto. I miei tre amici sono d'accordo, anche il nostro ospite; ci viene portata una stuoia di paglia, indispensabile per avere un suolo livellato. Vi dispiego sopra un tessuto bianco, di un metro per due, preparo i colori, tutto il materiale che abbiamo portato fin qui nel mio zaino. Con le ginocchia al suolo, già in qualche modo sacralizzato dalla stuoia sulla quale non si va che a piedi nudi e, su di essa, dal tessuto bianco, scrivo a matita, con ampi gesti, le parole del breve poema che i luoghi mi suggeriscono; nella calura ora molto intensa, ma sotto l'ombra dell'albero, ripasso lentamente con la pittura nera le lettere delle mie parole; Nouhoum prende a sua volta il pennello, lo immerge nei colori che preparo, inventa dei segni grafici, trascrive forse quelli che aveva dipinto a casa sua a Hombori prima che una pioggia li cancellasse dalla sua parete, forse quelli che ha meditato durante il cammino, *attraverso* il cammino fino a qui; i suoi segni diventano figurativi, dei profili umani, il profilo della montagna arancione, un animale, una costellazione di punti intorno a un'immagine; ed ecco, in capo a qualche ora, il poema-pittura esiste, proprio mentre accanto a noi terminano di pestare il miglio. Allora lo solleviamo togliendolo dalla sua sede, il suolo nel cuore del villaggio, il suolo degli antenati, il suolo visto da tutti, e lo tendiamo in verticale sul muro più vicino dove, finendo di asciugarsi, mostra agli occhi di tutti l'evento del suo poema-pittura. Il pomeriggio è festoso, ancora un po' di tè; realizzo anche con Boucari un poema-pittura che, allo stesso modo, innalziamo ben presto su un altro muro. E' così che arrivano questi luoghi, così camminano questi luoghi fino all'opera, il poema-pittura, impresso sul tessuto morbido che il vento agita, che gli occhi percorrono a cielo aperto.

Alla fine, ripiegati i due tessuti, partiamo, salutiamo ancora, raggiungiamo un altro villaggio, Toundourou. Attraversiamo una piccola parte della pianura verdeggiante. Il caldo è diventato considerevole. Ci avviciniamo a una grossa sporgenza di terra e rocce che unisce la montagna di Kisim a quella di Hombori, più massiccia e certamente più impressionante. I tre borghi assai compatti che compongono Toundourou appaiono infine, case basse più distese perché qui la pendenza è più debole. Ma a qualche chilometro in lontananza, l'enorme massa levigata del "Tondo" Hombori lancia a tutti il suo enigma muto

E' in questo paese di montagne strane e isolate che vengo regolarmente da qualche anno. La pianura è perfettamente uniforme, salvo all'improvviso una qualche montagna dritta o che si eleva a gradoni scoscesi; di nuovo pianura, poi un altopiano cinto da falesie verticali arancione. Venti chilometri più lontano, ancora una montagna verticale. Sono tante domande che si stagliano alte nel deserto, rivolte a ogni vento, a ogni passante, a ogni uomo. Lo spazio fisico qui è costituito da giganteschi gradini come in una rappresentazione teatrale. I due grandi villaggi lo comprendono e, direi anche, operano

così. Boni, serrato tra la sua montagna a oriente e quella a occidente, che un giovane contadino del villaggio mi ha definito un giorno “tartarughe”, e l’immagine è veramente appropriata; cento chilometri più a est, Hombori, che dispiega la sua teatralità più ampia e lascia più spazio al cielo, allo scatenarsi delle tempeste, con le sue falesie la cui base, tuttavia, è sempre raggiungibile a prezzo di una semplice ora di cammino. Io vivo là, condividendo la vita umile e precaria dei contadini che sono diventati miei amici. Là io ritrovo, per mezzo delle mie gambe, dei miei polmoni, del mio sonno, delle mie mani e dei miei occhi l’emergere del segno grafico come alba della scrittura, dunque di una identità.

E infatti gli abitanti, siano essi Peul, Songhai, Dogon, Tamashek(1), Rimaïbé o Bella, ancora tutti impregnati delle complesse fascinazioni dell’oralità, viventi quasi tutti in buona armonia, si avvicinano alla scrittura; alcuni dei loro figli, scolarizzati, leggono e scrivono. Tra queste montagne la cui energia maestosa richiede incessantemente la loro immaginazione, essi cominciano a dipingere, col fango che mescolano con le cortecce triturate, dei segni strani sulla parete interna delle loro case di terra, sempre di fronte alla porta d’entrata. Bellezza stridente e immediata, eloquenza di una progressione verso una pittura che è l’alba di un marchio, l’emergere di un’espressione individuale in cui il segno non è più sacro ma privato, insolito, legandosi talvolta al segno successivo sullo stesso muro, proseguendo passo dopo passo verso una sintassi appropriata. Questa pittura, splendida, che ho conosciuto in più di una quarantina di case della regione, è sempre il risultato di un toccare: si mescola il fango, lo si applica a mani nude sul muro; si ripassa il dito per evidenziare un certo tratto, un certo profilo; vi si applicano decine, centinaia di punti, degli stucchi eloquenti per provare la resistenza del muro, per evocare il mistero dietro il muro, per convocare uno spirito volatile, un animale selvaggio, un determinato uccello sacro, per uccidere o incantare; si tocca, si tocca e, in questo modo, si afferma la propria forza, la propria capacità di padroneggiare e di nominare. Si mette alla prova e si scopre se stessi. Si posa il tratto che nomina.

Questi segni dipinti sui muri interni sono l’espressione discontinua e splendida di individualità che nascono e, nello stesso tempo, sono la loro risposta grafica alle domande impietose che i luoghi disseminano in ogni vento, elementare savana popolata di fiere, dove si ergono le montagne sovranaturali. Espressione di sé *attraverso* questo responso grafico. La bellezza nitida, franca e talvolta tragica di questi segni li colloca nella piena modernità dell’arte, sebbene i loro creatori, quelli che io chiamo i posatori di segni, non hanno a rigor di termini nessun contatto con l’arte contemporanea internazionale. E forse l’energia creatrice straordinaria di queste pratiche e di questi luoghi, di queste pratiche *in* questi luoghi, è una delle migliori sorgenti della modernità; ecco perché mi ci reco e ci vivo, non come osservatore, ma come creatore, con il mio materiale, che è quello delle parole. Qui, ad ogni modo, tutto assume un’altra forma, in ragione della spoliatazione spietata, in ragione soprattutto della natura stessa di questo spazio, dunque di questa vita, che sono tattili. Lavorare con i posatori di segni di queste montagne del deserto, è creare qualcosa di straordinario.

Il caldo è asfissiante nelle stradine di Toundourou. Saluti, e ancora saluti. Una donna mi mostra dei vasi che lei stessa fabbrica; non ho più la forza per intrattenermi a lungo. Bisognerebbe rientrare a Hombori. Se non ci aspettassero, la cosa migliore sarebbe dormire qui, nella corte di una casa. Bisogna ancora risalire un pendio roccioso, in pieno sole; una sorta di bastione di grandi rocce impedisce al vento di soffiare fino a lì. E finalmente l'altopiano, con le sue uniformi lastre scure; ormai lontane, a ovest, la montagna di Kisim e quella di Barkoussi; a est la massa impressionante del «Tondo» Hombori. La testa mi gira. Cado. E resto disteso, ho bisogno di dormire per recuperare un po' di forza. Dormo su una roccia piatta, molto calda, mentre Hassan, Nouhoum e Boucari, seduti, un po' inquieti, parlano. Un'ora di tregua mi basta. Ben presto la strada declina in un lieve pendio verso Hombori, dove arriviamo di notte.

(1) Nel Mali c'è l'usanza di chiamare col nome della loro lingua, il Tamashek, quelli che in Francia si chiamano Tuareg.

2.

Una parola

Durante i miei soggiorni di creazione, i pittori-contadini dedicano intere giornate del loro tempo al lavoro creativo insieme a me, decidendo talvolta di rinviare quello dei loro campi. Nel merito, gli impegni a me non mancano di certo: raccogliere in Francia la somma necessaria al viaggio in aereo, al soggiorno, al materiale, alle numerose retribuzioni, etc. Per finanziare tutto questo, nei mesi precedenti tengo conferenze, scrivo articoli e svolgo altri incarichi. La mia attività, o meglio il mio lavoro, sul posto: portare i saluti, lunghi, indispensabili, generatori di ogni atto successivo; cercare di comprendere una determinata pittura su un nuovo muro interno che vado scoprendo; parlare con i “posatori di segni”; progettare un’opera; preparare il suolo, in particolare trovando e sistemandovi una stuoia di paglia; preparare il tessuto; preparare i colori; ovviamente elaborare e redigere un nuovo poema; scriverlo sul tessuto per terra con tratti di matita molto ampi; ripassarlo con la pittura; aiutare in seguito il “posatore di segni” a dipingere mescolandogli ripetutamente i colori (vuole sempre che sia io a farlo); tenere disteso il tessuto sul suolo con il palmo delle mani per tutto il tempo in cui lui dipinge; mantenere il tessuto pulito; tenderlo in seguito verticalmente; scrivere sul risvolto dell’orlo in alto i nomi dei creatori, il luogo e la data; e, fin dall’inizio, fotografare e prendere appunti su un piccolo quaderno.

Talvolta mi faccio accompagnare(2) da una o due persone, studenti di arti plastiche o di mediazione culturale, per i quali il lavoro, evidentemente, non manca: eccoli allora direttori, anzi intendenti, cosa della quale, lo si vede, sono felici e anche fieri. Andare in un certo senso “in capo al mondo” e trovarsi a contatto diretto con questi straordinari creatori dal fortissimo temperamento non è un fatto ordinario.

Questa estate ho assunto due giovani, VP e NM, che mi sembravano offrire qualche garanzia di serietà, in particolare VP che era già stato in precedenza mio assistente in Mali. Un lungo viaggio, in aereo fino a Bamako, poi in autobus, in ultimo a piedi su una pista fino a Boni; i saluti, la presentazione. A sera, finalmente, il lavoro può cominciare, ma nel giro di un paio d’ore è già notte. Proprio in quel momento, NM inizia improvvisamente una strana offensiva verbale contro di me: qualcosa di estenuante, di nessun interesse, una serie di insulti e altre meschinerie che ho dimenticato. Siamo arrivati da poco, forse hanno paura a trovarsi “così lontano da tutto”. La notte porta consiglio, vedremo domani mattina. All’alba mi annunciano la loro partenza, rifiutando di prendere in considerazione tutte le spese già sostenute, rifiutando di riflettere soprattutto sulla tempesta distruttrice che sicuramente provocheranno non solo nel mio lavoro di creazione, ma anche, cosa ancora più grave, in quello degli otto posatori di segni che mi attendono e in quello di tutte le persone che, in un modo o nell’altro, essendo estremamente povere, aspettano i diversi incarichi, sicuramente remunerati, che, come ogni volta, gli vengono assegnati. Parto da solo per un villaggio vicino dove siamo attesi, pensando che questa crisi si risolverà presto. Una volta arrivato laggiù, scopro che

del denaro è sparito dal mio zaino durante la notte. Al ritorno, i due compari si sono dileguati(3).

Sono rimasto solo, se vogliamo dirla tutta. Ma neppure per un istante mi passa per la testa l'idea di rinunciare e di partire a mia volta. Nessuno scoramento. Ho bisogno di cercare in fretta il modo di riorganizzarmi. E' la prima volta che mi ritrovo, e in un modo così improvviso e brutale, da solo di fronte agli abitanti di queste montagne. Ma "da solo di fronte" è veramente un'espressione sbagliata. Da solo *con*? Prendo atto subito della solidarietà di tutti, profondamente indignati per questa partenza. Mille parole, mille gesti, mille segni me lo fanno capire. E, man mano che passano i giorni, ogni cosa cambia, in una maniera che potevo anche presagire, ma che va ben al di là di quanto immaginassi.

Certamente mi ritrovo l'unico Bianco, privo di questa "seconda istanza" di un assistente; che fa gruppo solidale e stretto con me, ma che, umanamente, si trova meno coinvolto di quanto lo sia io, per il fatto di non essere creatore e solo occasionale partecipante agli incontri; tuttavia fino ad oggi sono stato, senza alcun dubbio, sempre riconosciuto e accolto come il poeta, seguito da questo discreto doppio che agiva accanto a lui con efficacia e, fin qui, gentilmente; e infatti gli assistenti precedenti sono sempre stati apprezzati dai miei ospiti delle montagne del deserto. Ma il poeta ero io, *quasi* interamente, con tutta la sua presenza, perché mi impegnavo in modo diretto con la parola e i gesti, mentre l'assistente manteneva o creava una qualche distanza; il suo ruolo era piuttosto quello di un testimone, anzi di un osservatore; è così che veniva considerato. Rimasto solo, ora lo sono totalmente, ma senza un riferimento, senza una copertura, per così dire. Il mio corpo, il mio sonno, le mie mani, i miei occhi, la mia parola sono evidenti, presenti, del tutto vulnerabili; lontanissimo da Bamako, faccio totale affidamento su quelli che mi accolgono e capisco molto presto che essi mi danno nel contempo la loro fiducia, ancora più completa di quanto fosse mai stata. E' allora che questa nuova situazione, senza lo sguardo un po' distaccato dell'assistente, senza quella mediazione che la sua presenza aveva il compito di facilitare, cambia completamente, e iniziative del tutto inaspettate cominciano a definirsi.

La mia parola stessa si trasforma. Infatti non ho più un compagno di conversazione che come me utilizza questa lingua, questo lessico, questa sintassi, e dunque il modo di pensare tipico di una certa razionalità europea; non ho più la possibilità di commentare con qualche strumento dell'etnologia, della sociologia, dell'estetica o della storia dell'arte ciò che avviene giorno per giorno tra me e i posatori di segni. Viene meno la distanza che si crea attraverso la conversazione di due sguardi analitici o critici. Mi resterebbe, volendo, il monologo interiore, una pratica un po' monotona; ed è pur vero che, in questa condizione di strana solitudine, non smetto di pensare a ciò che io e i posatori di segni facciamo. Questa estate, tranne che in due o tre occasioni, con Modibo e Effard, funzionari maliani in servizio a Boni, amici tra loro ma personalità molto a sé stanti nell'oasi, non ho avuto modo di discutere con nessuno impiegando termini analitici o concetti. Non riesco più ad esprimermi, se così posso dire - perché è ancora un pregiudizio della parola razionalista -, se non nei termini prammatici della quotidianità e,

soprattutto, è del resto proprio per questo che le persone mi aspettano e ora mi circondano di premure, e, se necessario, mi soccorrono altrettanto bene che nella pratica del poema.

La pratica del poema che qui i posatori di segni realizzano è quella di una parola orale ancestrale fortemente o interamente sacralizzata; la specificità della mia, che essi vedono, che è costantemente sotto i loro occhi, è quella di una parola breve scritta, calligrafata con la mia mano, per terra, su un panno o sulla pietra che sollevo. Senza più assistente, la mia parola è come il gesto di un acrobata che ora si esibisce senza rete. Di sicuro diventa più densa, di una densità più diretta e più attiva.

Ma, ancora di più, le modalità e i contenuti dei dialoghi con i posatori di segni influenzano direttamente quello che, rimasto solo, ora dico e scrivo. Perché la loro parola è quella dello spazio tattile e, lontanissima dalla parola europea, si dispiega senza distanza concettuale. Per loro essa è lo strumento sonoro che agisce sul reale, non il reale materiale immediato, per il quale la mano o l'attrezzo sono largamente sufficienti, ma agisce su quello spessore spaziale e temporale del reale dove si tesse la relazione con l'altro, che si tratti del parente, dello straniero, dell'antenato o della turbolenza permanente degli spiriti e delle divinità, che, in modo particolare nella savana tra i villaggi, diffonde i suoi pericolosi incanti. Questa parola prova, esamina, afferra, tocca; non è parola che si scrive. Essa ha sul reale un effetto concreto immediato e, spesso, un effetto concreto prolungato nel tempo e nello spazio. Pratica magica, auspicio, certamente; ma anche saluto che abbraccia, ordine al servitore, al bambino o allo schiavo, informazione prescrittiva, racconto epico.

E' qui che la parola scritta del mio poema interviene: la faccio apparire coprendo con un tessuto il suolo, stendendolo, lisciando con la mia mano questo tessuto che potrebbe benissimo anche essere un drappo, un lenzuolo, un tappeto da preghiera, tracciandovi a matita le curve delle lettere, appoggiando il pennello intinto di nero su quelle tracce(4), ripassando se è il caso un po' di pittura. Ed ecco che la parola del poema esiste. Quello che dice è sempre ciò che questi luoghi mi fanno vivere (non posso scrivere se non dormendoci, camminandoci), ciò che questi luoghi mi mostrano e ciò che vi percepisco e vi condivido della vita di coloro che vi abitano. La metafora del poema è questa appropriazione attraverso le parole, con grande determinazione, del reale dove noi respiriamo e ci muoviamo, io e i posatori di segni; è una formulazione con un vocabolario semplice dove non utilizzo nessuna parola astratta e dove lo spessore inquietante del reale, nel tempo e nello spazio, si apre a una storia, a una visione, a un'ipotesi, a una interrogazione che ognuno porta alla luce e vive. E, in effetti, noto che i miei brevi poemi, letti da qualcuno che è stato alfabetizzato, sono sempre rispettati, commentati e, oserei dire, ammirati per la loro verità di vita o, piuttosto, per la loro profondità esperienziale.

Inoltre, la mia parola orale si avvicina anche alla parola dello spazio tattile, ma in una maniera tutta particolare. Non conoscendo che qualche termine delle lingue Dogon, Songhai o Peul, in uso nella regione, sono obbligato a limitare la mia parola corrente,

che, se necessario, qualcuno ha sempre la gentilezza di tradurre. Ma quando propongo di realizzare un'opera, quando sento che ciò è possibile, quando avverto come propizia una determinata situazione, prendo la parola, illustro un progetto ed ecco che, nel giro di qualche ora, questo progetto viene sempre realizzato: è diventato realtà. La mia parola agisce e crea, costruisce. I posatori di segni lo sanno molto bene e me ne hanno spesso parlato. La mia parola, come la loro, fuori da ogni astrazione, è responsabile. E, dopo la partenza dei due farabutti, io non sono più se non in questa parola. La mia parola di poeta è ora, senza alcuna mediazione, in contatto con la parola dei posatori di segni. Tutto cambia allora, se rapportato ai miei soggiorni precedenti.

Anche il corpo cambia. Non sono più completamente solo. Avendo acquisito la parola dello spazio tattile, anche la mia presenza fisica se n'è appropriata. Sì, io cammino; dormo per terra sotto le stelle; il calore mi opprime. Sì, io accarezzo, traccio linee, distendo con la mia mano il tessuto che dipingo. Sì, io mangio e bevo con tutti gli altri. Ecco che la frontiera tra i corpi scompare. Qui, un corpo non si appartiene; questa stessa formulazione non ha più alcun senso. Si dorme insieme, nel disordine mobile della corte. Si mangia insieme, si condivide il primo, il secondo, il terzo bicchiere della teiera. Si dissodano insieme gli appezzamenti durante la stagione delle piogge. Non c'è nessun nucleo familiare; ma una vasta famiglia allargata dove si va e viene e dove ognuno è completamente solidale con gli altri. Si prende spesso la mano di una persona, con amicizia e fiducia, per camminare, andando al mercato, recandosi in negozio a cercare lo zucchero.

Avverto, col passare dei giorni, una sorta di solitudine partecipata; ma ancora non è l'espressione giusta; temo che la lingua francese, impregnata di tanti secoli di razionalità e di positivismo, non abbia termini per questa modalità di relazione umana tattile. Capita spesso che questo o quel posatore di segni, una volta completato il tessuto, mi prenda la mano mentre andiamo a cercare l'acqua, mentre andiamo al negozio a rifornirci di tè. Il gesto ora mi sorprende meno delle prime volte. Fiducia e amicizia, certo, manifestate col toccarsi, come lo vedo fare spesso nei villaggi. Ma prendere la mia mano è prendere, e prendere sotto gli occhi di tutti, quella del poeta, quella che tocca il suolo e che nomina, quella che scrive e dipinge le lettere, quella che rivela e apre. Colui che mi prende la mano, prende se stesso per mano prendendo la mia.

-
- (2) Nota del novembre 2010: ho smesso di farmi accompagnare dopo il 2003, salvo rarissime eccezioni.
(3) La gendarmeria e la giustizia maliana si stanno occupando dei due strani viaggiatori. Che si tratti di truffatori, di teppisti decerebrati o di piccoli trafficanti, resta un mistero...
(4) Nota del novembre 2010: a partire dal 2004, dipingo direttamente le lettere del poema, senza nessuna traccia preliminare a matita.

3.

La linea che taglia

La prima volta che sono passato davanti alla “concessione” di Hama Babana Dicko, a Boni, sono rimasto colpito dalla bellezza semplice dei muri delle case in fondo alla corte. Alcune rientranze triangolari erano state praticate nella parte alta dei muri, secondo una disposizione agile, gradevolissima all’occhio, naturalmente elegante. Le sporgenze dei piccoli lembi di muro che contornavano una porta, davanti a un’altra porta la tettoia di ramaglie sorretta da pilastri di terra anch’essi sobri e proporzionati, tutto ciò attrae subito lo sguardo. Sì, deve esserci, in almeno una di queste case di terra, anche qualche pittura: dei segni grafici con i quali colui che costruisce in questo modo intende lasciare il suo “marchio di fabbrica”. Un mattino mi sono presentato, mi hanno accolto e mi hanno dato il permesso di guardare l’interno di quella casa. Splendida. Sul muro ocra un grande personaggio bianco, di fattezze umane, apre distesamente le sue braccia. Accoglie? Protegge? Impedisce con le sue braccia l’accesso al di là del muro? E’ veramente una personificazione? Un uccello, una effigie sacra? Davanti a lui, su di lui, è stato dipinto un robusto reticolo a larghi tratti neri che compone la struttura di una scacchiera incompleta o una sorta di costruzione verticale non terminata, delle scale disuguali disposte verso l’alto. La manifestazione di un’energia che si leva, che costruisce, che tende il suo slancio davanti alla grande effigie bianca e misteriosa. Ho domandato chi l’avesse dipinto. “Non c’è”. Mi ci è voluto molto tempo prima di incontrarlo. Una donna piuttosto anziana mi ha spesso accolto, ma era veramente difficile comunicare con lei e credo che nemmeno la traduzione sarebbe servita allo scopo. Ma finalmente, un mattino, sei mesi fa, mentre dipingevo insieme a una donna Tamashek un nuovo tessuto nella casa che un po’ più lontano mi ospita, tra tutti quelli che ci guardavano c’era Hama, particolarmente attento: non solo perché si trovava qui nella dimora dei suoi padroni, lui, discendente di schiavi e ancora sotto il giogo di una rigida autorità, ma anche perché è lui stesso pittore e, come mi ha detto qualche giorno dopo, l’artefice di quelle case tanto belle in una delle quali avevo visto quella pittura così espressiva: vi abita con la sua famiglia. Quella donna dalla fortissima personalità con la quale facevo fatica a parlare è sua madre.

In seguito abbiamo cominciato un lungo lavoro, tra i più fecondi. Ho visto solo una volta suo padre, disteso, senza dubbio molto malato. E’ Hama che adesso esercita le funzioni di capofamiglia. Ha cinque fratelli, la moglie Naforé, molto giovane, ha già un figlio. Coltiva i suoi appezzamenti, taglia talvolta la legna nella sua corte, si occupa delle sue mucche che ogni sera ritornano da sole dalla savana; il giovedì, giorno di mercato a Boni, ricchi signori dalle grandi tuniche bianche che vengono da lontano e lo tengono alle loro strette dipendenze, lasciano in sua custodia i loro cammelli che stazionano in un angolo della corte. Con un’energia che niente riesce a contenere e una sensibilità vivace e generosa, Hama riceve tutti ed è sempre in attività. Di sera, gli piace di tanto in tanto cantare in peul o in tamashek accompagnandosi al godyè, uno strumento che lui stesso ha costruito: una mezza calabassa, una pelle di varano, un manico con un’unica corda di crine che viene pizzicata. Sì, è proprio lui che ha dipinto quel muro così bello. Mi mostra anche la camera dove dorme con Naforé e il loro figlio, di quattro anni, che ancora non parla: dipinti con larghi tratti fermi, color ocra proprio come il suolo, ecco dei camion,

un elicottero, un curioso segno quadrato che mi dice essere una casa e, in gruppo, uccelli dai lunghi piedi a forma di croce che ricordano i trampolieri che si vedono facilmente nella savana da queste parti. Tutto ciò in una forma semplice e vigorosa.

Discendente di schiavi da una o due generazioni circa, Hama non solo è l'uomo che adorna le case della sua concessione con questo senso di eleganza e di ritmo che si nota a prima vista, ma è anche il pittore che fa parlare i muri di questo mondo tutto orizzontale o verticale; la sua concessione, rettangolare, campeggia tra le falesie verticali della montagna a ovest e della montagna a est. Ora Hama ha preso l'iniziativa di aggiungere a queste modalità di costruzione, di decorazione e di pittura, delle linee curve, ferme e sobrie. In un angolo della concessione ha tracciato con una fila di pietre uno spazioso arco di un ampio cerchio all'interno del quale ama trattenersi la sera; anche il recinto che serve per lavarsi e per i bisogni fisiologici, abitualmente ortogonale e posto in un angolo della concessione, è qui un largo arco di cerchio. E ancora: due giovani alberi, uno giusto al centro della corte, l'altro proprio davanti alla casa, sviluppano la loro leggera chioma sferica proiettando al suolo il cerchio della loro ombra che gira lentamente insieme al sole. Nella sua camera, Hama mi mostra due zucche, due mezze sfere arancione che ha decorato incidendole con una punta metallica. Chi è dunque questo giovane contadino, così vitale, così deciso, che inventa segni e forme e si cimenta in una combinazione di segni e di forme che nessuno si aspetterebbe?

Noi ci vediamo spesso. Il giorno del nostro incontro di questa estate, mentre camminiamo per Boni per portare qualche saluto e fare delle compere, Hama non lascia andare la mia mano. Sbrigate le faccende, mentre supero insieme a lui la larga rientranza nel muro di terra che segna il limite della sua concessione, noto un'altra porta, più stretta, certamente più antica, utilizzata ora come supporto di una catasta incompleta di mattoni di terra secca e, soprattutto, di un grande mortaio per pestare il miglio, rovesciato, un contenitore indispensabile per il nutrimento quotidiano, ancora più bello e drammatico; Hama l'ha rigirato per farne il guardiano della casa e, in buona sostanza, il simbolo semplice e risoluto della sua personalità, un'effigie di vecchio legno rivolta verso i passanti del villaggio.

Hama vuole lavorare con me senza mai concedersi soste. Un giorno, dal momento che niente sembrava fermarlo, creiamo sei tessuti in successione; sui primi due, il poema evoca, invoca, invita il sale, che, da Taoudeni, all'estremità nord del Sahara maliano, arriva fin qui con lunghe e lente carovane di cammelli(5), il sale che crepita quando se ne getta qualche granello nel fuoco. La mano di Hama, il pennello che gli ho fornito saltellano. L'opera poema-pittura è essa stessa sale che punge la lingua e gli occhi e con immediatezza mette in evidenza lo spazio e il silenzio dove noi non dormiamo mai profondamente, né Hama né io, né Naforé né il bambino muto, né i vecchi schiavi che estraggono laggiù a nord questo sale, né quelli rimasti nel freddo grigiore dell'Europa. Sui due tessuti successivi il poema dice la mano che si posa sulla nuvola fertile, metafora dell'attesa trepida e finalmente appagata, nella stagione delle piogge, della tempesta che disseta l'oasi rinsecchita, poi dice la mano che si posa sulla parola che vola con l'uccello, metafora della parola libera, sicuramente la nostra, che fende l'aria e che l'aria accarezza.

E Hama, con un'energia festosa, in ginocchio come me sui tessuti, dipinge con grandi gesti i segni, le sagome, i profili degli uccelli che corrono nella savana incrociando le loro lunghe zampe; dipinge il “meraviglioso elicecotto”, come dice lui, che ha visto un giorno nel cielo di Boni, un uccello magico di metallo che balza al di sopra delle montagne. La sera sta per calare. Ancora due tessuti, con i quali proseguiamo il cammino nella parola, nel segno, mentre tutto danza nella mano, davanti agli occhi, e il suolo della concessione di Hama canta insieme a noi; tutti i componenti della famiglia vengono a vedere, si siedono, si allontanano, ritornano ancora; dei passanti guardano dal muricciolo di pietra che delimita la concessione, si fermano; le prime stelle spuntano sopra la montagna a est. Allora solleviamo i sei tessuti, ora completamente asciutti, e, con l'aiuto di qualche lungo chiodo che ho portato da Bamako e di bastoncini di legno, li “installiamo” sul muro esteso della casa in fondo, due a due: un lungo riposo, una grande gioia, la parola attraverso il dire del poema, attraverso il segno grafico, danza lentamente, chiaramente, con il suo portamento dritto, ferma e naturale, assolutamente libera e ritmata, sul tessuto che l'ultima luce della sera, obliqua, rischiarata e accarezza. La parola respira e ci nomina, ci si offre e si offre a tutti coloro che guardano.

Nello spazio tattile, tutto si regge sull'intermittenza di sé, se non altro attraverso l'alternanza quotidiana della veglia e del sonno e attraverso il ritmo, in ogni istante, dei polmoni: inspirare, espirare; più misteriosamente percettibile batte il cuore. E' da ciò che deriva questa sensibilità, l'esigenza di scrivere questo pensiero, dandogli la forma di una scacchiera; d'altronde, tutto lo spazio qui è a scacchiera, i cubi e i parallelepipedi delle montagne, i quadrati dei campi, degli appezzamenti e dei terrazzi, i quadrati delle concessioni, dei recinti e delle case, le pitture fatte alla maniera dei rivestimenti dogon su qualche porta, la ripartizione dei segni grafici sul muro dipinto all'interno. Il pensiero della lontananza, dell'orizzonte fisico, il sogno illusorio dell'utopia, della fine, la linearità della Storia, la prospettiva progettuale, tutto questo non appartiene alla lingua-spazio di questi luoghi. A seconda dell'ora, del giorno, delle condizioni del corpo si è nella piena attività o completamente in attesa, nella casella nera o nella casella bianca della scacchiera. Nella casella vuota, sarebbe tentato di dire un europeo nutrito di una qualche cultura mistica: quale errore! Qui non c'è il vuoto, ma uno stato dell'essere differente: quella turbolenza ambivalente a cui accennavo parlando della “savana” attraversando la quale Nouhoum e Hassan aumentano la forza dei loro corpi dotandosi di un bastone.

Non ricordo di aver visto una sola volta Hama in uno stato di incertezza, per così dire. La sua energia, vivissima, aguzza incessantemente la sua attenzione, la sua attività fisica è straripante; talvolta in lingua peul, ma soprattutto in tamashek, che è la lingua dei suoi signori, egli rovescia la loro implacabile autorità con straordinari giochi verbali al limite della glossolalia o con rime non-sense che fanno torcere tutti dal ridere, anche i padroni. Sono arrivato a chiedermi se Hama resta costantemente un uomo dell'intermittenza e della scacchiera. Certamente sì, se si considera la sua vita quotidiana; sì, perché i segni grafici che egli dipinge sul suo muro o insieme a me sono ripartiti in una raggiate frontalità ritmata in modo uguale, alla stregua di una scacchiera. Tuttavia la sua sensibilità, il suo atteggiamento propositivo di uomo che va verso il mondo, che si lancia nello spazio, e che lo subisce, che si muove incontro alle persone, tutto ciò sembra

dimostrare che il suo corpo occupa quasi sempre una casella nera della scacchiera. Un temperamento originale. Non ne sono sicuro, ma mi chiedo se questo non sia il carattere specifico del posatore di segni, qui in questi villaggi di montagna, quello di essere agli albori della sensibilità progettuale, anzi del pensiero progettuale. Il posatore di segni non è forse colui che emerge dalla scacchiera e si avventura in un altro spazio, la cui sostanza resta per la maggior parte tattile ma evolve già verso qualcosa di ancora sconosciuto? Il tracciato della lettera, poi della parola, la presenza fisica e visiva della metafora sul tessuto, il tessuto disteso sul suolo e in seguito esposto in verticale, contribuiscono a creare qualcosa di assolutamente ignoto, ma che è certamente di primaria importanza.

Hama vive piuttosto in una diluizione permanente di sé, come per cerchi concentrici che si allungano in successione, senza che questa sua energia derivata dalla dislocazione arrivi mai a esaurirsi. Al contrario, per usare qui il vocabolario dei pittori che ripassano il colore, Hama vive in una continua “rinfrescata” di sé attraverso onde circolari dai molteplici centri, allo stesso modo in cui, dopo le grandi piogge, dopo gli enormi strati di polvere depositati dall’harmattan, la pittura sui muri viene costantemente rinfrescata; allo stesso modo in cui le scale nere dipinte nel locale di fronte alla sua casa mettono in rilievo e organizzano lo spazio della vita.

Hama parla molto. Gli piace anche giocare con la parola. Canta la parola ritmandola sul godyè. Passa senza sosta dal peul al tamashek e a un po’ di francese, lui che non è mai stato a scuola. So che mi ascolta con una attenzione particolarmente viva; aspetta il mio ritorno tra un un soggiorno e l’altro; e non è semplicemente un amico bianco che egli aspetta, ma l’uomo dalla parola indubitabile, una parola indubitabile che costui scrive con grandi lettere flessuose su un tessuto quasi sacro.

Ebbene, quello che Hama disegna col suo pennello sul tessuto, vicino al segno e al senso della parola, è quasi come un ideogramma: uccello, “elicecottero”, camion, casa (in verità molto stilizzata). Una linea ferma, colorata, che percorre la superficie del tessuto attraversandola in su e in giù molto chiaramente, senza nessuna esitazione; una pittura sempre molto peculiare e dal vivido contrasto. Se ce n’è bisogno, Hama ripassa il tratto fino a che la linea non è perfettamente nitida. La sua mano che dipinge, o meglio disegna con un pennello imbevuto di pittura colorata, opera una progressione su questo suolo tessile consacrato, insieme alle mie parole di cui “tiene la mano”: una progressione sospinta dall’energia di una decisione fermissima, un avanzamento marcato. Hama, posatore di segni, taglia nel vivo, piuttosto che costruire. Per lui, posare il segno, è tagliare e dunque scindere, è andare avanti fendendo lo spazio tattile, è “tuffarsi” nell’avvenire (quindi fuori dalla scacchiera), è “immergersi” nell’ignoto. La parola del poema, in primo luogo, gli fa da sostegno, come una sorta di avanguardia, come un esploratore che si è già inoltrato nello spazio davanti a lui; e lui, con la sua mano che posa il segno vicino alla parola, trascina col suo corpo e la sua persona tutta la famiglia, la sua discendenza, il suo destino, gli dèi del villaggio e la memoria incancellabile del figlio di schiavi che egli è.

Ecco, il tessuto è dipinto; si è asciugato. Lo solleviamo. Rimane un po’ di pittura sul fondo dei piccoli recipienti che utilizziamo. Senza fermarsi, con i resti di acrilico egli

rinfresca le pitture dei muri della sua casa, con un vigore immediato e luminoso; lo fa unicamente con quello che avanza *dopo* che il drappo è stato completato: la pittura restante è come acqua benedetta, consacrata dalla mia mano e dalla sua e dal suo percorso nella nominazione e nella creazione. Così riprende, ridispeggia sul muro interno della stanza dove dorme i segni grafici più autentici e ancora più innovatori, quei segni con cui pone la firma della sua presenza e con cui progetta, tratto dopo tratto, un cammino per il suo destino.

(5) Aggiungo, nel novembre 2010, che queste carovane del sale rappresentano uno dei tratti più chiari del mondo tamashek, quello dei tuareg, che a nord del Mali e nel Niger, oltre alla loro feroce brutalità, oltre al loro dominio spietato su decine di migliaia di Bella (gli schiavi), attraversano regolarmente il deserto sui fuoristrada o con carovane di cammelli tanto per il commercio che per il contrabbando di tabacco, di armi e di droga. Hama Babana è un Bella che si considera libero.

4.

Teatro e personaggio

Stamattina ritorno a Nissanata: un'ora di cammino da Boni, costeggiando la grande falesia arancione della montagna a ovest, che si chiama Banaga(6). E' un villaggio poverissimo dove vivono dei Rimaïbé, servi dei Peul e, fino a poco tempo fa, anche loro schiavi. Tuttavia i contadini di Nissanata si sono organizzati per sviluppare una notevole attività di tessitura: durante la stagione secca, si tessono, su una ventina di telai all'aperto, dei grandi drappi con quadrati colorati disposti a scacchiera. In parecchie case di terra di questo villaggio ho visto alcune tra le più pregevoli pitture murali della regione: in esse il segno grafico tende in modo evidente verso la scrittura.

Hama mi accompagna; se non mi sbaglio, non conosce questo villaggio. Gli ho parlato delle pitture che vi ho visto. Mi aspetto molto da questi incontri e spero di convincere uno dei pittori del villaggio a iniziare un lavoro con me; non ho, per il momento, un'idea precisa di ciò che Hama farà insieme a noi. Poco prima dell'entrata nel villaggio, la strada rasenta la parte inferiore della frana caduta dalla falesia; dei bambini giocano cantando. Hama insiste allora affinché saliamo tra le rocce per vedere un "sangaldé"; "è splendido, devi andare a vederlo", ripete; "va bene, andiamoci". Non siamo venuti qui per cercare di vedere questo animale che, a quanto mi pare di capire dalle esortazioni di Hama, deve essere un grande uccello raro dalle lunghissime piume; è pur vero che più in alto, su un versante privo di falesia di questa montagna, ho visto correre dei branchi di scimmie; è vero che un po' più in alto, quasi due anni fa, degli anziani di Nissanata mi hanno condotto fino a una grotta segreta a vedere delle pitture murali antichissime, delle quali un po' alla volta mi hanno svelato qualche particolare, soprattutto la relazione con i riti Dogon di divinazione, quando alcuni Dogon abitavano ancora a metà del pendio della montagna.

Sulla sua cima, l'anno scorso, avevo realizzato una "installazione" di poemi su alcune pietre brune che avevo disposto in posizione verticale. Questa montagna ha decisamente qualche potere magico: il segno vi corre, il colore vi canta. Improvvisamente, con grandi grida, i bambini ci fanno cenno di salire ancora verso una grande roccia marrone, lassù, ancora un po' più in alto. Hama corre di roccia in roccia: "sì, il sangaldé è là, vieni, presto". L'animale è annidato alla base della roccia, ora lo vedo anch'io: un enorme porcospino, indubbiamente impaurito, che si muove a fatica e agita i suoi lunghissimi aculei neri e bianchi. Hama è completamente sbalordito; l'animale, ma anche Hama, non finiscono di stupirmi; questa montagna dove circolano meraviglie e leggende mi stupisce.

Quando, ridiscendendo, entriamo tra le case del villaggio, mi riconoscono; l'accoglienza è calorosa. Un anziano, particolarmente distinto e cordiale, mi viene incontro. E' lui che aveva preso l'iniziativa di condurmi nella grotta dalle antiche pitture là in alto. Saluti, tè, ancora saluti; riconosco più di un tessitore, alcuni bambini; molti sono nudi, talvolta in pessime condizioni. Presento Hama. Ben presto mi conducono, insieme a lui, a rivedere gli interni di qualche casa dipinta che amo particolarmente. Sì, sono sempre veramente belle. In una casa hanno curiosamente aggiunto dei punti rosso vivo in mezzo alle effigi

umane bianche dipinte su un fondo nerissimo: per quale ragione? Hama sgrana i suoi occhi per l'entusiasmo. Il figlio dell'anziano così distinto ci invita a bere il tè a casa sua. Si chiama Yacouba Tamboura, Tamboura come quasi tutti gli abitanti di Nissanata; signorile quanto il padre, estremamente sorridente, con un viso che esprime una grande bontà e nello stesso tempo una elegante riservatezza. Sistemano per noi, davanti alla casa di Yacouba, una stuoia di paglia, segno di onore: vi ci sediamo, scalzi, per bere il tè. Yacouba, tuttavia, ci invita ad entrare un momento nella casa. Una grandissima emozione: è completamente dipinta. Non vi ero mai entrato prima. Vicino al soffitto di ramaglie, degli intonaci costellati di punti blu, bianchi, neri, ocra e grigi; più in basso qualcosa che capisco subito rappresentare delle cancellate traforate di graticcio per recinti di bestiame, raffigurate qui in guisa di pettini bianco crema; ancora più in basso, su una larghissima banda orizzontale, una moltitudine di segni bianchi, neri o marroni su un fondo quasi rosa: dei trampolieri, delle galline faraone, degli arbusti, dei buoi, degli elefanti, dei profili di personaggi, dei segni senza dubbio astratti: tutta una folla felice, ariosa, dove niente si ammassa o si urta, disposta verso sinistra. Ritmo leggero ed eminente, tratti semplici che si muovono con generosa andatura sul muro, come mi immaginerei un canto polifonico riecheggiante lungo i pendii della montagna tra "sangaldé" e scimmie quando dal basso rimbalzano le grida e i giochi dei bambini. La casa di Yacouba è un vero splendore. Usciamo a bere il tè, Hama ed io parliamo a Yacouba della sua pittura. Risponde poco, conservando il suo largo e così bel sorriso. Sento che posso finalmente proporgli di realizzare con me un poema-pittura su un drappo. Silenzio. Poi Yacouba dice con voce calma che è una cosa un po' difficile da fare. Silenzio. Aggiunge che non è lui l'autore di questi dipinti. Silenzio.

Gli chiedo se posso entrare di nuovo nella casa: me lo concede. Da dove viene dunque una pittura così festosa, così compatta, così inventiva? Yacouba mi permette di fotografarla. Chiedo allora se possiamo riportarne a matita i disegni su carta: sì, è possibile. Hama, Mohamed, un giovane Tamashek di Boni che scrive dei bellissimi poemi e che ci ha raggiunti, si dividono le pagine di un quaderno scolastico che gli porgo e disegnano. E' la prima volta che Hama disegna sulla carta. Lunghi momenti di studio nei quali Hama, Yacouba, Mohamed ed io, seduti sulla terra battuta, parliamo poco, guardiamo e riguardiamo la danza dei segni sulle quattro mura. Qualcosa di questi segni, qualcosa di questa danza entra nei nostri occhi, entra nelle nostre teste, una gioia silenziosa e profondamente serena. Trascorso un certo lasso di tempo, dico tuttavia che mi piacerebbe molto scrivere su un tessuto le parole di un poema che si accorderebbero con la danza di questi segni meravigliosi. Yacouba e Hama, molto semplicemente, concordano anzitutto sul fatto che traggano ispirazione da questi segni: che un'opera nasca per mezzo e con questi segni, un'opera felice e libera la cui origine ci è ancora sconosciuta. "Torniamo dopodomani", propone Hama, che nel frattempo deve coltivare i suoi appezzamenti a Boni. E' allora che Yacouba ci dice che quelle pitture vengono fatte da donne, non una donna, ma le donne, che si accordano durante certe feste del villaggio per ridipingere insieme i muri di parecchie case presso le quali passano in corteo: una creazione collettiva itinerante. In questi giorni le donne sono impegnate nei campi o intorno al pozzo e non sarà possibile realizzare qualcosa con loro.

Comprendo oggi che qui la pittura è contemporaneamente un teatro itinerante. Una compagnia passa e recita posando, recita posando a mano i suoi segni colorati sui muri. Crea una scenografia. Questo gioco rituale crea un'ambientazione teatrale. Per recitarvi che cosa? E dietro questo scenario chi c'è? Chi o che cosa se ne rimane dietro le quinte? Cosa si nasconde, e potrebbe benissimo apparire, dietro quello che forse è un sipario? E noi, davanti a questa scena, chi diventiamo? Siamo anche noi, a nostra volta, degli attori costretti a recitare, ma che cosa?, da questa favolosa ambientazione. Favolosa come una leggenda che si canta con tutta la forza dei colori e l'energia delle sue linee. Yacouba che abita qui, circondato da queste pitture, che dorme al centro di queste pitture, chi diventa rimanendo a contatto con loro, grazie a loro? E' qui che va ricercata la ragione del suo così costante e così bel sorriso? Qualcosa come una drammaturgia e una liturgia comincia a formularsi e si lascia percepire nel ritmo felice e arioso di questi segni dipinti sui quattro muri.

Di sera, ritornato a Boni, lavoro ancora con Hama sul suolo della sua corte, fino a notte fonda. Quando il suo fratello più giovane ci prepara il tè, Hama riprende il quadernetto scolastico e si mette a disegnare, con un tratto allo stesso tempo fermo e dinamico, dei personaggi: li crea fortemente stilizzati, in piedi a gambe divaricate per dargli una postura solida, le grandi braccia aperte come, visto frontalmente, l'uccello che dispiegando le sue larghe ali ci suggerisce l'orizzonte che il suo volo va a toccare. Questa sera Hama parla diffusamente con me; canta accompagnandosi con il suo godyè. Disegna per la prima volta la persona umana, un grande ideogramma figurativo a braccia ampiamente aperte, che sente la generosità dello spazio, che abbraccia la vita.

Due giorni dopo, all'alba, Hama e io ritorniamo a Nissanata. Yacouba, suo padre e la sua famiglia ci aspettano. Yacouba tira fuori una stuoia di paglia e la distende davanti alla sua casa; poi una seconda stuoia; ma prima di cominciare il lavoro, entriamo ancora una volta a rimirare la pittura così gioiosa che danza sui suoi muri. Hama mi mostra alcuni disegni che ha voluto tracciare sui suoi fogli di quaderno. L'aria è ancora tiepida quando, tutti all'aperto, con le ginocchia sulle stuoie, predisponiamo l'occorrente. Io preparo i colori e li mescolo. Curiosamente, i posatori di segni vogliono sempre che sia io a preparare i colori, la loro diluizione, le miscele: deve essere sicuramente importante per loro che sia io ad attivare la materia del colore. Parimenti importante è per loro che i materiali utilizzati per dipingere l'interno delle case di pietra, in certi villaggi, siano preparati lentamente e a lungo dalle donne, in determinati periodi e secondo i rituali adeguati, con della terra, dell'acqua e delle cortecce triturate. Numerosi bambini intorno a noi. Qualche adulto. Un uomo molto prestante arriva in bicicletta, ci scruta attentamente mentre ci sistemiamo. Dopo gli scambi intercorsi nei giorni precedenti con Yacouba e Hama, mi autorizzano dunque a scrivere i poemi, molto brevi, della parola che danza e corre come il vento sulla montagna. Metafore dinamiche e frasi nominali o interrogative. Quando intuitivamente sento che la formulazione giusta arriva, prendo la matita e traccio sul tessuto le lettere danzanti di queste parole; prendo in seguito il pennello intinto nel nero e lentamente, rivolgendomi a Hama e Yacouba, rispondendogli, dipingo le lettere che essi non leggono ma di cui vedono la corsa leggera e la grafia flessuosa muoversi di qua e di là sul tessuto. Hama si impadronisce allora del

pennello: è la prima volta che lo fa lontano dalla sua casa. Lo intinge nei colori, traccia con una sicurezza chiara e tranquilla il profilo fermo dell'uccello dalle zampe crociate, le braccia della stella, il tronco e i rami spinosi di un albero: il poema-pittura viene alla luce, alla grande, nella corte, una danza felice e lenta delle nostre mani con le mani, attorno alle mani delle assenti che, grazie alle loro tracce verticali, sono quasi presenti proprio dietro il muro. Un teatro che, loro e noi, ci recitiamo da una parte all'altra del muro, con questa lingua segreta dell'invisibile che ci divide e ci unisce. Ecco il primo tessuto, il secondo.

Intanto il sole è salito alto nel cielo, il calore è diventato intenso. Ho ancora tre tessuti: fa troppo caldo per continuare così. Yacouba ci conduce allora all'altra estremità della sua corte, con tutto il materiale, sotto quello che nel francese di questa regione si chiama "capannone": qui un edificio piccolo e bello, in mattoni di terra che lasciano a intervalli regolari passare la luce e un leggero vento; dei pilastri d'angolo, anch'essi in terra, sorreggono un tetto piatto di ramaglie: è là che creiamo altri tre tessuti. Hama è incontenibile; la fatica che incombe su di me sembra risparmiarlo. Appena un tessuto è completato, lo portiamo con molta cautela fuori, affinché si asciughi in pieno sole, esposto direttamente sul suolo di terra, di sabbia e di ghiaia sottile. Quando lo solleviamo per sistemarlo in verticale e quando in seguito, piegato, lo trasportiamo a Boni, minuscoli granelli di ghiaia costellano il suo rovescio, attaccati alla pittura, ora ben secca, che l'ha attraversato. Ci viene portato un grande piatto di riso e di salsa alla carne, un regalo di Yacouba e di suo padre; mangiamo insieme, accovacciati all'ombra del capannone. Cinque tessuti, belli e dritti, ritmati, dove la parola e i segni danzano quando tra questi ultimi appaiono per la prima volta, per mano di Hama, dei profili umani simili a bastoncini articolati; ma due di questi sono dotati, nello spazio del ventre, di una bella sfera, una curva tra le curve, un arco di cerchio come ad Hama piace inventarne sul suolo della sua corte, come la mia mano calligrafa le lettere del poema(7).

(6) Nota del novembre 2010: il nome di questa montagna cambia secondo l'etnia di chi la nomina, Banaga, o Zuku, o Kongori etc

(7) Nota del novembre 2010: poco a poco Yacouba è diventato un componente essenziale del nostro gruppo, mentre Hama Babana se n'è allontanato molto rapidamente per ragioni abbastanza torbide che riguardano le sue relazioni poco rispettose con i Dogon di Koyo. La prima attitudine di Yacouba, come si è visto nelle righe del 2002 che lo riguardano, è tutta impregnata di questo "pulaku" Peul, questa riservatezza o pudore o ancora elegante reticenza che esclude che ci si esprima o si affermi in modo diretto. Infatti Yacouba ha dipinto abbondantemente, in palinsesto, sopra le pitture rituali di donne nella sua casa; non ha smesso di sviluppare in seguito un'arte grafica monumentale, magistrale e di grande raffinatezza, nelle tre, poi sei case di terra che ha costruito ai lati della sua "corte" grazie ai proventi delle nostre esposizioni in Europa.

5.

L'ascensione a quattro zampe

Bacaye cammina davanti a me tenendo in mano un piccolo recipiente di olio di arachidi e un sacchetto di plastica dove ha messo le uova che le sue galline faraone hanno depresso. Sale lentamente, un po' a corto di fiato. Hamidou, che ha indossato una grande tunica rosa, molto bella, che gli arriva fino alle caviglie, cammina davanti, con passo leggero; si è caricato sulla schiena il mio grosso zaino rosso dove sistemo il materiale essenziale, mentre io reggo il piccolo zaino grigio dove ho sempre a portata di mano l'apparecchio fotografico. Il pendio è molto ripido, il sentiero si inerpica dritto, ci costringe a salire a grandi falcate su dei blocchi inclinati; sudiamo abbondantemente. La schiena di Hamidou, sotto lo zaino, si cosparge di una macchia di sudore larga quanto il suo dorso. Visto che così sta rovinando la sua tunica, gli suggerisco di toglierla, come farebbe chiunque sulle Alpi; a parte un pantalone, non ha, a quanto sembra, niente sotto. Ma egli si rifiuta di toglierla. Decisamente, le pratiche del corpo da queste parti arrivano spesso a sconcertarmi. Ma noto anche che ogni volta che qualcuno di Koyo, il villaggio verso il quale risaliamo e al quale Bacaye e Hamidou appartengono, entra in contatto con Boni, il grande villaggio in basso, si agghinda coi suoi indumenti più belli. Il sentiero è così impervio che si capisce subito che qui non ci sono animali da soma; mi ricordo le tanto piacevoli mulattiere delle Alpi e dell'Atlante, la cui lieve e regolare pendenza permette, impiegando chiaramente delle lunghe stringhe, di sistemare sulla groppa dell'asino o del mulo dei carichi considerevoli. Saliamo di buon mattino, dopo di che il calore e il sole su questo pendio ripido mi diventano temibili. Bacaye e Hamidou sono discesi ben prima dell'alba per venirmi incontro, per aiutarmi e anche, semplicemente, per la gioia di rivederci.

E' una salita allo stesso tempo lenta e rapida tra i blocchi franati, tra i minuscoli ripiani dove, come si può vedere, qualcuno fa crescere del mais, qualcun altro del miglio. Grosse lucertole verdi e rosse scappano via; uccelli invisibili emettono dei gridi stridenti più in alto nella falesia. La vista spazia già largamente al di là di Boni, mentre il Banaga, la montagna a ovest, mostra tutta la sua ampiezza come un'isola che emergesse potentemente dal mare. Saliamo. Ci avviciniamo alla falesia arancione. I blocchi da superare sono ancora più grandi, larghi strati di arenaria frantumata e caduta dritta dall'alto; l'usura delle tracce lasciate dai passi sulle pietre indica chiaramente la direzione da seguire: da Boni, questo è l'unico accesso agevole a Koyo. Ma la falesia là in alto sembra tutta una muraglia compatta. Dove si trova il passaggio? Sento ancora delle grida e forse delle voci, più in alto. Le corti delle case di Boni, così grandi quando si è là, come quella in cui dormo, come quella di Hama che vedo laggiù in basso, appaiono ora tutte rimpicciolite, i campi intorno anche. "Gli elefanti sono vicinissimi a Boni in questo momento", mi dice Bakaye mostrandomi la pianura verso sud. Tutti e tre ci mettiamo a parlare di loro; Hamidou racconta la disavventura di un contadino inseguito da un piccolo branco, Bakaye ricorda che un altro contadino ne è rimasto vittima l'anno scorso. E' vero che la legge maliana ora li protegge; ma alla fine bisogna pure difendersi.

Le grida, le urla, anche delle risate, si sentono ora distintamente sopra di noi. Ben presto raggiungiamo un gruppo di giovani contadini di Koyo, tra i quali riconosco, con grande gioia, Belco, che è anche pittore, così come lo è Hamidou. Ci salutiamo. La marcia tuttavia non si arresta, parliamo mentre ci arrampichiamo. Che vedo allora? In mezzo al gruppo decisamente molto animato, un vitello. Lo tirano con una corda passata intorno al collo; lo spingono da dietro; c'è una grossa roccia, con grandi grida trascinano il vitello che si dibatte. "Ecco, mi spiegano Hamidou e Bacaye, abbiamo deciso lassù al villaggio, noi dogon di Koyo, di comprare di tanto in tanto dei giovanissimi vitelli e delle giovanissime giovenche. Noi abbiamo polli e capre. Stiamo provando con i bovini, questo è il nostro terzo". La cosa mi appare veramente stravagante; certamente l'altopiano dove tra poco sbucheremo, almeno le sue parti riparate dal vento, potrebbe prestarsi a un piccolissimo allevamento. Ma la scalata che ci resta da completare nella falesia è impossibile per un tale animale! Sorpassiamo la scorta rumorosa. Ancora cinque blocchi sovrapposti: vedo Belco e i suoi compagni che trasportano il vitello, sì, lo sollevano proprio, superando a grandi falcate le rocce arancione, ed ecco che l'animale è già venti metri più in alto; e senza soste il gruppo prosegue la sua salita. Quanto a noi tre, andiamo avanti. Ci inoltriamo ben presto in quel passaggio quasi segreto, in fondo a un corrugamento della falesia, che mi aveva vivamente impressionato la prima volta, qualche anno fa: un corridoio roccioso molto ripido tra due pareti a strapiombo che finiscono per ricongiungersi in alto. Si sale, comunque, nella semioscurità. Ci si imbatte infine in un blocco incastrato. E' là che i dogon hanno sistemato, in quel passaggio chiave, una sorta di agevole barriera per garantirsi la sicurezza nei periodi torbidi, comprese le recenti razzie messe in atto per procurarsi degli schiavi. Si risale, all'interno della cavità della roccia, un condotto stretto e fresco; si sbuca infine, al prezzo di qualche sorprendente giravolta, all'aperto, su un nuovo ammasso di blocchi arancione, ancora un tratto in salita, un largo giro sul bordo di un precipizio impressionante ed ecco la cima della falesia. E là in alto, all'imbocco dell'altopiano, la vista straordinaria di Boni, lontano a valle, la montagna di Banaga di fronte, altre montagne tabulari molto distanti a occidente, vicino a noi enormi blocchi di arenaria dalle forme bizzarre, il vento che gioca con tutta la forza della sua libertà, il cielo fino al Sahara e fino al Burkina. Mi piace ogni volta fare una sosta in questo luogo, che è come un punto di congiunzione misterioso e bello tra il mondo della pianura e quello dell'altopiano, tra il mondo dogon e quello in basso, dove i Peul dominano.

E' allora che sento di nuovo le grida dei giovani trasportatori del vitello. Sono già qui! Sbucano sulla grande terrazza là in basso. Intravedo tra gli ultimi blocchi il pantalone arancio vivo di Belco; con grandi gesti delle braccia ci salutiamo da lontano, anche i suoi compagni ci vedono; e il vitello, ben dritto sulle sue zampe affusolate, in mezzo a loro; due o tre minuti e ci hanno raggiunti tra grandi risate; poi, per riprendere un po' fiato, si mettono a sedere insieme a noi.

6.

Lo sguardo del segno

Rivolto verso il sole nascente, all'estremità orientale dell'altopiano completamente circondato da grandi falesie verticali, il villaggio di Koyo si divide in tre frazioni ravvicinate; negli spazi tra l'una e l'altra si levano cinque vecchi enormi baobab. Koyo vive da secoli isolato e molto ben protetto dalla natura stessa. Una sorgente perenne sgorga ai piedi di una piccola falesia color fuoco che s'innalza per cinquecento metri a est del borgo più orientale. Le violente tempeste della stagione delle piogge e la loro acqua abbondante, che poi scorre lentamente sulle placche di arenaria dell'altopiano, permettono di mantenere numerosi "giardini" dove gli abitanti di Koyo coltivano legumi e qualche cereale: minuscoli appezzamenti sistemati con molta ingegnosità, innaffiati con l'acqua attinta con le calabasse negli stagni temporanei. Durante la stagione delle piogge tutto il villaggio si dedica alle coltivazioni, fin dall'alba. Gli anziani assegnano i nuovi appezzamenti o, qualora ce ne fosse bisogno, rivedono la ripartizione attuale. Tutte imparentate tra loro, le genti di Koyo, in pieno accordo e in armonia, conservano con vigilanza e accortezza la loro autonomia e la loro autosufficienza; il mercato di Boni, ai piedi della loro montagna, il giovedì, gli serve per le compere indispensabili, sale, zucchero, tessuto, che si procurano vendendo le loro eccedenze di legumi. Il sottoprefetto di Boni e il suo amico comandante dell'unità di pubblica sicurezza, che ricopre un incarico almeno pari a quello di giudice di pace, si limitano a prendere atto dell'autonomia, anzi dell'indipendenza di Koyo, dove non riescono a stabilire un contatto e di cui non hanno praticamente notizie; non sanno ciò che vi succede, come mi dicono. Si stupiscono del resto (e approvano con calore e forse con un po' di invidia) che io sia sempre accolto così amichevolmente dal villaggio, di cui vedono bene che finisco per conoscere parecchie cose. In effetti, gli abitanti di Koyo mi hanno spesso parlato della loro organizzazione e delle loro produzioni agricole, delle difficoltà che incontrano per ingrandire i loro appezzamenti; qualche volta mi hanno chiesto un aiuto, quello che avessi potuto dargli o saputo procurargli in Francia. Le nostre relazioni, del resto, sono eccellenti, fondate su una grande fiducia reciproca, gioiosa, naturale, leale; salgo al villaggio ogni volta che ritorno nella regione, portando la posta (che leggo io stesso), degli oggetti, delle foto; ma, soprattutto, vi ritrovo dei posatori di segni che sono diventati degli amici, Hamidou, Alguima, Hama Alabouri, Dembo e Belco. Fin dal mio primo soggiorno, infatti, avevo visto a Koyo due case le cui pitture interne sono di una magnificenza assoluta. Una, con i suoi segni grigi su un fondo rosso, incorniciati da grandi bordi dipinti in blu a formare una struttura a scacchiera, può far pensare a una riappropriazione "laicizzata" dei segni pittorici presenti sotto una tettoia di roccia utilizzata per la circoncisione; in più, a destra di questa specie di abbecedario cosmogonico, è raffigurato un personaggio la cui testa di profilo e il cui busto frontalmente sono formati da una giustapposizione di linee; l'altra casa presentava, dal momento che le intemperie l'hanno in seguito fortemente danneggiata, una "installazione", proprio nel senso dell'arte contemporanea, con grandi proiezioni murali di pitture blu e la sospensione al soffitto di pagine staccate da un libro, secondo una struttura riprodotte, anch'essa, il piano di una scacchiera. Di questi cinque pittori, il

più giovane deve avere venticinque anni, il più anziano quaranta. Anch'io d'altronde ho avuto delle difficoltà a capire di chi tra loro si trattasse quando vi ho realizzato i primi poemi-pitture su tessuto: questi venivano creati all'aria aperta in mezzo a una piccola folla molto giocosa, mentre i posatori di segni si confondevano gli uni con gli altri, dandosi il cambio volentieri per tenere il pennello durante la realizzazione di uno stesso drappo. Ma tutto avveniva in un clima di gioia laboriosa e pacifica. E forse è questa la ragione principale per cui l'accoglienza che Koyo mi riserva è così festosa.

Stamattina, arrivando accompagnato da Hamidou e da Bacaye ed entrando nel primo sobborgo proprio davanti al vitello e alla sua scorta, ritrovo ognuno di loro. Andiamo subito a salutare il vecchio capo cieco, suo figlio, gli anziani e Alabouri: è lui, padre di Hama Alabouri, che esercita, nei fatti, un'autorità rispettata e tollerante sulla vita del villaggio. Lui e Bacaye sono tra i pochissimi che hanno imparato a leggere e a scrivere. Mi fanno sistemare le mie cose nella camera degli ospiti della casa del capo. Parecchie persone che conosco vengono a vedermi. Ce ne sono anche di nuove. I bambini si spingono, alcuni sono nudi; alcuni di loro mi prendono per la mano, che non vogliono lasciare, mi accarezzano le braccia. Poco dopo possiamo cominciare a dipingere un primo tessuto che ho disteso su una roccia ai piedi del baobab più vecchio. Dapprima è Alguima, un uomo riflessivo e dalla sensibilità acuta e introversa, a porre dopo le mie lettere dei segni arancione che, come dice, rappresentano qui un uomo coricato, là un innaffiatoio fatto di parecchie calabasse, qui un uccello sacro, là un viso di profilo, e infine l'uccello dalle alte zampe crociate: ne fa un misterioso frammento di abbecedario arancione, splendido e disteso, vicino alle gambe e alle curve delle mie lettere nere. Hamidou, tanto leale quanto robusto, crea a sua volta insieme a me un nuovo tessuto dipingendo, alternandoli con le mie parole, tre piccoli gruppi di personaggi rossi, visti di fronte. Poi è Belco che dipinge con me, pieno di arguzia e di vivacità; poi Dembo e Hama Alabouri, tutti e due uomini molto sensibili, che tracciano dei larghi segni semplici e misteriosi. Ci viene portato un piatto di riso che Hamidou, passando dalla sua casa di terra ha chiesto a sua moglie di preparare; insieme al riso, le uova di faraona di Bacaye. E' lui stesso, poi, a prepararci il tè. Poco dopo Alabouri ci dice di andare con lui; Hamidou, Alguima ed io usciamo dal villaggio, raggiungiamo verso nord le grandi pareti rocciose che il sole e il vento sferzano a tal punto da farle annerire. In una cavità poco profonda, ecco un'ampia pozza d'acqua, trattenuta da una piccola diga di pietre e terra costruita in quel luogo da poco. Alabouri mi mostra una bella pietra piatta rettangolare posta in verticale contro una grande roccia che domina un'estremità dello sbarramento. Alabouri, che parla molto bene il francese, mi spiega che è grazie a una mia precedente donazione che Koyo ha potuto comprare zappe e scalpelli, più qualche sacco di cemento, e ha costruito questo bacino la cui acqua, meglio conservata, permette una regolare irrigazione più a valle. "Ma Koyo, aggiunge, vuole che tu scriva un poema su questa pietra che abbiamo scelto appositamente e portato fin qui". Per la prima volta, uomini delle montagne del deserto prendono l'iniziativa di creare una "installazione" con le parole del poeta. Ne ho fatte spesso di tali "installazioni", sempre accompagnato dagli abitanti del villaggio; è pur vero che compongo sul posto le parole che subito trascrivo con l'acrilico nero sulla pietra, ma ciò non avviene senza che ci abbia preventivamente pensato nei mesi e nelle settimane precedenti. Quella di oggi è una situazione nuova.

Impossibile non accettare. “Vi ringrazio, ma voglio farlo solo se su questa bellissima pietra piatta le parole saranno accompagnate dalle pitture di Hamidou e di Alguima, che sono qui presenti”. Messa la pietra distesa, dipingiamo in ginocchio, sotto un sole bruciante, parole e segni. Alla fine solleviamo la nostra stele rivolta al bacino e alla superficie dell’acqua che un filo di vento increspa. Silenzio, una grande emozione. La parola e l’acqua qui sono elementi vitali, tanto nel pensiero quotidiano del villaggio che nella mitologia Dogon; anche per me lo sono. L’acqua, la roccia, la parola, il vento. L’acqua salvatrice, la roccia protettrice, la parola protagonista, il vento libero. Era necessario che un nostro segno, dei pittori e del poeta, guardasse l’acqua e guardasse i passanti dell’altopiano e del bordo della diga; il bacino idrico, sotto lo sguardo del nostro segno esiste ora compiutamente.

La stele riporta queste parole: “La montagna partorisce l’acqua, sorella della parola tra i nostri volti”.

Qui, davanti al bacino idrico, le parole del mio breve poema sulla stele sono tutte entrate nella lingua-spazio di Koyo. Le mie parole rispondono, come quelle degli altri miei poemi, alle domande esistenziali e di senso che il luogo mi pone; ma, attraverso l’intervento di Alabouri e degli abitanti di Koyo, esse sono entrate pacificamente nella carne del luogo e raggiungono tutto ciò che in essa ci riguarda e ci chiama. Questa nuova condizione è per me la vera meta dell’itinerario che auguro al poema, fino allo spazio esterno, fino al nodo fisico di senso che costituisce e fonda anche lo spazio esterno. Le parole del poema si congiungono al luogo stesso fissandolo e, nello stesso tempo, aprendolo a ogni vento, a ogni uomo. Questa situazione, particolarmente lieta, si ripeterà a Koyo qualche sera dopo.

In questo frangente così bello e così particolare, il luogo si svuota da solo per liberare la sua pienezza d’essere e anche per far emergere il bisogno di senso: il bordo del bacino idrico ha richiesto, come appare evidente agli occhi di Alabouri, la parola poetica che gli era necessaria; io ho potuto rispondere.

Il bordo dell’altopiano sommitale, dal versante di Koyo, è leggermente rialzato, con una sporgenza di arenaria quasi verticale alta quaranta o cinquanta metri; dal lato della pianura e di Boni, invece, è una falesia verticale che arriva in alcuni punti a cinquecento metri. Ora, in questa leggera spianata, non lontano dal passaggio quasi segreto che permette di salire o di scendere dall’altopiano, si è prodotto naturalmente un grande buco oblungo, come una vasta grotta dalla quale sia scomparso il fondo; questa voragine ha la forma di un grande occhio a mandorla attraverso il quale si vede il cielo. Ogni volta che arrivo o che parto da Koyo, guardo quest’occhio che, sicuramente, guarda me, così come guarda ogni persona che passi di qui. Al centro si trova una sorta di sbarra verticale, incomprensibile da lontano. Qualche volta ho chiesto, nei miei precedenti soggiorni a Koyo, cosa fosse questa traversa dritta in mezzo all’occhio. Mai una risposta, tutt’al più delle frasi così vaghe che capivo essere dilatorie. Oggi, ultimo giorno della mia permanenza al villaggio questa estate, i cinque posatori di segni, Alabouri in primo luogo, Bacaye e molti altri, mi accompagnano fino al termine dell’altopiano, là dove lo si

abbandona per cominciare la discesa nella falesia. All'improvviso Alabouri mi dice che faremo una salita verso quello che io chiamo l'Occhio. Deviamo tutti in quella direzione; una ascesa rapida superando delle piccole croste rocciose, arrampicandoci su dei blocchi; infine una breve scalata che richiede la mia attenzione, mentre i Dogon, a piedi nudi o con i sandali, corrono sulla superficie della piccola falesia giocando col vuoto. Ed eccoci nell'Occhio. Dall'altro lato, in basso, la pianura, la montagna di Banaga, la scacchiera delle case di Boni, ancora pianura, qualche esteso reticolo di nuvole, a nord, in direzione del Sahara. Dalla parte di Koyo, le lunghe linee orizzontali dell'altopiano, le oscure masse sporgenti dell'altro versante del pianoro, verso est, e già quasi scomparse tra le rocce le case del villaggio. La volta dell'Occhio forma un bell'arco di cerchio arancione. Alcuni si siedono sul bordo del precipizio, con le gambe penzoloni nel vuoto. Hamidou rimane in piedi proprio sull'orlo. Belco e Dembo mi mostrano quella che sembra una barra verticale: una corda sospesa alla volta; a mezza altezza, la parte terminale della corda è annodata a una piccola catena di anelli metallici, alla cui estremità sono agganciati, senza toccare il suolo, cinque o sei oggetti di metallo, coperchi di barattoli di conserve, quadrati di ferraglia. Di fronte al mio stupore, Belco mi spiega che questo serve, grazie al vento, a produrre dei suoni. "Per mettere in fuga le scimmie che devastano i nostri giardini". Guardo più in basso, nessun giardino tra le rocce, se non quelli ormai molto distanti. Chiedo se ciò non serva anche ad altro. Silenzio.

E' allora che un uomo, che ancora non conosco, mi mostra sul suolo sotto la volta, tra altri blocchi di arenaria, un piccolo masso levigatissimo, così liscio che non può non essere stato meticolosamente e lungamente ripulito, fino ad assumere l'aspetto del marmo. L'uomo prende un sasso con il quale batte la pietra levigata: un suono chiaro, bellissimo, si leva. Due sorgenti sonore nell'Occhio, una prodotta dal vento, l'altra dalla mano dell'uomo. Le scimmie non sono, questo è certo, gli unici destinatari di queste percussioni i cui autori non sono solamente gli uomini. L'Occhio produce il suo segnale. Dall'altro lato dell'altopiano, verso est, Alabouri mi mostra l'ubicazione del cimitero di Koyo. Quindi Belco, Hamidou e Alabouri mi chiedono di scrivere un poema su un blocco di roccia ai piedi della volta. Che l'Occhio, grande mandorla scavata nello spessore della falesia, che guarda tanto Boni che l'altopiano col suo villaggio e il suo cimitero, emettendo a intermittenza i suoi segnali sonori, possa diffondere anche quello del poema. Il luogo mi sembra così bello e il suo senso presente già così intenso e complesso, ed io talmente sorpreso, che non posso rispondere oggi.

Che si trovi sul bordo della piccola diga, o dentro l'Occhio, gli abitanti di Koyo aspettano che il segno guardi. Guardi l'acqua del bacino, e quindi la fertilità dei "giardini", guardi Boni in basso, l'altopiano, le sue case, le sue tombe, i suoi "giardini". Aspettano che le parole scritte diventino parte di questo sguardo che il segno del luogo distende su di loro. Le parole scritte, in quanto poema, forse anche per il solo fatto di esserlo, fanno indubbiamente passare questo sguardo, nato dal luogo, a una condizione altra, più profonda, più attiva. Ho già scritto altrove, in Guadalupa e poi a Cipro, fin dal 1997, "l'immagine e la parola ti guardano e ti mettono al mondo". Mi chiedo se non sono queste le parole che dovrò scrivere, durante il mio prossimo soggiorno, su un blocco roccioso dell'Occhio.

7.

Il dono del nome

Alcuni giorni prima, dopo una abbondante pioggia che aveva moltiplicato la gioia nel cuore di tutti, io e i cinque pittori di Koyo abbiamo passato al villaggio una giornata veramente felice. I pittori hanno fatto di tutto, nonostante i lavori nei loro “giardini”, per rendersi disponibili a realizzare delle nuove opere su tessuto. L’aria ripulita da tutta la sua polvere, i suoni chiari delle cascate un po’ dappertutto, le infiltrazioni luccicanti sulle pareti rocciose, rendono tutto facile. Disponiamo il materiale sotto uno dei baobab del villaggio, vicino a un rigagnolo d’acqua che sarà utile per diluire i colori e pulire i pennelli, anche le nostre mani quando è il caso. Accanto all’albero, al limitare della falesia che piega verso est, delle grandi lastre piatte dove i tessuti, in pieno sole, si asciugheranno agevolmente. Parecchia gente ci tiene compagnia. Si parla forte, si ride, ci si chiama, Alabouri e Belco non smettono di farsi degli scherzi. Su una stuoia di paglia portata da una casa vicina, stendo un primo tessuto; vi lavoro con Hamidou in maniera tanto soddisfacente quanto spigliata e semplice; Hamidou dipinge pochi larghi tratti blu e malva, a corolla. Poi Dembo. Poi tutti gli altri. Così passano le ore. Ci viene portato un piatto di riso che consumiamo insieme. Poi del tè fatto bollire a lungo sulle braci. Ben presto la piccola scorta di tessuti che ho portato su da Boni è esaurita. Sto molto attento, trovandomi lontano da Bamako, a non utilizzare troppo in fretta tutta la riserva di materiale: la settimana prossima ritroverò altri posatori di segni a Hombori, a un centinaio di chilometri da qui, e allora avremo sicuramente bisogno anche di quei tessuti che faccio preparare a Bamako. Ma tutto è così gioioso che è impossibile fermarsi, anche se la fatica e il calore inviterebbero proprio a farlo... L’unico tessuto intatto che mi resta per oggi è quello della mia lunga sciarpa. Ma è giallo beige, misura cinque metri di lunghezza, uno e mezzo di larghezza: mi è stato donato qualche anno fa da alcuni Tamashek presso la cui tribù ero ospite, nel deserto a nord di Gao, a quattrocento chilometri da qui. Ne parlo ai pittori: un supporto del genere per i poemi-pitture? Un formato di queste dimensioni? Ma non è proprio la sua misura a sembrami interessante? La scommessa tuttavia è rischiosa. Senza la minima esitazione, i cinque pittori decidono che, sì, dobbiamo creare qualcosa con e su questo tessuto del deserto(8) Ci viene portata una seconda stuoia, che viene aggiunta a quella precedente in modo che il suolo sia meglio livellato. Ci sistemiamo proprio ai piedi del baobab, tra due grosse radici che in quel punto affiorano sulla superficie del terreno prima di sprofondarvi; eccoci tra le braccia terrestri dell’albero. Altre persone ci raggiungono per vedere quello che succede. Le parole, le risa, gli scherzi raddoppiano. Io scrivo e dipingo in nero le parole sul giallo del tessuto; le faccio danzare, un elemento della frase in alto, un altro in basso, da un capo all’altro della lunghezza della sciarpa, lasciando come sempre sul tessuto molto spazio per i pittori. Sorpreso dalla rapidità dell’evento, decido pertanto di riprendere le parole del poema che ho scritto sulla stele davanti al bacino idrico e che tutto il villaggio ha potuto vedere. I pittori si ripartiscono in maniera equa lo spazio, cinque metri, cinque pittori. E la loro creazione si sviluppa armoniosamente, con un buon ritmo, con semplicità. Per la prima volta essi utilizzano il bianco (dal momento che lo sfondo è

colorato), i cui tubetti fin qui restavano quasi intatti, non essendo utilizzati che saltuariamente per completare delle miscele. Dipingere con il bianco non è qualcosa di insignificante, si tratta di creare una linea, una traccia, un profilo, infine un segno, con un colore che non è veramente tale, che si presenta piuttosto come una “riserva”, anzi una sospensione della presenza lirica delle cose in virtù del colore, il bianco appunto, che sicuramente ha una qualità sacra. D'altra parte, Dembo, Hamidou, Belco lo utilizzano per rimarcare alcuni dei loro tratti colorati in blu o in rosso, dandogli una connotazione di segno particolare: doppiato dal bianco, allo stesso modo in cui la parola, con la sua capacità poetica, è resa presente, toccabile, reale e visibile dal nero che vi poso.

Quando finalmente questa lunga opera orizzontale è stata completata e si è rapidamente asciugata al sole del pomeriggio sulle lastre rocciose roventi, non è più possibile restarsene là. Prendiamo i cinque tessuti precedenti, insieme a quest'ultimo, li portiamo fino al sobborgo più a est. Propongo di creare una “installazione”, come avevo già fatto negli anni precedenti, sul lungo muro di mattoni della casa di fronte al vecchio baobab di questa frazione. E' la casa del capo villaggio e della sua famiglia; con l'accordo di tutti, in particolare del capo, i poemi-pitture vengono a deporre le loro parole e i loro segni nell'oralità antica che tutti rispettano e di cui tutti qui si nutrono. Un palinsesto nello spazio. Ma non è finita, ci servono almeno una ventina di metri di lunghezza: questa volta debordiamo ampiamente sulle case vicine. Io e i pittori passiamo dei bastoncini di legno negli orli che ho fatto cucire in alto e in basso dei tessuti; con dei lunghi chiodi che ho portato da Bamako, visto che non se trovano da queste parti, appendiamo i tessuti; tutti questi atti sono compiuti con naturalezza e semplicità. Infine la “installazione” è a posto, le parole nere dei poemi corrono sui pezzi di tessuto, i grandi segni dipinti vi si stagliano, ritmando quest'immenso libro flessuoso le cui pagine, separate le une dalle altre, si muovono nel vento leggero della sera, sulle case. Gli abitanti di Koyo si radunano, quelli che erano già con noi, quelli che rientrano dai loro “giardini”, le donne che portano acqua dalla sorgente; tutti guardano, commentano, toccano i tessuti, si allontanano un po' per guardare ancora; i cinque pittori raccontano ai loro parenti, ai loro amici tutto quello che abbiamo fatto. La luce diventa dorata. Una leggera bruma serale nasconde la base delle montagne tabulari che si vedono lontanissime verso est, al di sopra delle case che sorreggono le opere. I tessuti bianchi assumono una sfumatura arancione. Il suono di tutte le voci, polifonia esultante e gioiosa, si fa più lieve; molti ora sono seduti; con Alabouri e Hamidou mi distendo su una grossa roccia grigia ai piedi del baobab, siamo felici, tutti e tre in silenzio.

Quale drammaturgia è andata in scena in questo modo davanti ai poemi-pitture? Qui non c'è niente che si svolga all'interno delle case; siamo tutti fuori, con lo sguardo rivolto ad est, dove la notte già si annuncia all'orizzonte. Sulle forme quadrate e rettangolari delle case, sulle forme rettangolari dei tessuti, le parole e i segni recitano per noi una lunga e vecchissima storia che osserviamo in silenzio. Il suo significato e la sua origine ci sfuggono, tuttavia ci trascinano, non sappiamo verso dove.

Due cicogne nere, dei jabiru credo, arrivano allora dritto davanti a noi dall'est, volteggiano planando al di sopra del sobborgo e delle sue opere, planano fino al baobab, a cento metri, ai piedi del quale tutti e sei abbiamo lavorato per l'intera giornata, si posano infine su uno dei suoi rami più alti. Tutti guardano nel più assoluto silenzio. Se ne stanno immobili ora, ritte sulle loro lunghe zampe. Alabouri mi si avvicina: "all'inizio di ogni stagione piovosa due cicogne nere vengono qui; scegliendo uno dei tre grandi baobab esse decidono quanto raccolto faremo quest'anno. Vedi, hanno scelto quello là, dove eravamo proprio adesso. Noi sappiamo che è il baobab dei due raccolti. Girandosi, una volta che si sono posate, verso il nord, come stanno facendo in questo momento, ci dicono anche che avremo legumi in quantità sufficiente. Avessero rivolto le teste verso il sud, questo sarebbe stato un cattivo segno per noi. Non le cacciamo mai".

Mentre la notte cala completamente, dopo che la moglie di Hamidou ci ha preparato un piatto di miglio, lui e Alabouri mi conducono in un'altra parte del villaggio. Malgrado sia notte fonda, c'è molta gente; si parla forte, dei bambini corrono in ogni direzione. Qualche lampada a petrolio, la luce di una pila non permettono di capire, tra la polvere, quello che succede. "Le donne stanno per cantare, mi dice Hamidou. Siediti qui con noi". Ancora più gente, grida, risate, ci si chiama nell'oscurità. A destra, nel frastuono, due o tre donne cominciano a cantare. Altre donne si uniscono. Le loro voci sembrano avvicinarsi; non oso puntare la mia pila in quella direzione; proprio così, si avvicinano, e io distingo poco a poco quattro donne che avanzano al ritmo del loro canto, piegano non lontano da noi, poi se ne ritornano nel buio della notte. Le conversazioni e le risa tuttavia continuano. Ora è a sinistra che si levano dei canti, si avvicinano; le donne avanzano fino a noi, si abbassano, toccano infine il suolo davanti a me col dorso delle loro mani. Più tardi, ancora a destra. Ritmi identici, una cantante solista, in maggiore, alla quale rispondono, in minore, tre altre cantanti; le segue un coro femminile più numeroso, e la cantante principale riprende la sua breve strofa. Canti veramente belli; li avevo già ascoltati in due miei precedenti soggiorni, una volta in pieno giorno, un'altra volta di notte, in un turbine di polvere che striava le lampade, canti che si alternavano alle danze al suono delle percussioni. I canti di questa sera non contrastano, ma si intrecciano con le conversazioni. Bacaye mi traduce le parole cantate: dei brevi poemi, qualcosa di simile ad aforismi sulla vita di questi luoghi, sulla stagione, sul raccolto atteso, sulle due cicogne nere; riconosco subito, attraverso la traduzione di Bacaye, alla quale Alabouri aggiunge la sua, uno dei poemi che ho scritto poco prima con Hamidou; e ne sento un altro che ho scritto con Belco. Poi quest'altro canto, e ancora quest'altro in cui la successione delle parole richiama da vicino i miei poemi. Alabouri mi dice allora che all'inizio della festa, davanti alla grande "installazione" dei sei tessuti rivolti verso la sera lontana, le donne hanno preparato questi canti. Così si rinnova l'esito del poema, come era già successo sulla stele davanti al bacino idrico.

"Ascolta bene quello che cantano in questo momento, aggiunge Alabouri. Parlano di un uomo che arriva adesso al villaggio, che ritorna regolarmente al villaggio, che ama il

villaggio e ne è riamato. Ascolta bene questa parola che lei canta: Bienu. E' il nome di quest'uomo. E' il nome di un vecchio saggio Dogon, vissuto in tempi antichissimi. Loro e noi abbiamo deciso di farti dono di questo nome”.

(8) Nota del novembre 2010: ho saputo anni dopo che i pittori di Koyo avevano perfettamente capito il significato di questo tessuto e del dipingervi sopra. Sapevano che questo tessuto è il simbolo di una tribù tamashek particolarmente crudele nelle sue razzie di schiavi; avevano deciso di posare i loro segni di uomini liberi sul tessuto dei padroni implacabili della pianura.

8.

La danza della parola

Notte accorciata dai canti fino alle ore piccole, e ancora un tè, ancora un piatto di riso che ci viene portato tardissimo, mentre Alabouri e Hamidou mi tengono compagnia discutendo amabilmente, tutti e tre distesi sotto le stelle sulla lunga pietra piatta dove passo le mie notti. Mi sveglio parecchie volte nelle poche ore di sonno, guardando le stelle, pensando agli avvenimenti del giorno prima. Appena l'alba si annuncia dietro gli altopiani lontani, mi vesto e mi alzo; ben presto parto da solo, seguendo il bordo della grande falesia a est; l'unico rumore è quello di una lieve cascata che da qualche parte precipita in basso nella notte. Una lucertola fila via tra due rocce. Scimmie e uccelli restano silenziosi, probabilmente ancora addormentati. Mi allontano dal villaggio, discendo qualche piccola barra rocciosa e mi inoltro sul lungo pianoro, insolitamente uniforme, dove due anni fa avevo già realizzato una "installazione" di poemi su pietra; l'inchiostro di china che avevo utilizzato non aveva resistito al sole, al vento, alla polvere, né ai terribili nubifragi della stagione delle piogge. I Dogon di Koyo mi avevano chiesto fin dal mio successivo ritorno di rinfrescarne le lettere. Cosa che avevo fatto. Passo vicino a queste pietre, dove noto che l'acrilico ha retto molto meglio. Le pietre guardano il vuoto verso est, le parole che portano iscritte guardano il villaggio. Sotto grandi rocce piatte si aprono delle sporgenze profonde, talvolta stranamente precedute da allineamenti di blocchi arancione, come se qualcuno avesse voluto disegnare il tracciato di un recinto ciclopico. Un larga e lunga terrazza naturale davanti alle rocce piatte e ai blocchi allineati, come un enorme gradino dove sporgersi, allungarsi e guardare l'orizzonte verso est. Nessuno; quasi nessuna traccia. Un po' d'acqua filtra qua e là, cercando il suo cammino fino al margine del vuoto dove va a precipitare. In lontananza, dove fluttua una bruma grigia, il sole appare proprio in quel momento su un altopiano perfettamente orizzontale, a una cinquantina di chilometri circa. Mi siedo, guardo.

Quando ritorno al villaggio, delle persone stanno già lavorando sugli appezzamenti coltivati, delle donne portano giù acqua dalla sorgente in grandi secchi sistemati sulla loro testa. Mi salutano, rispondo. Vicino alla pietra piatta che mi serve da letto all'aperto ritrovo Alabouri, Belco e Hamidou. Arriva un ragazzo alto, con in mano due galletti a testa in giù che si sgolano fin tanto che possono; parla con Alabouri. "Le donne, mi dice quest'ultimo, ti offrono questi galletti per la tua colazione, in segno di ringraziamento per tutto quanto". Ringrazio per il dono, ma lo accetto a patto che si mangi insieme, essendo pienamente consapevole, tra l'altro, che uccidere e poi mangiare la carne dei due galletti significa, in parte se non proprio totalmente, partecipare a un sacrificio animista: ci si appropria della forza vitale, il nyama, dell'animale sacrificato, entrando così in contatto con l'energia universale e con gli spiriti di cui si ravviva la presenza agente. Attraverso il sacrificio si rigenera la continuità dinamica della vita. Di questa continuità, le parole del poema sono certamente parte attiva, come un sangue di natura tutta particolare.

Ma preparare i galletti richiede molto tempo; io non ho visto come vengono uccisi; Hamidou mi dice: "se ne stanno occupando" Il tempo passa e il sole sale alto. Propongo

ai cinque pittori, che si sono uniti a me e a Alabouri, di andare a lavorare sul grande pianoro che affaccia sul vuoto, dove mi sono spinto all'alba da solo. Il luogo è veramente bellissimo. Visto che la scorta di tessuto è completamente esaurita, ho ancora nel mio zaino dei fogli di carta cinese, di un metro e quaranta per trenta centimetri, che piego in otto parti: delle bande più piccole, morbide e molto leggere. Decidiamo di realizzare qualcosa con queste là in basso. Intanto aspettiamo il piatto annunciato. Hamidou ci prepara del tè. Passa un'ora. Finalmente, verso le dieci, ci vengono portati i galletti con del riso. Mangiamo in silenzio. Poi partiamo.

Ci sistemiamo su un suolo molto piatto, vicino a una stratificazione di lastre rocciose sovrapposte. Sotto di esse sembra infossarsi una grotta bassa la cui apertura guarda verso l'orizzonte. La luce splendente si riverbera sulle lastre di arenaria. Molto più in alto, la piccola falesia color fuoco che protegge la sorgente risuona dei canti degli uccelli.

Distendo il primo foglio, che subito il vento solleva. Alguima e Dembo si precipitano a posare delle piccole pietre sui suoi bordi. Trovo le prime parole e le traccio col mio pennello a inchiostro di china, molto più soffice di quelli per l'acrilico. La mano vola sulla carta come l'uccello nell'aria, l'inchiostro nero risplende, la parola trova il suo passo danzante sul terreno; i pittori guardano con gli occhi sgranati. Preparo i colori e altri pennelli. Alguima dipinge a sua volta sul primo, in ginocchio vicino al foglio. Grandi tratti rosso arancio spuntano sotto la sua mano, giocano con le curve delle lettere delle parole. Insieme prepariamo subito un secondo foglio. Belco desidera aggregarsi, io scrivo nuove parole con l'inchiostro; Hama si impadronisce dei pennelli, li fa danzare con del blu e del viola. Il calore è intensissimo, il sole splendente. L'ombra delle rocce si accorcia. Alabouri si distende in una stretta cavità orizzontale tra due placche sovrapposte, a due metri dal suolo, il corpo allungato in una sorta di dormiveglia continuo; a volte si addormenta, riapre gli occhi, ci parla un po', si addormenta di nuovo, si risveglia ogni tanto per tradurre; la sua tunica stamattina è dello stesso colore grigio e ocre delle rocce tra le quali è sdraiato. Scrivo ancora dei poemi su altri due fogli e comincio ad avvertire la fatica di tanti accadimenti, della notte cortissima, del caldo così intenso su queste rocce rivolte ad est, surriscaldate fin dall'alba. Quando Hamidou a sua volta prende i pennelli e l'acrilico, io cerco, appiattendomi contro una parete, di trovare un po' d'ombra. Scrivo di nuovo, in pieno sole, le parole che mi vengono. Caldo e fatica diventano troppo intensi. Non potrei continuare ancora più a lungo in queste condizioni: affretto le operazioni, per quello che mi riguarda, e propongo di invertire il nostro rituale: dipingo con l'inchiostro, di seguito, le parole alle quali penso su tutti i fogli restanti. I pittori guardano la mia mano che danza, la mia schiena che si inarca, la mia mano che danza. Devo talvolta fermarmi quando la testa mi gira troppo. La mano danza da sola, felice, il tratto di inchiostro nero diffonde la sua musica sul foglio, traccia il suo cammino sul foglio, dispiega il suo canto sotto il sole; le montagne tabulari nella pianura lontana, dove la bruma è completamente scomparsa, crepitano e si muovono. Alla fine mi fermo, cadendo all'ombra della prima roccia e vedo, sopra di me, la testa sporgente di Alabouri: sono ai piedi delle lastre tra le quali si è disteso. Se il lavoro è superiore alle mie forze, i cinque pittori non si tirano indietro. Parlando sotto voce, ridendo all'occasione, essi continuano a posare i loro segni alternando i colori e le mani. Così per due o tre ore; il sole è ormai allo zenit. I pittori giocano con il suolo e con l'orizzonte; giocano con i

tratti neri delle lettere, con le visioni dei poemi, con i colori che si inarcano sotto il sole. Creano una coreografia per la parola, con la materia delle parole nere, con la materia dei segni verdi, rossi, arancione e malva, danzano da soli o insieme, uniti e spontanei, senza aver più bisogno di discutere su quello che vogliono fare; l'opera si sviluppa da sola, recitando il suo teatro naturale sulla roccia piatta sotto il sole, direttamente davanti al grande vuoto e all'orizzonte, ancora meglio di ieri al calare del sole, quando le sei opere, in particolare la sesta, realizzata da tutti noi sul grande tessuto giallo, erano distese sui muri come uno scenario davanti all'orizzonte. Io sono quasi sfinito, Alabouri è affaticato, Hamidou, Alguima, Belco, Hama e Dembo cominciano sicuramente a risentire dello sforzo; ma una libertà alata, una grazia felice ci abita tutti. La pianura in basso e l'orizzonte si muovono lentamente al ritmo alternato della nostra respirazione. Il segno e la parola, la parola nel cavo del segno, base ritmica dello spazio. Il respiro della parola, sorgente d'aria dello spazio.

La parola, base respiratoria dello spazio.

La parola, respiro basilare dello spazio.

9.

Il peso dell'acqua

La sera dello stesso giorno, ridiscendo a Boni accompagnato da Hamidou. La fatica è veramente grandissima. Non così grande quanto la nostra gioia profonda, silenziosa. Ritrovo i miei amici della pianura, mentre Hamidou, attento a non farsi cogliere dalla notte in pieno pendio, risale già verso Koyo. Modibo, il sottoprefetto, si informa sui nostri risultati. Gli parlo delle opere su tessuto e dell'avventura imprevista della mia sciarpa. Ha desiderio di vederle. "I formati sono talmente grandi che non posso mostrarli come se si trattasse di una pagina o di un normale manifesto", gli rispondo. "Bene, li fisseremo su un lungo muro". Modibo sceglie un muro cieco in pieno centro a Boni, proprio di fronte al grande pozzo; la sera si avvicina e le donne, serve, anzi schiave, si affrettano lì intorno per attingervi l'acqua per la notte. Sì, è veramente un'eccellente idea quella di fare qui questa "installazione", davanti alle mani e agli occhi delle donne, davanti all'acqua di tutti, l'acqua della vita. I segni e le parole della montagna lassù in alto, del villaggio lassù in alto, scendono a salutare le donne della piana e tutti quelli che bevono l'acqua del grande pozzo che le donne trasportano. Sistemo negli orli i bastoncini di legno che mi procurano; Modibo mi aiuta, persone che non conosco mi danno una mano. Pianto nella terra secca del muro i lunghi chiodi che tengo sempre in fondo al mio zaino; appendo i tessuti e la sciarpa gialla; il giorno declina velocemente, mentre il tramonto infiamma la falesia di Koyo. Le donne, sorreggendo i loro secchi sulle teste, guardano le opere, si avvicinano, le toccano, le commentano, guardano le parole che non sanno leggere, riconoscono i segni che comprendono; dei piccoli mendicanti, ricoperti di cenci, si uniscono a noi, anche dei venditori. L'opera dei cinque posatori di segni e del poeta ha compiuto il suo primo cammino, dall'altopiano fino al pozzo in pianura, dove la parola travolgente del villaggio la circonda e la fa a sua volta turbinare nella notte che si avvicina.

Un piccolo mendicante tiene nelle sue mani un giocattolo che si è appena costruito con l'argilla umida: una vettura con quattro ruote che girano su delle piccole assi fatte di ramoscelli. Guarda stupito i tessuti; le donne, con enormi secchi sulla testa, ridono; i loro piedi nudi scivolano sul suolo davanti al lungo muro, sulla sabbia, sui sassi, sulle spine. Le parole e i segni scivolano sulla pelle dei bambini, sull'argilla dei giocattoli, sui capelli e le spalle nude delle donne. L' "installazione" della sera, appena discesa dalla montagna, è breve, fino all'arrivo della notte. Breve come un gesto che scivola, un gesto nello spazio tattile, senza insistenza, gesto e segno nello spazio del respiro e del paesaggio. Itineranza di ciò che è stabile. Costruire l'instabile.

10.

Le scale

Quando lascio Boni diretto a Hombori, cento chilometri più a est, Hama ci tiene ad accompagnarmi. Fin dal mattino aspettiamo all'entrata di Boni un'automobile o un camion in partenza per il mercato dell'indomani, un evento che produce un po' di circolazione: commercianti che si spostano da un mercato all'altro, qualche acquirente più facoltoso, qualcuno che vi si reca sia per fare compere che per salutare parenti e amici. Verso la fine del pomeriggio troviamo un passaggio. La pista, poi la strada asfaltata che corre lungo le montagne arancione. Al calare della notte entriamo nella corte della casa che mi ospita ogni volta a Hombori. Subito mi riconoscono; saluti, abbracci, lunghe grida di gioia modulate dalla vecchia serva. Presento Hama, un Bella di Boni, che viene a Hombori per la prima volta. Un po' intimidito, proprio lui che sa essere talvolta così loquace anche al cospetto dei suoi padroni a Boni, con quell'energia tanto espansiva e fine che ho ammirato qualche giorno prima a Nissanata. Ci offrono una sistemazione in una parte della corte dove ci portano delle stuoie di paglia. Ben presto è notte piena; ci portano anche un piatto di riso. Una luna ancora piccola si leva. Dei bambini corrono e giocano tra le nostre stuoie, uno di loro si addormenta sulla mia. Parlo a Hama di Hombori, di quello di cui sono al corrente, dei due pittori che ho conosciuto, Nouhoum e il giovane Boucari, con i quali ho già realizzato delle opere. Hama è particolarmente attento.

All'alba del giorno seguente, mentre pesanti nuvole grige serrano il cielo sopra le montagne a ovest, Hama, impaziente di riprendere il lavoro, mi chiede di dipingere un nuovo tessuto. Sono un po' imbarazzato: egli ha avuto la gentilezza di accompagnarmi fin qui, dove sono venuto a trovare Nouhoum e Boucari; ma la riserva di tessuti è già intaccata più di quanto sarebbe stato opportuno. Propongo che si vada a cercare Nouhoum. Dopo aver attraversato grandi distese piatte ai piedi della prima piccola falesia, lo troviamo in effetti a casa sua, in procinto di mangiare. Il suo viso si illumina, si alza di scatto quando mi vede attraverso la porta. "Yves, quando cominciamo?". Poi i saluti; il buongiorno alle sue due donne. Gli rispondo che possiamo cominciare il prima possibile; mi dice che deve finire di riparare tre registratori e che sarà meglio domani all'alba. La mia prima giornata di lavoro a Hombori sarà dunque interamente disponibile per Hama.

Prendo comunque un tessuto bianco di un metro per due dalla riserva. Molta gente passa, molte voci, grida, risa, nella corte della casa che ci ospita. Sono felice di ritrovare Hombori, anche se i momenti meravigliosi di Boni, di Nissanata e di Koyo mi sembrano essere passati troppo velocemente. Hama è veramente contento di tutto ciò che abbiamo fatto e di ritrovarsi in una terra per lui nuova. Ci portano una stuoia affinché vi posi il tessuto vergine. Le nuvole scure cominciano a distendersi e a dissolversi; nessun temporale stamattina... La montagna respira meglio. Scrivo sul tessuto: "Sulle mie linee la montagna fa affidamento. Io bevo l'acqua all'ombra". A grandi lettere. Non so con precisione chi sia questo "io" del poema: la tempesta, dotata di parola? Un nomade o un

contadino che passa in questo semideserto costellato di montagne? Il pittore stesso? Il poeta, forse? Quando Hama si impadronisce di un pennello per il rosso, poi di un altro per il viola, traccia immediatamente i contorni di grandi personaggi, a braccia aperte, che si muovono nel vuoto, felici, liberi, a braccia ampiamente distese. Una raffigurazione umana di grande dimensione, per la prima volta.

Come trasfigurato da ciò che stiamo facendo, addentrandoci tra le metafore di un destino umano che abbraccia le montagne, l'orizzonte, l'ignoto, Hama vuole continuare. Realizziamo qualche opera su carta. Non sarebbe meglio sul tessuto? Andiamo a cercare nei negozi del mercato quanto occorre per crearne un'altra. Nessun tessuto bianco che faccia al caso nostro, ma un bel tessuto giallo. Ne compro due, di due metri e mezzo, che faccio cucire da un sarto, con gli orli su due lati opposti. Disponiamo così di un supporto imprevisto, giallo, di forma quasi quadrata, veramente grande. Nel pomeriggio, un temporale violento e, di conseguenza, una buona siesta che due bambini condividono con noi stringendosi a me. Penso all'avventura dei nostri segni e delle nostre parole in viaggio, all'avventura delle nostre opere erranti. Infine, col cielo sgombro e la calura che subito asciuga tutto, scrivo: "Cammino sull'orizzonte. Preferisco il mio nome incompiuto e lascio a ognuno il suo ritornello". Hama dà vita a dei personaggi ancora più grandi, uno sembra discendere da una montagna, una gamba verso il fondovalle molto più grande dell'altra, le braccia largamente aperte. Ancora altri personaggi tendono le loro braccia. Un "elicottero" romba nella parte bassa del drappo, grandi uccelli incrociano le loro lunghe zampe. Le linee viola, rosse, blu, nere vagano sul tessuto giallo, si creano da sole, inscenano per i nostri occhi una rappresentazione da fiera, affollata e gioiosa. La notte intanto sta calando, ci viene portato un piatto di spaghetti; mi distendo e mi addormento subito. Hama mi risveglia verso le ventitrè dicendomi che Nouhoum danza in una "festa dei folli", una cerimonia in onore degli spiriti stando a quanto gli ha detto, e che dovremmo andarci, non è molto lontano. Stupidamente rispondo che ho troppo sonno e mi riaddormento. Hama se ne va; ritornando alle tre del mattino, mi racconta con grandissimo entusiasmo le trance, le consultazioni degli spiriti, la musica, le danze di Nouhoum, le danze degli altri partecipanti, una recita gremita e violenta che percorre il suolo avanti e indietro a tutta forza, liberando l'energia dei corpi e delle anime, cerimonia affollata e violenta che libera nella notte stridente i segni di destini intrepidi che non appartengono né a lui, né a Nouhoum, né a me, né a nessun altro.

L'indomani all'alba Nouhoum ci raggiunge verso le sei. Lui e Hama hanno dormito pochissimo. Nouhoum si è sfiancato tutta la notte, è il caso di dirlo, come un invasato. Ma il suo viso è disteso e fresco. Come è possibile? Sistemo un primo tessuto sulla stuoia per terra, dipingo le parole, Nouhoum si impadronisce dei colori con quella concentrazione intensa che gli ho sempre conosciuta. Un secondo tessuto, un terzo, mentre il sole s'innalza. Scrivo deliberatamente dei poemi sulla danza, la trance, l'energia che attraversa le braccia, le gambe, le montagne, dei poemi sulla tempesta e il vento che sollevano come una parola dinamica le persone e l'aria. Perché questi poemi si rivolgono a Nouhoum. Perché penso, decisamente, che il poema è anche questo sollevamento dello spessore lento delle cose, degli esseri e della vita e che, da questo sollevamento, mille altri significati vengono alla luce. Nouhoum gioisce a dipingere vicino a queste

parole. Non spiega quasi mai, egli nomina e indica, abituato com'è alla parola oracolare di quando è in trance. Se il dialogo creativo tra me e lui è così attivo e dinamico, è anche perché qui il mio utilizzo della parola poetica è simile a quello che ne fa lui. Io cammino lentamente sulle montagne, mi ci affatico, mi ci entusiasmo, ci ritorno, ci dormo, ci cammino ancora: tutto il mio corpo lavora, nel ritmo della marcia, nel ritmo stesso del sonno sulle pietre all'aria aperta, tutto il mio corpo lavora alla venuta della parola. Quando questa affiora, faccio apparire e delimito al suolo, come un "téménon", la superficie chiara del tessuto e vi disegno con ampi gesti le tracce delle lettere che in seguito dipingo io stesso. La mia parola è tattile, come la possessione del "cavallo". La parola deposta sul tessuto apre subito una breccia nello spessore del luogo dove un senso impreveduto penetra e trasforma la percezione delle cose e della vita. Dei segni si congiungono alle parole, poi si solleva l'opera, della quale si sa bene che sarei incapace di rifarla, proprio come il "cavallo" è incapace di ricordare e di ridire le parole che attraverso la sua bocca lo spirito ha soffiato durante la trance. Il poema arriva mediante una trance lenta nella pratica di uno spazio più vasto, e completa, unitamente al segno dipinto, quest'opera strana e bella che, lungi dal concludere o chiudere, interroga ognuno nello spazio in cui vive.

Comincio a comprendere meglio l'intesa che esiste tra me e Nouhoum quando Boucari si unisce a noi. Il giorno dopo il mio arrivo a Hombori, quando Hama, che sono felice abbia fatto la conoscenza di Nouhoum, riparte per Boni, siamo andati a cercare Boucari nel suo villaggio, Dakka, a una trentina di chilometri. Arriva la sera. Sto creando con Nouhoum dei poemi-pitture su carta cinese. Boucari, molto sorridente, ci dice buongiorno, prende un pennello e comincia a darsi il cambio con Nouhoum, in perfetto accordo, sui grandi fogli. L'arrivo della notte ci interrompe. Su che cosa si basa la loro intesa? Boucari deve avere diciotto anni e ne dimostra due o tre in meno, Nouhoum ha superato la quarantina. Tutti e due Songhàï, non sanno né leggere né scrivere; a forza di frequentarmi, parlano ora un po' di francese. Boucari viene da un villaggio lontano, ben distante dall' "asfalto" e dai suoi effetti acculturanti; coltiva dei campi con i suoi genitori e i suoi fratelli. Nouhoum, "cavallo dello spirito", la cui casa è quasi al centro del mercato di Hombori, ai margini dell' "asfalto", è a sua volta contadino. Ma ripara anche, con un cacciavite e un filo di ferro che arroventa sulle braci per terra, i registratori a cassette difettosi che gli affidano: gestisce le biblioteche sonore dell'oralità. La loro intesa sembra vera, mentre tanti elementi parrebbero differenziarli.

Al ritorno dalla nostra lunga giornata di cammino con Hassan, una giornata nella quale abbiamo chiaramente sperimentato l'ampiezza, la violenza, la bellezza e la durezza dello spazio tattile, e di cui parlo all'inizio di questo libro, Nouhoum e Boucari mi dicono della loro gioia e della loro volontà di proseguire ancora il lavoro di creazione con me. Il giorno dopo decidiamo di tentare delle opere su tessuto non più a due ma a tre. All'inizio due tessuti di un metro per due, poi una confezione di due pezzi bianchi che chiedo a un sarto di cucire insieme: un formato quindi molto più grande. L'armonia dei loro gesti sul tessuto si realizza immediatamente. Li vedo per terra operare con perfetta intesa, senza che ci sia bisogno di parole, visto che entrambi parlano molto poco. Boucari ama dipingere soprattutto animali, con un tratto estremamente sicuro. La sagoma del

montone o dell'elefante, il profilo dell'uccello che dispiega le sue ali, la forma dello scorpione che solleva il suo aculeo, la sinuosità del serpente, tutto questo nasce dalla sua mano con una grazia fine e immediata. Come tutti i posatori di segni con i quali lavoro su queste montagne, egli ignora il "rifacimento". Boucari imprime subito alle pitture degli animali che egli osserva intorno a casa sua una scioltezza energica che dà a questi segni figurativi una vita che non è realistica, ma qualcosa d'altro. Sul tessuto la sua mano vive a sua volta in una mobilità ludica e in una gioia tattile. Nouhoum, invece, in maniera altrettanto decisa, lenta, silenziosa, riflessiva, posa sul tessuto o sulla carta la linea di colore che dipinge il profilo di un qualche oggetto familiare; si tratta sempre di oggetti quotidiani, comuni e utilizzati, come fanno tutti i posatori di segni della regione. Ma egli crea anche dei disegni geometrici molto simili alla scacchiera, che arricchisce di piccole barre oblique o di punti: questo, dice, è una casa, quest'altro una montagna. Nouhoum accompagna spesso questi oggetti o queste scacchiere con una linea regolare di punti colorati che dipinge con estrema cura. Una sera mi spiega che questi punti intorno all'oggetto indicano le forze magiche o soprannaturali che emanano da quello.

Dopo i nostri lavori del precedente soggiorno, nel febbraio del 2002, Nouhoum ha cominciato a dipingere accanto alle parole del poema qualcosa che richiama personaggi chimerici, forme antropomorfe singolari, sempre circondate da punti colorati: egli si avvicina allora al soprannaturale animista, di cui sperimenta nel suo corpo gli effetti violenti. Me lo conferma il giorno in cui gli dico di riconoscere, in un curioso piccolo personaggio seguito da una scia di punti, che sta dipingendo un "tiarkaw", cioè uno stregone divoratore di anime, temibile, che percorre di notte certe periferie dei villaggi dove può catturare per sempre l'anima delle persone perse o isolate. Tuttavia, nella sua pittura sul tessuto, egli giustappone anche degli oggetti animisti e degli oggetti musulmani, come delle tavolette coraniche stilizzate, ugualmente circondate di punti colorati, o delle pelli di montone trasformate in tappeti di preghiera; rimane il fatto che l'aspetto sacrificale di questa spoglia animale è altrettanto animista. Ma, come quella di Boucari, la mano di Nouhoum è agile, abile, protagonista assoluta di quello che si realizza in quel momento. Allo stesso modo in cui la mano di Boucari corre e scivola sul tessuto e la mia mano, tracciando lentamente la linea della lettera, fa emergere il senso, la mano di Nouhoum appoggia e appone la traccia del suo tocco, del suo insistente tocco. La sua mano tocca il tessuto sul suolo, di cui sottolinea talvolta la reminiscenza sacra, raffigurandovi la pelle di capra-tappeto per la preghiera; la sua mano tocca, essa lo sa, questo tessuto che è anche un lenzuolo, che è anche una coperta per dormire, una coperta della nascita; la sua mano tocca, essa lo sa, il drappo vergine che è anche disponibile a ricevere i segni colorati che ogni donna maliana ricama per adornare il suo pareo personale, con il quale questa sera, nuda, ricopre il suo corpo per far capire al suo sposo che lo desidera: e costui ha il dovere di congiungersi. Sul tessuto più grande, della misura di un corpo disteso, la memoria degli antenati e dei segni veglia, attende; le nostre mani, quella di Nouhoum, quella di Boucari, la mia, dialogando tra loro tre, aprono la drammaturgia lenta di un antichissimo dialogo, che mette insieme la scala spaziale e quella temporale, strana avventura della mano, della parola e del segno che vanno, si inoltrano in una vicenda verso tutt'altre scale.

11.

L'articolazione

Il giorno del mercato, Kolé viene a trovarmi a Hombori. Ci conosciamo molto bene. Qualcuno deve avergli riferito che sono di nuovo qui. Zaino in spalla, è partito di primo mattino da Kelmi, dove abita, sull'altro versante della montagna. Arrivato a Hombori, passa a prendere il suo amico Nouhoum prima di arrivare alla casa che mi ospita e dove da qualche giorno Nouhoum, Boucari ed io lavoriamo. L'altro ieri Nouhoum mi ha detto che altri "cavalli", cavalli dello spirito, vivono a Hombori e nei villaggi vicini, almeno quelli che sono Songhaï; Nouhoum mi cita cinque o sei nomi, tra i quali quello di Kolé. I nostri incontri sono felici; non a caso Kolé sorride più di quanto faccia abitualmente. E' un contadino; ma soprattutto egli esercita la sua relazione con gli spiriti non solo attraverso le trance e le possessioni, ma anche con la musica che suona. Possiede un piccolo strumento monocorde che, durante il mio primo soggiorno, mi hanno da principio indicato con una parola di origine araba, anzarka, e che in songhaï si chiama godyè. Si tratta di una mezza zucca coperta con la pelle di una grossa lucertola, con al centro un foro; un manico permette di tendere una corda in crine di cavallo, che si pizzica con un archetto a semicerchio. Kolé è il miglior suonatore di godyè della regione; lo si chiama per le feste. Ma, soprattutto, alcune arie che egli è il solo a conoscere e, secondo i riti, ad avere il diritto di eseguire, sono in grado di convocare degli spiriti durante le hole hore, le "feste dei folli", cioè le danze di possessione. Kolé mette allora in scena e in musica un teatro pericoloso, poiché quegli spiriti sono potentissimi e sicuramente ambivalenti. Lo si ammira e lo si teme per questo. Nouhoum, in queste cerimonie, danza in trance sulla musica di Kolé, accompagnato da percussionisti.

Nouhoum ed io cominciamo a creare un poema-pittura su tessuto, per terra; Kolé prende allora dallo zaino il suo godyè; si siede vicino a noi, accorda lo strumento e, in tutta tranquillità, si mette a suonare un motivo dal ritmo dolce e regolare. Nouhoum canticchia. Un'ora trascorre così, io ho già dipinto in nero le lettere del poema, Nouhoum ha realizzato uno strano personaggio rosso circondato di punti gialli. Kolé si ferma, vuole salutarci per recarsi al mercato. Allora mi viene l'idea che potrebbe prendere parte anche lui al nostro dialogo creativo. D'altra parte, se Kolé ha preso il godyè ed ha suonato mentre Nouhoum ed io ci siamo messi a terra a lavorare, se Nouhoum si è messo allora a canticchiare, può benissimo darsi che la stessa idea è venuta davvero a ognuno di noi. "Sì, dice subito Kolé quando gli faccio questa proposta; ma devo andare al mercato, portare i miei saluti e fare qualche acquisto. Per questa sera va bene. Resterò a dormire qui, rientrerò a Kelmi solamente domani."

Nel tardo pomeriggio Kolé ritorna. Ci sistemiamo tutti e cinque, Hassan che traduce quando è necessario, Nouhoum, Boucari, Kolé ed io, in una parte della vastissima corte dove dormo. Il caldo diminuisce, il giorno declina. Prepariamo il tè. Poiché le riserve di materiale, tubetti di pittura e tessuti, sono notevolmente ridotte, lavoreremo su dei fogli di carta cinese dei quali me ne resta un numero sufficiente. La leggerezza di questo supporto, tra l'altro, si adatta meglio a ciò che, probabilmente, l'intervento della musica

provocherà, anche solo la pulsazione ritmica che verrà proposta. Per quanto mi riguarda, suppongo di poter rimanere più a lungo in sintonia con essa utilizzando l'inchiostro di china e il suo pennello particolarmente sensibile e flessibile. Kolé accorda di nuovo il suo godyè e, senza alcuna esitazione, attacca una melodia che spinge Nouhoum a dondolare regolarmente la testa. Al terzo o quarto motivo, tutti del resto abbastanza lunghi, Kolé si mette a canticchiare delle parole che mi sono incomprensibili. Io precedo sui fogli Nouhoum e Boucari: come ogni volta qui, ci sembra una procedura necessaria che la grafia delle lettere della parola poetica, visibilissima, sia l'atto iniziale, perché essa veicola un senso che rende attivi tutti e va a trovarsi un'eco grafica nella traccia del pittore. Nouhoum e Boucari, senza parlarne, dipingono separati, ognuno su un foglio. E' calata la notte; una lampada a petrolio ci fornisce un po' di luce, e soprattutto la luna, ora grande, che si leva dietro la montagna a est. Tuttavia Boucari si stanca molto presto; la sua mano è talvolta lenta sul foglio; la sua inventiva meno risoluta; disteso per terra, si addormenta una prima volta mentre Nouhoum dipinge; una seconda volta mentre realizziamo un nuovo foglio sul quale Nouhoum interviene accanto alle parole del poema. Qualcosa, e non è certo che si tratti solo della fatica, ha alla fine ragione di Boucari. Lo lasciamo dormire.

Kolé, Nouhoum ed io continuiamo, accompagnati da Hassan e dalla luna. I gesti delle nostre mani attingono una libertà gioiosa, come se seguissero da sole il loro cammino nell'aria aperto dalla luce della luna. Lettere delle parole e segni grafici scaturiscono facilmente, liberamente e, se mi è consentito dirlo, armoniosamente. Sono già due ore che Kolé suona senza interruzione. Egli canticchia spesso, con voce quasi impercettibile. E' come se non volesse lasciare lo "spazio" vocale sonoro al duetto delle parole del poema e dei segni grafici della pittura. La presenza delle prime e dei secondi è sicuramente muta, ma oltremodo visibile e teatrale, quasi liturgica, con i nostri due corpi alternativamente chini sulla carta chiara che riluce al suolo sotto la luna; le nostre braccia avanzano, indietreggiano, si allontanano per riprendere dell'inchiostro, per riprendere dell'acrilico, ritornano. Le stelle si sono spente, restano le braci e le mani che si muovono, la lampada a petrolio, i volti e le braccia nerissimi di Hassan, Kolé e Nouhoum, chiari i miei. Al centro di questa serata, la mano di Kolé che pizzica la corda del godyè, il godyè che è come la caviglia, l'articolazione, come un ginocchio o un gomito, tra l'attesa e la nascita dell'opera, tra la parola del poema e il segno grafico, tra la veglia e il sonno, tra la luna e la terra.

12.

I gradini duri

Dopo la sua grande fatica all'inizio della serata, Boucari si risveglia per condividere l'ultimo tè con noi. La luna è splendente. Ci distendiamo, scivoliamo poco a poco nel sonno. Hassan è tornato a casa sua, così anche Nouhoum. Mi spoglio sulla mia stuoia e subito mi addormento profondamente. Ma più volte durante la notte la luce della luna quasi piena mi risveglia. Ho l'impressione che essa si muova molto lentamente nel cielo, come se la sua rotazione e quella della terra prendessero ora un'altra andatura. Le montagne si inarcano, in grigio e bianco, come se incurvassero la schiena; per trattenere la luna che scivola al di sopra di esse? Non è che il sonno e la notte stanno cambiando la loro forma e la loro natura? Si sono succeduti molti avvenimenti in queste settimane, non tanto delle scoperte, cosa che farebbe supporre che ci ho visto chiaro e che, sul campo, ho compreso pienamente ciò che è stato svelato e portato alla luce della comprensione; no, piuttosto tanti passi in avanti concreti e sensibili nell'esperienza del mondo tattile e dei gesti che ne costituiscono lo spazio.

La luce dell'alba sta per emergere dietro la montagna a est. Mi vesto, mi alzo. Un primo uccello passa silenzioso nel cielo. Boucari comincia a muoversi sotto il suo lenzuolo, si stiracchia, si alza. Hassan ci raggiunge in silenzio. Un po' di pane, un po' di caffè leggero al latte, e partiamo, ritroviamo a casa sua Nouhoum e anche Kolé, che ha dormito da lui. Brevi saluti e ci incamminiamo tutti e cinque per Kelmi. Un po' di bruma si aggira curiosamente ai piedi delle montagne. Ho desiderio, dopo un bel po' di tempo, di ritornarci, mi ci ero recato due anni fa, a dire il vero molto malato a causa di una brutta polmonite trascurata che mi indeboliva pesantemente. Non a caso, arrivato a Kelmi ero crollato per la fatica, credo di essere svenuto. Mi avevano trasportato in una casa. Mi ero risvegliato sul suo pavimento di terra. O, più esattamente, a svegliarmi era stato il suono ritmato del godyè di Kolé. Quello che allora avevo considerato come un segno di gentilezza e di premura, e penso che certamente lo fosse, era soprattutto una terapia animista con la quale, per il mio bene e altrettanto per quello del villaggio, Kolé cercava di farmi guarire. Kelmi, collocato proprio ai piedi della falesia meridionale dell'Hombori Tondo, mi aveva comunque impressionato per una sorta di bellezza rude, geometrica e intransigente. Tuttavia, quando a Hombori questa estate parlo a chi mi sta intorno di un ritorno a Kelmi, sento molte resistenze. "Ripensaci". "Perché vuoi andare fin laggiù?". "Hai davvero qualcosa da fare lì?". Hassan, inoltre, insiste facendomi notare che vi ero già stato, malato, una volta... Un nipote della mia padrona di casa finisce una sera per dirmi che Kelmi è un luogo pericoloso: prima di arrivarci, bisogna attraversare un pendio di detriti neri proprio ai piedi di una falesia piena di grotte nelle quali vivono delle scimmie molto aggressive. Io rimango della mia idea di rivedere Kelmi. Ma tutti mi rispondono che è troppo pericoloso. Lo stesso Hassan mi spiega che in quei paraggi e sugli scoscesi versanti opposti della montagna vi sono troppi spiriti maligni: del resto, hanno già voluto abbattermi una volta, come è possibile che io non abbia compreso il loro avvertimento? Il nipote della mia ospite aggiunge che, in effetti, tutti gli abitanti di Kelmi sono dei tiarkaw, degli stregoni mangiatori d'anima.

Eccoci dunque in cammino, fin dall'alba; forse Hassan, con la morte nel cuore, ha accettato che vi ci recassimo perché Kolé, uomo di Kelmi, capace di conversare con gli dèi e gli spiriti pericolosi del villaggio, è allo stesso tempo un buon compagno di viaggio e, sul posto, un validissimo protettore. Nouhoum, invece, non parla. Ma, come Hassan, si è munito di un bastone nodoso, un solido randello nel caso ce ne fosse bisogno. Entrambi si sono arrotolati sulla testa una sciarpa nera. Quanto a Boucari, egli non ha fatto nessun commento personale sulle considerazioni dei due adulti, ma si copre la testa con un cappello di paglia troppo grande per lui. Abbiamo già superato l'ampio ammasso di pietre nere che forma una specie di colle prima della discesa verso Kelmi. Il sentiero è molto più ripido, talvolta uno sbalzo sopra piccole falesie nere; in particolare, tende ad avvicinarsi a una magnifica alta falesia scura, corrugata da grandissimi basalti colonnari. Il sentiero, salendo e discendendo sopra delle lastre franate, costeggia questa falesia sulla quale le nostre voci rimbombano con una strana limpidezza. La falesia declina, alla fine scompare, e siamo già a Kelmi. Di una bellezza più austera di Kisim, proprio ai piedi dell'altra grande montagna verso ovest, questo villaggio è anch'esso a gradini; le costruzioni in pietra si succedono in modo ingegnoso lungo il pendio e tra i grandi blocchi rotolati dalla falesia. Salutiamo; delle persone mi riconoscono, dei bambini ci accompagnano in corteo. Kolé ci conduce direttamente dal capo del villaggio. Lo salutiamo. Poi ci presenta ai suoi genitori e infine ci conduce fino a casa sua: una modesta casa in terra e pietra con una piccola terrazza semicoperta che guarda verso la pianura assolutamente piatta che corre verso l'orizzonte. Un uomo di gradevole corporatura, che ho già visto qualche giorno prima a Hombori, è là che ci saluta; parla e si comporta in modo tale che io capisco che siamo a casa sua, non in quella di Kolé. Ci fa portare una stuoia sulla terrazza e preparare il tè; arriva un altro uomo; Kolé, l'ospite e il terzo uomo si siedono fianco a fianco, la conversazione gira e rigira fino a quando Hassan mi spiega che quei tre sono hole bari, "cavalli degli spiriti" e, in più, dei musicisti. "Inoltre, aggiunge Hassan, suoneranno per te, perché hai avuto il coraggio di ritornare al villaggio". Kolé prende in mano il suo godyè; i due uomini dispongono l'uno una mezza grande calabassa con l'apertura rivolta a suolo, l'altro due sottili calabasse intere che brandisce come dei giocattoli. Non appena cominciano le percussioni, delle persone si avvicinano, bambini, adulti; la piccola terrazza è ora ingombra di gente. Nouhoum e Hassan si tirano su le sciarpe nere a coprire bocca e naso. Boucari guarda con gli occhi sgranati. Due donne escono dal gruppo e si mettono a danzare davanti ai tre musicisti; questi ultimi cominciano a intonare dei canti di accoglienza e di benvenuto per il poeta straniero. Ci viene servito del tè. Quando il canto e la musica infine cessano e noi, prendendo congedo, stiamo per partire, il suonatore di calabassa chiede in modo sgradevole un compenso nettamente superiore a quello che, come d'abitudine, io ho offerto. Hassan si intromette, protesta; i toni tra i due diventano accesi. Che delusione...Faccio un'ulteriore offerta, desideroso di uscire da questa situazione che è di colpo degenerata. Abbandoniamo quella strana casa il cui padrone sembra rattristato. Anche Kolé sembra desolato. Cosa sarà successo? Lo ignoro.

Prima di rientrare verso Hombori, percorriamo qualche stradina del villaggio, tutte belle e perfettamente ordinate: quale altro mistero tiene pulito il villaggio con un'efficacia che

definirei spietata? Quale diversa teatralità si esprime qui, con gli abitanti del villaggio, con qualcosa in più delle loro semplici persone, qui, su questi gradini di pietre e lastre, sul più alto dei quali si staglia la più imponente montagna del Mali? Ben presto siamo già in cammino ai piedi della falesia ricca di strapiombi, grotte e pilastri; degli uccelli gridano tra le sue alture. Filamenti di una nebbia che annuncia la tempesta si addensano turbinando in cima alla falesia dell'Hombori Tondo.

13.

Luna piena

Due giorni dopo il nostro strano viaggio a Kelmi, Nouhoum, Boucari ed io decidiamo di realizzare opere su dei grandi tessuti. Mi restano sei tessuti di un metro per due. Il ritmo felice del nostro lavoro creativo è tale che, con le parole più semplici, “l’orizzonte ti abbraccia” e “costruisci l’instabile” (che è in qualche modo il mio motto e che amo riprendere in molti luoghi), subito Nouhoum e Boucari dipingono alternandosi sullo stesso tessuto: opere realizzate in tre. E’ allora che Nouhoum propone che il prossimo poema parli degli alberi, rarissimi da queste parti, e degli animali, essenziali per vivere: indispensabili, gli uni e gli altri, a quella che una troppo prolungata siccità, sempre incombente, obbligherebbe a chiamare sopravvivenza. Nouhoum, “cavallo”, suggerisce in qualche modo il senso delle parole che mi toccherà trovare e scrivere. Ne parliamo tutti e tre e ci accordiamo sulla forma semplice e breve più adatta, io la scrivo e la dipingo sul tessuto, Nouhoum e Boucari tracciano le grandi linee curve, la spina dorsale di un bue, il dorso e la coda di una scimmia, il tronco di un albero solitario; continuiamo, mi dicono. Propongo allora di andare dal sarto a far cucire affiancati due tessuti bianchi: disporremo così di un formato più grande, adatto a un lavoro a tre. Cosa fatta: tre ore dopo, la nuova opera sta già asciugandosi al sole, veramente splendente. Un breve pasto. Mi addormento su una stuoia, Boucari anche, Nouhoum si allontana per un po’ per occuparsi dei suoi figli.

Prima di riprendere il lavoro, ritorno al mercato per procurarmi del tessuto, perché sento che la situazione è veramente propizia. Poi chiedo al sarto di fare le cuciture e gli orli su quello che ho trovato, del tessuto giallo, del tessuto grigio perla e del tessuto verde chiaro. E’ il mio ultimo giorno a Hombori. I nostri gesti pittorici saranno felicissimi, ne sono sicuro. Cercando in qualche modo di proteggerci dal sole, cominciamo a lavorare su un grande tessuto verde, ricordando la nostra lunga marcia di esordio fino a Kisim e Toundourou, ricordando nello stesso tempo quella a Kelmi. “Il vento carica la lontananza sulla mia schiena. Con qualche parola la partorisco o la incanto”. Le larghe lettere nere corrono sul tessuto, la L (*Le*) maiuscola iniziale forma una enorme lettera miniata, la O di “mots” (*parole*) sviluppa il profilo denso di un ovale nero. Nouhoum e Boucari si dividono la superficie e vi inseriscono i loro lunghi tratti colorati, profili di montagne, animali reali o fantastici, godyè, e, subito, in basso a sinistra, Nouhoum disegna due grandi personaggi che si confrontano, figure straordinarie cerchiare da punti di colore. I volti di profilo, le grandi bocche aperte, danno vita a una conversazione muta, mentre un lungo serpente tende dritto il suo lungo corpo tra i loro colli. Il serpente ha una testa a ogni estremità del suo corpo. Da queste parti, il serpente, sebbene pericoloso, è anche sacro; protegge i luoghi che abita e, in particolare, veglia sulle montagne. Cosa ha voluto dire Nouhoum con questo dialogo suscitato dal serpente a due teste? Nel frattempo Boucari dipinge in basso a destra un bel cammello striato verticalmente di linee e di strisce colorate; è immobile, guarda forse il dialogo generato dal serpente. Più in alto Boucari disegna un caimano anch’esso striato. Mi chiedo tuttavia

se Boucari non si stia stancando; la differenza di età e di esperienza può spiegare perché la sua immaginazione sia ora meno sciolta di quella di Nouhoum.

E' già pomeriggio inoltrato. Nouhoum realizza con me un grande tessuto giallo: "inciampando sulla montagna, il vento libera il mio nome che si allontana danzando"; nuovi animali chimerici di Nouhoum, circondati da aloni di punti colorati; e subito, in alto a destra del drappo, Nouhoum raffigura unicamente, con un doppio, in alcune parti triplice, tracciato di punti, un personaggio che leva le braccia al cielo. Poi, ai piedi di quest'ultimo, fa apparire con grandi tratti fitti un grande personaggio seduto, di profilo; il suo ventre e le sue gambe, di cui una enormemente distesa, sono anch'essi doppiati da linee punteggiate. L'avventura del segno, l'avventura del tratto, l'avventura della lettera e della parola divengono poco a poco quelle della figurazione umana.

Propongo allora di lavorare sull'idea della luna piena. Piena lo è, in effetti, dalla notte precedente, lo sarà ancora stasera. Getta su di noi, sulle montagne, sugli animali, sulla savana la sua luce intensa che trasforma tutto. Ci accompagna. Ci precede. Ci parla, nel linguaggio brusco e deciso della sua luce e sotto il suo unico occhio al quale niente può sfuggire. Così componiamo a lungo, mentre il giorno comincia a declinare, quattro opere sulla Luna Piena: il poema la trasforma in una sorta di personaggio dal profilo sconosciuto, ma che agisce. Luna Piena, come un'entità magica o animista, tuttavia lontana e non più veramente in prossimità dello spazio tattile.

"Luna piena lenta e sola canta l'acqua fuggita"

"Luna piena mi restituisce la mia mano perduta"

"Luna piena denuda le montagne e gli erranti"

"Luna piena apre una valle dietro la memoria"

Poiché restano due ultimi tessuti bianchi di formato normale, mi sembra giusto riservali a Boucari. Nouhoum comincia a dipingere, da solo, sul grande tessuto grigio perla. La sera si avvicina. Contemporaneamente io sistemo, aiutato da qualche persona della casa, sette o otto tessuti, realizzati poco prima, sui bei muri in terra dei miei ospiti: una "installazione" serale per la quale essi gioiscono, insieme ai loro amici e tutti i loro vicini: l'ultima "installazione" di questo soggiorno, prima della mia partenza. Nello stesso momento Boucari e Nouhoum dipingono lentamente, mi domandano con insistenza di prepararli nuovi colori. Le figurazioni umane si dispiegano, anche sotto la mano di Boucari. Grandi personaggi di Nouhoum, grandi animali fantastici, lunghe curve parallele di punti colorati. Comincia a diventare sempre più scuro; due lampade a petrolio ci rischiarano, poi la luna piena che si leva ben presto dietro la montagna a est, luminosissima, rende quasi inutili le due lampade.

"Luna piena apre una valle dietro la memoria". La valle è quello spazio ormai lontano nel quale Nouhoum, Boucari, Hassan ed io ci siamo inoltrati e avventurati andando a Kisim, poi andando a Kelmi. Dietro la memoria, cioè dietro il nostro passato, dietro le nostre parole e, soprattutto, dietro le consuetudini degli uni e degli altri, dietro i codici dell'oralità che fondano lo spazio di questi villaggi e di queste montagne. Luna piena,

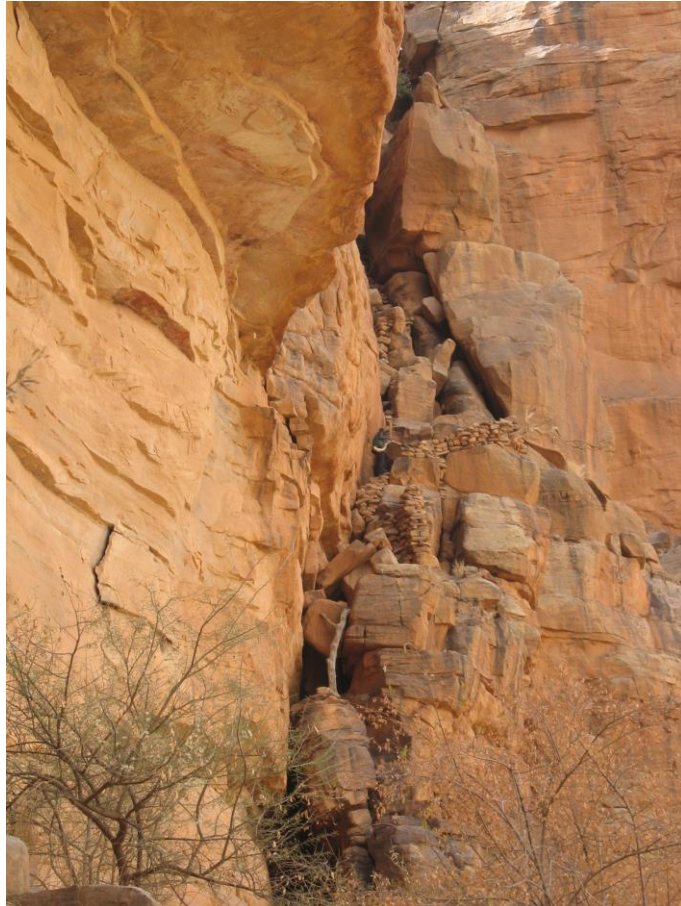
avventura del poema, avventura del segno che apre e libera un altro spazio, un altro mondo altrove, immemoriale. Uno spazio e un tempo totalmente altri, tanto per Nouhoum e Boucari che per me. Sui grandi tessuti va l'avventura del segno-linea, avventura generosa e vasta che include tutta l'aria del cielo e l'ampiezza del tempo. Dilatazione dei gesti e dei pensieri, come per onde concentriche centrifughe, senza che nulla, in verità, vada perduto. L'energia si espande e si accresce. "Apre una valle dietro la memoria": un grande camminatore, zaino sulla schiena, distende un braccio smisurato. "Guarda, mi dice Nouhoum, egli tocca con la sua mano la cima della montagna che ho dipinto qui, ed ecco che vi si trova di già. E là, guarda, ecco il contadino, egli ha molto lavorato nel suo campo, è affaticato; vuole bagnarsi nella pozza, questo cerchio che dipingo dove termina il suo braccio teso. La sua mano tocca il cerchio, dunque si è già tuffato nell'acqua, si lava, si rinfresca". Boucari dipinge a sinistra dei due grandi personaggi di Nouhoum il lungo ondeggiamento del serpente sacro della montagna più alta; lo circonda di linee di punti colorati, come ha visto fare a Nouhoum. Il corpo del serpente è il tracciato dei nostri lunghi cammini tra le montagne e di villaggio in villaggio. Il sentiero della nostra libertà nello spazio tattile.

Così lo spazio tattile trova il suo lessico, il suo stile e la sua rappresentazione (la raffigurazione di ciò che lo popola) nel dispiegarsi della linea, immensa gamba di lettera che trasforma il reale, fa vacillare la scala dei luoghi e dei tempi e rende visibile, luminosamente visibile, il percorso della parola nello spazio. Essa cammina fino a far emergere il profilo della persona umana, che si distende, splendidamente, tragicamente, eroicamente bella e libera.

L'indomani, prima della mia partenza, Nouhoum, Boucari e Hassan mi conducono fino alla nuova casa di terra che Nouhoum si sta costruendo, un po' distante dal mercato. Nouhoum mi mostra in un angolo del suo terreno un posto dove hanno cominciato a smuovere il suolo e dove dei mattoni induriscono seccandosi al sole. "E' la casa che sarà tua". Poi mi dona il suo bastone, quello che teneva in mano quando siamo andati a Kisim e quando ci siamo recati a Kelmi; vicino all'estremità, dal lato dove lo impugna e dal quale lo afferra, ha inciso un piccolo segno astratto.

Cap. II

TRE GIORNI tra quelli del soggiorno del luglio 2003⁽¹⁾



(1) Alla fine di questo mese di luglio del 2003 ho posto termine ai miei soggiorni di lavoro a Hombori.

1.

Bonsiri toko

Sono salito fino a Koyo l'11 luglio lungo un sentiero di cui mi aveva parlato Hamidou Guindo a febbraio e che mi sembrava misterioso; incomprensibile, per così dire. Dalla pianura in lontananza Hamidou mi aveva indicato un leggero abbassamento in alto sulla falesia arancione che circonda l'intera montagna di Koyo; è di là che, in estate, nei due o tre giorni che seguono i violentissimi temporali, tutta l'acqua raccolta sulla spianata sommitale finisce per precipitarsi nel vuoto. "Nella falesia a destra della cascata esiste un passaggio; ti ci porterò io".

Più d'uno del villaggio di Koyo disapprova questa intenzione. Mi raccontano, evocandole, cadute mortali, tra le quali una avvenuta appena nel maggio scorso. Troppi vuoti, troppo difficile... mi assicurano. Con Hamidou lasciamo Boni, il villaggio-oasi ai piedi della montagna di Koyo, fin dall'alba; lunga ascesa in obliquo attraverso delle salite e delle brevi falesie, attraverso piccole terrazze coltivate e ancora blocchi di roccia e altri ancora. Ci insinuiamo fino ai piedi della stessa falesia, completamente verticale. Un lungo e strettissimo ripiano, una ripida pendenza al di sotto, perché siamo già abbastanza in alto. Stranamente hanno costruito una specie di muretto di pietre a secco, con delle piccole nicchie: vuote. Dei granai? Delle antiche tombe? È in quel momento che Hamidou mi mostra, laggiù a destra, una grande scaglia di roccia arancione: essa si distacca dalla parete. Il vuoto fra la parete e la scaglia, stretto, buio, sale, sale, verso l'alto della falesia, verso il cielo, verso qualcosa d'invisibile che svanisce nei grandi strapiombi, troppo in alto, lì dove si perde il mio sguardo. Questo è il sentiero.

Bene, ho deciso di fidarmi di Hamidou; va avanti lui e s'infilà nella fenditura, nel fondo della fenditura. C'è ombra, distinguo appena il nero della pelle di Hamidou. Ma sotto i piedi avverto delle pietre, posate le une sulle altre e, non appena gli occhi si sono abituati all'oscurità, scorgo Hamidou già quattro metri più in alto, e tra lui e me una sapiente sovrapposizione di grandi pietre piatte. Hanno costruito una sorta di scala, per dir così, verticale. Sfinente. In sovrappiù il caldo è già considerevole. Più in alto, il sentiero esce dalla fenditura, troppo stretta, ne percorre il bordo, al di sopra di una cima notevole; più in alto ancora ci sono avanzi di tronchi d'albero, sbiancati dal sole, sovrapposti e sui quali bisogna arrampicarsi; poi nuovamente il fondo della fenditura, e così via per decine e decine di metri d'altezza, le une dopo le altre.

Così tanta intelligenza nella sistemazione del terreno in verticale, tanta eleganza nel tracciato del sentiero tra vuoto e parete verticale, tanta ingegnoseria nell'embricare i pezzi d'albero, le piatte pietre - portate fin qua in che maniera? -, così tanta testardaggine nella robusta costruzione del sentiero verticale...

Alcune generazioni, senza dubbio, per costruirlo(2). Pericolo, è vero, ché il vuoto non lascia scampo; una polvere grassa e scivolosa ricopre la roccia. Tuttavia, una specie di intensità felice e agente nel corpo che sale, le gambe che s'inarcano, le mani che artigiano, gli occhi che hanno appena il tempo di cercare e di anticipare, a tal punto la

nettezza della geologia e l'intelligenza di coloro che tracciarono il sentiero se la ridono di cuore, insieme, mentre l'acqua della cascata cade scintillando nel vuoto.

Verso l'alto la falesia viene a perdere la sua unitarietà e si frammenta. I grandi strapiombi, così enigmatici se visti dal basso, sono separati da una sorta di gola verticale nella quale l'erosione ha fissato dei grandi blocchi. Qui di nuovo pietre piatte e pezzi di tronco giudiziosamente sistemati, talvolta raffinate scale, fanno avanzare verso l'uscita, in pieno sole, in pieno vento. Ringrazio Hamidou per avermi fatto conoscere un sentiero così bello. Guardiamo, tra le grandi creste rocciose, la piana in basso, Boni già lontana, il villaggio dei tessitori, Nissanata, laggiù a nord, la bruma che inghiotte il Sahara. Uccelli predatori ci planano accanto. Il vuoto, proprio sotto, respira e soffia ridendo. I grandi blocchi, ognuno di venti o trenta metri d'altezza, che formano il ciglio della spianata e il limite della falesia ci si sono messi anche loro e inscenano una specie di teatro di roccia e di vento. Tempeste di vento risuonano negli strapiombi. Qualcosa d'aereo e di spirituale alleggerisce la roccia, la montagna, la calura.

L'acqua della tempesta dell'altro ieri scorre qui lentamente, in dolce pendenza, prima di avviarsi serpeggiando verso i blocchi di pietra e gli strapiombi. Ci bagniamo a lungo nelle grandi vasche in cui si raccoglie, con Belco e Hama, con altri pittori che sono visibilmente sollevati nel rivederci sani e salvi; sulla lastra piatta sul bordo della grande vasca il sole ardente ci asciuga subito.

Poco prima della sera, nel villaggio di Koyo sull'altro lato del pianoro sommitale, abbiamo già creato insieme una mezza dozzina di poemi-pitture su tessuto. Il lavoro è stato lungo, compiuto in armonia, semplice. Niente sarebbe potuto sembrare facile nel momento in cui abbiamo deciso di cominciare; nulla, né le parole di una poesia breve e diretta che sapesse esprimere lo spirito dei luoghi, che sapesse enunciare, spiegare, interrogare la vita dei luoghi, che sapesse dischiudere il vento di una luce albale nei campi della memoria o dell'ignoto. Ma le parole finiscono per trovare il loro giusto ritmo, senza urti né limitazioni e si collocano al loro posto nella mia testa, nella mia mano, sul tessuto steso per terra dove dipingo. Nulla sarebbe potuto sembrare facile né a Hamidou né a qualunque altro pittore, ma i tratti, le linee e le curve raggiungono il loro giusto ritmo nel posarsi sul tessuto steso per terra, con tranquilla evidenza, accordo palese della mano, del pensiero, del tratto e della parola, della superficie vergine e di quella dipinta; tutto è assolutamente diretto, semplice, senza "rifacimenti", come è d'uso dire dei pittori. La mano, il pensiero, la sensibilità, l'intuizione creatrice vanno avanti come fanno le gambe, il torso e le mani sulle rocce verticali lungo la cascata ed ecco, alla fine di due o tre ore, il poema-pittura già si asciuga su di una lastra piatta mentre preparo già un altro tessuto all'ombra del grande baobab del villaggio.

I nostri occhi e le nostre mani avanzano di tessuto in tessuto, di opera in opera nel giorno che inizia a sfumare; avverto con chiarezza che insieme possediamo questo ritmo armonico, semplice e quasi felino che ci consente molte cose. Allora dispiego per terra un grande tessuto vergine, rosso, di cinque metri di lunghezza per uno e mezzo di larghezza. Ne abbiamo già realizzati quattro di questo formato. Opera di molti, ancora

più “collettiva”, non solo perché la poesia dialoga con la pittura, ma anche perché sono più pittori a lavorarci insieme e contemporaneamente. “Riso chiaro come la cascata che tremola nella falesia”: lo dipingo in grandi lettere gialle. Sette pittori si suddividono la superficie. Eccoli concentrati, semplici, posano segni e linee, costruiscono, edificano sulla superficie rossa il sentiero del loro pensiero, vi installano l’espressione dei loro sogni e dei loro desideri e l’opera si armonizza, si libera del suo silenzio, sale fino al vento pieno della sera e fino ai nostri occhi e sino agli occhi di tutti coloro che, nel villaggio, formano un cerchio intorno a noi, guardano il bel teatro naturale e colmo di vento che mettiamo in scena questa sera ancora; e vi prendono parte attiva con il contributo gioioso delle loro conversazioni e delle loro risate che rotolano sul vuoto e sul rosso e sul vento.

(2) Nota del novembre 2011: sarà molti anni dopo questo racconto (che ho scritto nel 2003) che i pittori mi faranno sapere che questa meravigliosa faglia verticale è stata allestita in una sola notte da pietre-parole magiche che un Antenato mitico, Ogo ban, aveva fatto spostare e sistemarsi da sole.

2.

Panga ka komo

Notte sotto le stelle e con esse. A Koyo mi mettono a disposizione una casa di terra perché io possa ripararmi e lasciarci le mie cose. Ma essa conserva l'afa del giorno e, a meno di un temporale notturno, mille volte meglio dormire per terra davanti alla casa. O sulla terrazza che ne costituisce il tetto. Il luore di prima dell'alba mi risveglia sempre; la vita del villaggio comincia riprende lentamente. Alcune donne vanno a cercare acqua. Un uomo si stiracchia sulla terrazza sopra la sua casa. Due pittori vengono a trovarmi, un terzo porta da mangiare un po' di riso preparato (ma quando?) prima dell'alba a casa sua. Poco a poco tutti si ritrovano qui e presto siamo pronti a partire. Infatti ho proposto di realizzare una "installazione" di poemi-pitture su pietra verso la cima nord-est della montagna di Koyo. Essa non è molto marcata, ma piuttosto un lento pendio che sale per larghi strati di roccia sedimentaria in altri larghi strati; un po' di vegetazione nei vuoti tra gli uni e li altri. Tutto questo sul ciglio del vuoto, un'alta e lunga falesia liscia, alta tre o quattrocento metri sul lato della montagna opposto a quello della cascata di Bonsiri. C'è nel disegno, nella forma stessa di quest'estremità nord-est della montagna una sorta di lento raffinamento, ma in una roccia molto dura e secondo lunghe linee dritte, orizzontali o un po' inclinate.

Partiamo attraversando obliquamente delle piccole barre rocciose, una dopo l'altra, separate da lunghi ripiani coltivati che l'acqua del temporale del giorno prima fa verdeggiare; alcuni piccoli alberi, dei cespugli spinosi, l'acqua che trabocca su di una lastra posta alla base di una falesia bruna. Alabouri, il capo del villaggio, mi indica i lotti, grandi o piccoli, dappertutto. Anche il più piccolo ripiano è messo a coltura, fosse solo per qualche manciata di miglio. Ogni lotto è assegnato a questa o a quella famiglia; Alabouri mi dice che talvolta le assegnazioni cambiano, a seconda delle stagioni e in seguito agli accordi presi da ciascuno, così che tutti abbiano degli appezzamenti da coltivare in tutti gli angoli della montagna, più o meno favoriti dalle piogge e dai venti. Senza di che... Perché la penuria e anche la carestia sono pur sempre minacce in agguato. E noi saliamo poco a poco, l'orizzonte si allarga, montagne emergono dalla bruma in lontananza. Gli arbusti si diradano, le lunghe bande orizzontali di roccia bruna si distendono più solitarie e dure, sotto il sole già ardente, sotto il vento caldo che nulla, qui, frena. Ecco infine un avvallamento leggero, un rigonfiamento di scura arenaria orizzontale, il declivio che si mette a discendere dall'altro lato; a cinque o sei metri verso la destra si avverte il richiamo del vuoto, la falesia orientale precipita là, lo si avverte bene.

Scegliamo otto belle pietre piatte che avviciniamo le une le altre, pesantissime, non senza fatica. Scrivo, dipingo soltanto i vocaboli che esprimono la parola dell'uomo e lo sforzo del corpo dell'uomo; la parola e lo sforzo sotto il vento, sulla roccia, davanti allo spazio aperto, verso la mano dell'altro che erra tra il cielo laggiù e la roccia. Alcune pietre scritte, sulla pelle della montagna, sulla fronte della montagna, pietre scritte dove l'uomo si dà un nome e dice il proprio respiro lento e raramente solitario. I pittori, che oggi

sono sette come ieri sera, si impadroniscono a loro volta dei pennelli e dei colori e dipingono sulle stesse pietre, nei chiari spazi vuoti vicino alle lettere, i loro segni colorati che danzano la propria avventura nuda direttamente nello sguardo e a carne viva nell'alba del pensiero; poi raddrizziamo le pietre dopo che il sole e il vento hanno terminato di asciugare i tracciati delle lettere e dei segni. Ecco, abbiamo aperto insieme come una mano di pietre in alto sulla montagna, le cui le dita, che sono quasi una decina, innalzano nell'aria torrida, innalzano per gli uomini dell'orizzonte, per gli uomini del villaggio laggiù, per gli uomini della pianura in basso, la semplice affermazione, quasi un'ipotesi, quasi una domanda: presenza di sé, riconoscimento di sé, attraverso il segno e la lettera, diritti e nudi, nella vastità dello spazio. La mano dice: così cammina l'uomo che è la parola dello spazio. Così nasce lo spazio attraverso la parola dell'uomo, nella parola dell'uomo.

Un lungo silenzio, perché le parole di ciascuno, ora che le pietre scritte e dipinte sono assemblate e drizzate in un'armonia distesa e felice di fronte al vuoto, di fronte al Sahara, sono meno vive, meno eloquenti, infine sfumano in un lungo silenzio: ognuno, chi tutto allungato sulla colonna vertebrale contro la roccia, chi accovacciato sui talloni, chi seduto su di un'altra pietra, entra in se stesso, interroga la propria mano che ha dipinto tutto questo, che ha scritto tutto questo; ognuno pensa a colui o a colei che non è qui; ognuno ascolta quello che dice il vento, ciò che la lontananza soffia, ciò che mormora la calura che crepita, molto ironica, tra le pietre dipinte sollevate. Un lungo silenzio. Ci sentiamo bene così. Infine qualcuno parla, propone di preparare il tè. Mostro a Hamidou le tre montagne brune verso sud-est; sarebbe bello se un giorno andassimo a scalarle e se, magari, provassimo con Yacouba e Dembo, buoni scalatori, a creare altre "installazioni" di poemi-pitture sulle pietre. Più tardi, tra qualche mese. La calura è adesso fortissima. Alabouri propone di cercarci un riparo per bere il tè, mangiare un poco e creare ancora altre opere.

Qui comincia un altro cammino, davvero sorprendente. Amo i sentieri delle sommità, i percorsi sulle creste, le scalate dirette; ma sovente, dopo il raggiungimento e pure dopo la scomparsa della cima, le discese sono itinerari di ritorno piuttosto faticosi. Alabouri va avanti e mostra la strada; lunghe lastre brune appena in declivio che bruciano la pianta dei piedi; grandissime lucertole prima s'immobilizzano, poi guizzano via; discendiamo per una piccola falesia con una scalata semplice, fatta ancora di lastre, di cordoli rocciosi cui si appoggiano arbusti dalle spine temibili; ancora lastre. Siccome esprimo ad Alabouri la mia preoccupazione per il fatto che ci stiamo allontanando troppo e che alla sete possa aggiungersi la stanchezza, sia l'una che l'altra ben poco favorevoli all'ispirazione, egli sorridendo mi raccomanda la pazienza; i pittori tacciono. Ancora lastre, tutte più belle e calde, più semplici nel loro nobile abbandono verso il pendio. Adesso i pittori parlano, e ridono, e i bambini, uno dei quali spinge una capra, corrono e saltano di roccia in roccia; uno di loro reca sulla testa un calderone annerito dal fuoco. Ancora lastre, poi una scalata particolare per discendere lungo una piccola falesia seguendo un percorso che mi sembra costruito con pietre piatte sistemate come una scala dogon. Alabouri svolta a sinistra, lo seguo e scopro immediatamente l'entrata larga, spalancata di un'enorme grotta marrone chiaro. Venti metri d'apertura per tre d'altezza, pavimento e soffitto

piatti e regolari, trenta metri di profondità, un'insperata frescura; alcuni arbusti sul davanti, in mezzo ai quali lo sguardo cade su tutto il pianoro sommitale di Koyo, sulla montagna di Banaga a occidente e su molte altre più in là. “Questa è Panga ka komo; questa grotta è uno dei segreti del villaggio, mi spiega Alabouri. In passato, in periodi difficili, e ancora negli anni ‘50 quando le razzie dei tuareg per rapire bambini e farne schiavi erano temibili, i nostri genitori venivano qui per nascondersi. Già salire sul nostro pianoro è difficile; scovarci qui dentro impossibile. Guarda il fondo della grotta!” Distinguo muretti di mattoni di terracotta semicilindrici, costruiti fino al soffitto. “Erano i nostri granai; in alcuni hanno anche sepolto i nostri morti. Se accendiamo il fuoco questi muretti impediscono anche di vedere il fumo o la luce delle fiamme dall'esterno. Ti propongo di trascorrere qui il pomeriggio”. Lavorare e vivere non sarebbe altro che passare qualche ora con gli uomini del passato e del presente, dove la roccia, la terra, la polvere sono altrettanti segni e parole depositati qui, sono e saranno altrettanti componenti diretti di quello che stiamo per creare; sì, grazie Alabouri, tutto questo è perfetto.

Dembo, uno dei pittori, abbatte un arbusto e ne toglie i rami verdi che andranno bene per portare sopra al fuoco la carne da grigliare. Belco e Hama Alabouri raccolgono della legna secca, sparsa tra le rocce. Hama Babana sgozza la capra che si dibatte; la prepara, recupera la pelle che egli piega, gratta, mette ad asciugare al sole.⁽³⁾ Già viene approntato un bel fuoco sul quale viene collocato il calderone nero. Improvvisamente entrano nella grotta tre ragazzi che ci accompagnano fin dal mattino e che non avevo più visto dal nostro arrivo a Panga ka komo. Quasi nudi, completamente bagnati, portano sulla loro testa otri di pelle di capra gonfi d'acqua che non smette di traboccare: non so dove abbiano trovato l'acqua che Alabouri gli aveva detto di andare a cercare. Hamidou prepara il tè. Sulle grandi pietre piatte, dopo che io e Alabouri ne abbiamo, con difficoltà, tolto l'abbondante polvere, tanto secca è l'aria qui, dispongo il materiale per dipingere; i tessuti trovano perfettamente il loro posto sulla superficie di queste pietre. Pietre della misura di corpi distesi. A filo della polvere, appiattite sotto il soffitto marrone della grotta. Davanti all'entrata vengono a posarsi in cerchio grandi uccelli. Il cielo è pallido di calura.

E così per ore creiamo nuove opere, su carta, su tessuto. I pittori, a turno, dipingono insieme con me. Troviamo i segni grafici e le parole per dire la vita degli spiriti, degli esseri lontani, dell'orizzonte che mormora. La luce nella grotta si fa più chiara, di un marrone chiaro lattiginoso che si diffonde sulla parete e sulla polvere. Bicchieri e bicchieri di tè ci dissetano un poco. Quelli tra i pittori che non stanno dipingendo conversano ridendo. Ben presto il sole inonda tutta la grotta fino a toccare persino la parete di fondo, illuminando senza pietà i nostri corpi, le opere in corso o che stanno asciugando, i vecchi muretti in mattoni di terra. Verso occidente, là dove guarda la grotta, il cielo diviene ancora più bianco e gli uccelli in controluce lo rendono accecante. Adesso fa caldissimo e Panga ka komo non è più un rifugio.

Il giorno si avvia alla fine. Ci tengo a che si risalga tutti sulla cima per vedere un'ultima volta l'“installazione” dei poemi-pitture su pietra che abbiamo creato al mattino. In alto,

alla fine delle lunghe lastre brune inclinate, alla fine della lenta camminata fino alla cima, le pietre sollevate, arancione, si elevano poco a poco man mano che ci avviciniamo; sole e solidali, semplici e grandi; piccole e felici. Sole davanti al vuoto verso oriente dove la penombra, molto lontano, già va formandosi, dove il sole basso accende di color arancio le montagne, stamattina invisibili nella bruma. Lungo silenzio. Guardiamo insieme l'opera, guardiamo l'orizzonte buio, le montagne vicine, l'opera. Uccelli attraversano altissimi il cielo.

Alabouri rompe il silenzio e ci dice che presto arriverà la notte, che occorre ridiscendere al villaggio. Un ritorno per metà silenzioso, camminando sulle lastre, traversando i terrazzamenti coltivati, discendendo le piccole falesie brune. Una lenta discesa dal pianoro superiore della montagna, mentre cala la penombra e ben presto, nella piana in basso, in lontananza, l'oscurità. Cammino per ultimo, talvolta non vedo bene dove appoggio i piedi; sarà stabile questa pietra, questa roccia non sarà scivolosa... A occidente il cielo cessa di infiammarsi. Profili di montagne tabulari vi si distaccano, lontani. In primo piano, dall'altra parte del vuoto che si intuisce proprio oltre il ciglio del pianoro sommitale, la forma pesante e oblunga della montagna di Banaga, dove non abita nessuno, affonda nel colore bruno, quasi nero; Banaga si rinchiude nella sua massa, incurva la sua colonna vertebrale. Altra metafora: Banaga si prepara alla sua notte, ha gettato la sua àncora in qualcosa di nero che si muove e respira lentamente, in basso, onda di cose misteriose, profonde e tranquille.

È notte quando arriviamo al villaggio; donne e bambini si danno da fare da una casa all'altra; si odono conversazioni, rumori d'ogni tipo; torce tascabili, piccole fiamme sotto bracieri di fortuna. Nere ombre mi passano accanto. Qualcuno mi saluta, ma nell'oscurità non riesco a riconoscerlo. Distendo davanti alla casa la stuoia di paglia, mi tolgo le scarpe, mi distendo a metà e comincio a riposare. Ma Hamidou, instancabile, già attizza la brace sotto la teiera. Conversiamo. Dembo viene a sedersi appoggiandosi a me. Belco scherza con Alguima e Hamidou. Giunge Alabouri accompagnato da una persona che ancora non conosco e che lascia in mezzo al nostro gruppo un piatto di riso. Le stelle sfrigolano. Vengono a cercarci. "No, Yves, non ti addormentare adesso, mi dice Alabouri. Le donne hanno deciso di cantare per festeggiare il tuo nuovo soggiorno qui. Ci aspettano davanti a casa mia". Ci incamminiamo tra le masse nere delle case fino a una piazzetta davanti alla sua casa. Una piccola folla, chi in piedi, chi seduto, chiacchiera, donne in pareo, bambini che ridono, uomini seduti insieme. Nell'oscurità non mi riesce di distinguere i volti. Alabouri mi dice di sedermi per terra, accanto a lui, su di una stuoia che hanno appena disteso. "Adesso ascolta bene". Al centro della piazzetta si forma un cerchio vuoto; le donne si sono raggruppate, sedute ai piedi di un muro alto. Intuisco tutti gli sguardi rivolti a loro. Dopo il brusio si leva a poco a poco un canto lento; lunghe frasi, dapprima timide, con pochissimi scarti, tre o quattro voci all'unisono, in tono minore. Le conversazioni si spengono, il canto sale, più chiaro, le stelle retrocedono ed ecco, quattro donne si alzano in piedi tra le compagne, si fanno avanti circondando quelle che rimangono sedute, avanzano cantando le loro lunghe melodie; una voce precede le altre tre, lanciando quella che è senz'altro una strofa che commenta un ritornello ripreso in forma polifonica dalle altre tre. Si posizionano nel cerchio vuoto,

camminando molto lentamente, cantando con voce più ferma. Camminano a passi lenti evitando i muri delle case, prendendo per le spalle ciascuno di noi, ciascuna montagna, abbracciando i cinque baobab che l'oscurità distorce, sgranando le stelle.

Cantano, camminando insieme a passi lentissimi, la forza della parola e la semplicità nuda della voce; cantano la perseveranza del canto e la tenacia delle loro braccia che attingono l'acqua e la testardaggine delle loro mani che zappano la terra; cantano la rudezza della vita e la bellezza della parola.

Vanno a passi lenti nel cerchio in mezzo a noi, davanti a noi che siamo seduti. Si rivolgono a uno di noi, a quello in particolare cui sono rivolte le loro parole, gli si avvicinano a passi lenti, si abbassano poco a poco, allungano ciascuna un braccio, si curvano davanti a lui, toccano con il dorso della mano il suolo davanti a lui; ed egli risponde senza cantare, tocca a sua volta, a braccia tese, la stessa polvere, gli stessi ciottoli, la stessa loro terra.

Esse retrocedono, si rialzano; cantando gli stessi lunghi fraseggi, tornano tra le loro compagne, si siedono e il brusio e le grida e le risa dei bimbi cessano immediatamente. Alabouri mi traduce nell'orecchio alcune strofe e il ritornello, ma già un altro canto cerca nell'oscurità la propria forma, sale poco a poco a due, poi a tre, poi a quattro voci; le donne si alzano, camminano tra i corpi seduti, entrano nel cerchio, cantano di nuovo polifonicamente. Sono le stesse cantatrici di prima? Il ritmo è un po' meno lento, gli scarti più larghi. A loro volta rivolgono i propri passi verso una certa persona seduta, cantano più forte; avverto tutti gli sguardi rivolti verso il cuore del canto, verso il lotto di terra che il dorso della mano e le punte delle dita vanno a erigere, nella maniera più umile, fino al centro della parola e del cielo; allora le stelle non smettono di allontanarsi e di moltiplicarsi, la montagna di Banaga leva l'ancora e si allontana con i nostri bimbi non nati e con i nostri sogni, la polvere della grotta Panga ka komo respira, le pietre che abbiamo dipinto si riproducono sotto i passi delle donne che cantano la parola.(4).

(3) Nota del novembre 2010: nel 2003 mi era sfuggita la dimensione animista di quello che in effetti è il sacrificio della capra in un luogo segreto e particolarmente carico della presenza degli Antenati.

(4) Nota del novembre 2010: è soltanto più tardi che ho capito il senso di queste cerimonie notturne, fondamentali nell'idea del mondo che ha la gente di Koyo.

3.

Yuna Koyo

Mi risveglio prima dell'alba, mentre il villaggio dorme ancora. Mi sono svegliato spesso durante la brevissima notte, talmente bello era il cielo buio, a tal punto la profondità del canto delle donne che si è prolungato fino a molto tardi mi ha commosso, a tal punto sono meravigliosi gli avvenimenti da due giorni in qua. Tuttavia non sento alcuna stanchezza. Vado fino al ciglio della falesia che precipita a oriente ad alcune decine di metri dal villaggio. Nessuno. Dietro la lontana montagna tabulare a oriente il cielo si schiarisce poco a poco. Tre uccelli silenziosi passano con grandi colpi d'ali. Davanti alla montagna tabulare, della quale non conosco il nome, si erge, ancora carica di notte, la montagna di Yuna che osservo da anni; molto strana. Nera nel controluce dell'alba. Solitaria: ha la forma di un cilindro sbreccato in alto posato su un cono regolare di ghiaione, esso stesso posato sull'orizzontalità della terra secca e della sabbia, senza quasi nessuna vegetazione intorno. A ogni alba che vivo a Koyo la guardo. Ho parlato molte volte ad Alabouri e a Hamidou di questa montagna verticale, modesta e d'una bellezza audace.

Sento un rumore di passi. Sono Belco e Dembo che mi raggiungono e, subito dopo, Hamidou. "Da dove passeremo?" mi domandano guardando anche loro Yuna. Non ci sono mai andati, anche se spesso Hamidou ha accompagnato Alabouri per la caccia sulle montagne vicine. Ovviamente non conosco il sentiero di salita, tuttavia indovino qualcosa malgrado la distanza. Infine al mercato di Boni ho conosciuto, cinque giorni fa, Issa Guindo, capo del villaggio di Yuna Habé: è da questo villaggio che "dipende" Yuna Koyo, cioè la montagna di Yuna. Ho parlato a Issa della mia attrazione per la sua montagna: "Vieni a trovarmi nel mio villaggio, ti spiegherò alcune cose di questa montagna". E ci siamo dati appuntamento proprio per questo terzo giorno di cui comincio qui a raccontare.

La prima luce del giorno è già spuntata. Torno insieme con i tre pittori alla casa che mi prestano al villaggio. Vi troviamo Hama Alabouri mentre prepara un tè. Qualcuno ha già riavvolto la stuoia di paglia sulla quale ho dormito. Alabouri non è qui. Hamidou mi accompagna fino a casa di Alabouri dove non sono mai entrato. La aggiriamo; sul di dietro Hamidou mi indica una scala dogon appoggiata a un muro di mattoni in terracotta. Saliamo. Senza di fatto entrare nella casa passiamo per tre terrazze l'una di seguito all'altra, ancora alcune pietre in guisa di gradini ed ecco una stanzetta di terra, in alto: è il luogo più elevato della casa, lungo al più tre metri, largo uno, alto un metro e mezzo, una piccola porta di legno alla quale Hamidou bussa. Svegliamo Alabouri. La sua camera, ricettacolo di terra per un corpo allungato, barca fatta di terra nel cielo, la costruzione più alta del villaggio, ma forse ancor più precaria delle altre. La famiglia di Alabouri, numerosa, vive nelle stanze di sotto, sicuramente più grandi; ma meno vicine al cielo. Alabouri si alza subito e già comincia a parlarmi delle mie poesie di ieri, di quello che dirà a Issa Guindo, della "installazione" dei poemi-pitture su pietra che mi piacerebbe fare sulla vetta di Yuna oggi.

Un piatto di miglio bollito, il tè, eccoci partiti. Alabouri apre il cammino; lo seguo insieme con Alguima. Ognuno porta qualcosa sulle spalle. Gli altri sei pittori partono a loro volta, altri accompagnatori di seguito. Dobbiamo prima lasciare la montagna di Koyo scendendo a oriente, dal lato opposto a quello di Boni. Dapprima un gruppo di rocce e di lastre dove trabocca ancora l'acqua dell'ultimo tempesta. Il nostro percorso si abbassa sotto lo sguardo delle grandi falesie ocra a oriente di cui il sole tocca la parte alta. Piccoli avvallamenti da discendere aiutandosi nel caso con le mani, sentiero terrazzato, ancora delle lastre da discendere, sentiero di nuovo a zigzag tra appezzamenti coltivati, qui un filo d'acqua, poi si avvanza tra blocchi alti una decina di metri; le falesie lassù sembrano enormi; le case del villaggio sono invisibili da molto tempo. La pendenza si addolcisce, ultimi blocchi, ancora più appezzamenti coltivati; contadini vi si affaticano con la loro sola zappa di legno. Ci fermiamo presso l'ultima roccia dove due pittori, che si erano attardati, ci raggiungono.

È qui che ci separiamo in due gruppi. Alabouri, Alguima (che lo assiste e lo consiglia nella sua funzione consuetudinaria e mezzo sacra di capo del villaggio⁽⁵⁾ e che è nello stesso tempo un fine pittore) e io andremo al villaggio di Yuna Habé; li raggiungeremo Issa e saluteremo gli anziani prima di deviare verso la montagna di Yuna. Gli altri raggiungeranno direttamente lo zoccolo di ghiaione dove ci aspetteranno davanti a una grande roccia grigia che si scorge malgrado la sua lontananza. Le distanze da percorrere sono grandi, già elevata la calura; nessun punto d'acqua in prospettiva: coloro che possono si risparmino una fatica inutile. Ci si dà appuntamento tra due o tre ore.

Alabouri, Alguima e io ci dirigiamo verso sinistra; salutiamo passando qualche contadino che zappa la terra secca. Uno ci offre l'acqua del suo otre. La calura si intensifica rapidamente. Ben presto più nessuno tra i cordoli di terra e sabbia, qualche raro arbusto. Ci avviciniamo alla lunga montagna tabulare che si vede così bene da Koyo. Alabouri e Alguima mi parlano abbondantemente della vita nel loro villaggio, dell'efficacia della loro minuziosa organizzazione, della loro cura costante dell'indipendenza e dell'autonomia, della trasmissione assolutamente progressiva dei saperi. Alabouri cammina con passo sicuro e regolare, mentre parla; ci fa avvicinare al ghiaione e ai blocchi ai piedi della nuova falesia arancione, diritta, talvolta a strapiombo, sicuramente scultorea, a tal punto i pilastri e le gole verticali la mettono in moto. Hamidou, il mio infaticabile compagno di scalate, conosce le vie d'accesso, senza dubbio alcune superbe, a questa montagna? Sogno "installazioni" di poemi-pitture sulle pietre lassù. La calura è forte, il riverbero del sole sulle rocce intenso. Non un villaggio in vista; tuttavia camminiamo da qualche tempo nel caos roccioso sotto la falesia. Lo sforzo ci mette alla prova. Ancora due grandi rocce in mezzo alle quali Alabouri ci fa passare: improvvisamente davanti a noi, e invisibili dal basso, le case di pietra del villaggio di Yuna Habé. Immediatamente ci circondano dei bambini, nudi. Il villaggio, piccolo, al massimo una ventina di case, è situato sul primo pendio della falesia, ai piedi di due pilastri di splendida verticalità; tra di essi un profondo burrone, molto inclinato, ingombro di vegetazione dal verde scintillante. Ci fermiamo tra le prime case di Yuna Habé. Stendono per terra una bella stuoia di paglia; ci togliamo le scarpe, ci sediamo. Una donna ci tende una piccola calabassa d'acqua. Arriva Issa, cominciamo i saluti. Poi Issa ci dice di seguirlo; ci fa entrare nella casa più alta. In una piccola stanza di terra e di pietre, gradevolmente fresca,

buia, ci portano un piatto di riso che ci ha fatto preparare fin dal mattino. “Vengo con voi alla montagna di Yuna, dice Issa che, come Alabouri, parla francese. Non c’è che un sentiero per salirvi. Sì, con le pietre puoi fare quello di cui mi parli. Ma prima mangia. Riposati e riprendi le forze”.

Con Issa, con suo fratello e due uomini del suo villaggio raggiungiamo di nuovo la pianura. Sole torrido. Poco vento. Qualche appezzamento coltivato; arbusti. Il vento caldo. Poi nient’altro che il suolo nudo, appena sbalzato a tratti. Andiamo avanti. Terra secca e sabbia. La montagna si avvicina come sfilacciandosi e rimpicciolendosi; la montagna pare non avvicinarsi malgrado lo sforzo del cammino. Osservandola bene, mi sembra di scorgere un sentiero per la salita, precisamente in perpendicolare con la grande roccia grigia che ci servirà da luogo d’incontro. Raggiungiamo tutti e sette questa roccia. Nessuno, né ai suoi piedi, né tra le rocce vicine. Cerchiamo intorno. Io e Alabouri ci arrampichiamo sulla roccia più alta dei dintorni: niente. Il vento caldo, la pianura gialla, in lontananza la montagna del villaggio di Yuna Habé, più lontana quella di Koyo; nient’altro. Aspettiamo scrutando il paesaggio dalla cima della nostra roccia. E’ Alabouri che, all’improvviso, scopre i nostri compagni: senza dubbio a due chilometri, distesi ai piedi di un’altra roccia. Ci mettiamo a gridare: invano. Anche i nostri ampi gesti con le braccia sono inutili. Gridiamo ancora, malgrado il vento contrario. Gridiamo. Ed ecco che, in lontananza, due persone si muovono, sembrano aver capito; l’intero gruppo si alza, si mette in marcia. Una mezz’ora dopo siamo tutti insieme. Intensa calura. Ma due dei pittori non ci sono, in particolare quello cui avevo affidato il materiale per dipingere. Belco mi spiega che quello (del quale preferisco tacere qui il nome chiamandolo provvisoriamente l’impulsivo) ha pensato fosse un’astuzia precederci e attenderci in cima alla montagna: “Sì, è partito difilato lungo la salita e ha portato con sé Yacouba; è sicuro di trovare la direzione giusta”. Stupido: bastava alzare gli occhi, laggiù, per vedere la falesia verticale e liscia il cui unico punto debole si apre proprio al di sotto della grande roccia grigia presso la quale avevamo appuntamento. Attendiamo un’ora buona nel vento ardente. Nessuno.

Mi trattengo dal dire in modo troppo diretto quel che penso della stupidità umana in generale e degli impulsivi in particolare. Fallire così vicini alla meta! Se qualcuno ne ha voglia, che salga comunque lassù con me e con Issa! La metà del nostro gruppo resta nell’ombra di una tettoia rocciosa. Issa ci porta sulla pendenza più alta già molto ripida; tocchiamo la falesia verticale. Issa scala dei semipiani e dei brevi corridoi-fumaioli di salda roccia e noi lo seguiamo. Non ci sono grandi difficoltà; ma il vuoto non perdona. I Dogon di Yuna Habé e di Koyo si arrampicano, abitualmente, a piedi nudi o in sandali. Attraversiamo una buona metà della parete occidentale della montagna traverso una terrazza stretta proprio al di sopra della falesia che il focoso si era forse immaginato di scalare. Ancora alcune pendenze meno ripide. E Issa mi dice: “ecco i giardini”. In effetti su dei brevi ripiani terrosi, tra due falesie ora molto vicine alla cima, ci sono degli arbusti, alcuni steli di miglio, piccoli muretti per sostenere terrazzamenti coltivati. Raggiungo una breccia più in alto di questi “giardini” da dove poter guardare verso oriente, più in là, l’altra faccia della montagna. Vento violento, la pianura quasi bianca molto in basso; e, sollevando gli occhi verso l’orizzonte a oriente, scopro un’enorme onda grigia e arancio

che fa rotolare ammassi di nuvole. E' chiaro che si dirige verso di noi. Si tratta di uno di quei terribili temporali, in verità tornadi, che spazzano le montagne del deserto a luglio e agosto. Ridiscendo di corsa per avvisare i miei compagni; tranquilli, mi dicono di venire a sedermi con loro al riparo di uno strapiombo e di aspettare. I colpi di vento si rafforzano; fanno mulinare grandi quantità di polvere, bruma di polvere, tutto quello che il suolo del deserto ha lasciato sbriciolarsi e depositarsi dalla precedente tempesta. Il cielo, fino a dieci minuti fa bianco di calura, si oscura in marrone, poi in arancio, poi in ocra, poi in bruno, poi in ocra, poi in marrone e ancora in arancio. Le ventate di polvere striano senza sosta il cielo, la cima vicinissima, le piccole falesie e le rocce vicine, colori e luce mutano senza sosta. E' il vento della tempesta a prendere il posto dell'azione di dipingere, della quale il focoso ci priva, ed è lui a compierla. Il cielo ne è prodigo con noi, in abbondanza.

Sembra che il grosso delle nubi violente sia ora passato, il cielo si fa meno scuro. Ci sono tuoni, si scatenano i fulmini, ma già più lontani, verso occidente dove non si può al momento vedere nulla. Altre burrasche ancora, per qualche tempo nuovi oscuramenti color arancio in cielo. Temo l'arrivo della pioggia che renderebbe estremamente scivolose le rocce, di conseguenza davvero pericolosa la discesa. Issa, sereno, mi dice di aspettare ancora un po' sotto il nostro strapiombo. Alcune gocce, ma nulla di più. E mi accorgo che il fratello di Issa ha acceso un fuocherello, che vi ha messo sopra una teiera che già bolle: ha attinto l'acqua da una bella giara di terracotta mezzo sepolta nel suolo; "E' là, mi dice Issa, da generazioni e generazioni; raccoglie l'acqua piovana che gocciola dallo strapiombo dopo ogni temporale". Non potendo accogliere i nostri poemi-pitture in mezzo ai pericoli, la montagna di Yuna, vale a dire gli uomini di Yuna, ci offre lo splendore della tempesta, l'amicizia della parola e l'arte di vivere.

Il vento si attenua, il cielo si rischiarizza sempre più. Le lontananze verso occidente cominciano a liberarsi, là dove ancora si fanno sentire residui fulmini e tuoni. La pianura, a perdita d'occhio tra i filamenti della bruma che già svapora al sole ardente, brilla di riflessi d'acqua: è laggiù che la pioggia del temporale è caduta in trombe tempestose. Esco dal nostro rifugio e mi avvicino al bordo della falesia: i due dispersi sono, piccolissimi, ai suoi piedi. Gli gridiamo di raggiungere in basso la grande roccia grigia dove ci eravamo dati appuntamento e dove gli altri aspettano. "Adesso scendiamo, dice Issa. Facciamolo in fretta". Un piccolo piovasco tiepido comincia mentre siamo in piena fase di discesa. La roccia diventa immediatamente scivolosa. Non appena abbiamo raggiunto la grande roccia grigia, dove il focoso non è ancora arrivato, dove i nostri amici riposano, una pioggia torrenziale mescolata a lampi e a scoppi raddoppiati di tuono si abbatte sulla montagna di Yuna e su di noi.

Due ore più tardi, nella sera rinfrescatasi, quando l'impulsivo ci ha appena raggiunti e, innanzi alle mie osservazioni taglienti, capisce che è meglio per lui frenare la sua abituale esuberanza, ci separiamo di nuovo in due gruppi: quelli di Koyo riprendono il cammino verso il loro villaggio in alto sulla montagna in lontananza; e noi, tornando, più lontano ancora, a Boni, dobbiamo fare una lunga deviazione verso settentrione: l'abbondante pioggia ha dato vita a paludi temporanee sulla strada tra qui e Boni, nella pianura, e

sarebbe molto stancante volerla attraversare. Molte ore di cammino nella notte. Un'ora prima di arrivare a Boni, Yacouba si ferma e mi dice: "Ascolta in questa montagna buia, là in alto a sinistra, ascolta tutte queste grida acute; sono i geni di queste montagne. Il luogo può essere pericoloso. Abitualmente non vi si trascorre la notte. Ascolta con attenzione. Dobbiamo tentare di capire che cosa dicono i geni, se sono contenti o contrariati da quello che facciamo"

(5) Nota del novembre 2010: ho cominciato un anno dopo a comprendere il mio errore. L'autorità morale di Alabouri è considerevole. Infatti Koyo ha un capo dei riti, Ogo; l'Ogo attuale possiede un'aura debole. E' molto più tardi che vengo a sapere dell'esistenza del Saagun, capo "esecutivo" invisibile agli stranieri. Si tratta dell'Ogo che agli stranieri viene presentato come capo del villaggio.

Cap. III

CROCEVIA DEI SEGNI

riflessioni prima del nono soggiorno, nel 2004



Nell'estate del 1978 ho dovuto rinunciare a partire per le montagne orientali dell'Afghanistan. Vi si verificavano colpi di stato sempre più drammatici. Quello di aprile era stato seguito da rivolte nelle campagne: pericoli eccessivi, dunque, a cominciare da quello di ritrovarmi bloccato a Kabul in un albergo per stranieri: una prospettiva lugubre... Sono dunque rimasto sulle Alpi meridionali. Molte ascensioni, in un paesaggio familiare. Una volta sono andato da solo, per parecchi giorni, su delle creste che percorrevo in successione lungo la frontiera italiana. Tutte tra i 2600 e i 3300 metri di altezza. Dormivo all'aperto. Mi arrampicavo talvolta su rocce veramente instabili. Una felicità leggera e ariosa al ritmo lento e calmo della camminata e dell'altitudine fra terra e cielo, tra un versante montuoso e l'altro: è là, precisamente là, che ho avuto l'intuizione della forma del "poema". Il poema come l'iscrizione, nella materia delle parole, del respiro del corpo, della cadenza della marcia, che offrono quella visione profonda e lontana dalla cresta: l'intuizione poetica, l'energia e la potenza della metafora che mostra l'evidenza dinamica della nostra vita e del nostro spazio, quali noi continuamente ci impegniamo a costruire.

Questa esperienza è una di quelle che mi fanno sempre pensare al poema "nello spazio". Io presto attenzione al segno che fonda lo spazio, non soltanto a quello che lo traccia, lo situa o se ne appropria; ma al segno che crea e apre uno spazio, che lo proietta nell'avventura della nominazione, nudo e vivo, che riduce la turbolenza della vita. E l'uomo in turbolenza è questo poeta, questo camminatore, questo abitante che costruisce un senso, che lascia un segno, che apre incessantemente il presente a chi passa e a chi passerà di là. Il poema, attraverso la parola, e attraverso la parola utilizzata come metafora, fonda lo spazio. Io sono, nello spazio in cui vivo, questo posatore di segni che lancia e rilancia la vita e l'energia radiosa e libera dello spazio.

Io dialogo con lo spazio; lo osservo, lo interrogo e lo apro. Lui mi vede, mi scuote, mi ispira e mi slancia. Il nostro energico dialogo è gioioso. Lo spazio è ciò che gli uomini che ci vivono ne fanno. Il dialogo migliore, il dialogo più attivo è quello che posso instaurare con gli altri posatori di segni di questo spazio.

Lontano da ogni accademismo, lontano da ogni dogmatismo, che hanno la capacità mortale di chiudere lo spazio e di soffocarlo, io scelgo di andare a vivere, a camminare, a dormire all'aria aperta, là dove lo spazio è in turbolenza, è aperto alla disputa interminabile del senso. Io vivo, cammino, scrivo nelle Antille, a Cipro, in Sicilia, nel Sahel. Sulle montagne che si affacciano sul limitare del deserto.

Ho cercato i segni che fondano lo spazio, così bello e insolito, delle straordinarie montagne tabulari arancione del nord del Mali. Altopiani, picchi isolati, cilindri verticali eretti in mezzo al vento e alla luce. Qualche sorgente; intorno ad esse dei villaggi costruiti con terra e pietre. Nessuna scrittura, o pochissimo diffusa, ma le culture dell'oralità, sontuose e dalla lenta iniziazione, dei peul, dei songhai, dei dogon, dei tamashek, dei bella, dei rimaïbé. Case con muri di terra, appena una porta bassa chiusa da tavole poggiate su due assi di legno. Quando sono stato invitato a entrare in una di queste case, poi in un'altra e in un'altra ancora, ho finalmente visto i segni che cercavo. Sul muro interno, di fronte alla minuscola apertura dell'entrata, splendide pitture fatte a mano con

colori naturali. E, nell'agosto del 2000, sono salito da solo su un altopiano di arenaria scura allora spazzato dai venti e dagli uragani; alla sua estremità meridionale, le case marrone chiaro di un villaggio, Koyo. Molto stupiti di vedervi arrivare uno straniero, mi ci hanno accolto. Mi hanno portato a salutare Antao, il capo tradizionale, un vecchio cieco particolarmente cortese, rispettato da tutti ma che ha passato i suoi poteri effettivi a un parente più giovane, Alabouri. Mi chiedono quindi cosa voglio, venendo qui. Mi chiedono chi sono. Rispondo che sono un poeta, che con la mano e i segni scrivo ciò che vedo e ciò che capisco, ciò che poco a poco riesco a comprendere; e che qui desidero conoscere come si vive in uno spazio così bello, così duro, così spoglio nella sua maestosa bellezza. Desidero ascoltare ciò che dice questa montagna. Aggiungo che sarei felice di vedere delle pitture, se nel villaggio ve ne sono. Mi rispondono che un giorno, forse, se ve ne sono, mi saranno mostrate.

Nel **febbraio 2001**, risalgo il ripido pendio che conduce al villaggio, saluto gli Anziani e il capo. Vengo fatto accomodare su una stuoia di paglia che srotolano davanti alla casa di quest'ultimo; mi viene offerto del tè, una tazza, una seconda tazza. Poi mi dicono di seguire l'Anziano che ha bevuto il tè con me e che intanto si alza. Tre giovani contadini, anch'essi seduti sul bordo della stuoia, si alzano; partiamo insieme. Ci aprono una porta di legno, sulla quale è dipinta una scacchiera con dei quadrati neri e dei quadrati non colorati: dentro, sul muro di fronte all'entrata, ecco una splendida pittura che, quattro anni dopo, non arrivo ancora a capire come sia stata dipinta. Un impulso straordinario ha guidato la mano di colui che ha posato su un grande rivestimento rosso questo insieme di segni bianchi, strutturato in forma di scacchiera da ampi tratti blu. Abbecedario di una scrittura che non esiste. Cosmogonia di colui che fonda, nel privato della sua casa, un ordine per il mondo e un sentiero per il suo destino, di cui in questo modo, tra le sporgenze di roccia del suo altopiano e le raffiche del vento del deserto, egli percorre la strana avventura.

Nel **luglio 2001**, ritorno in questo villaggio in cima alla sua montagna, così lontano dalla vecchia Europa. Salutati il capo e gli Anziani e trascorsa poi sotto le stelle una nuova notte di pace, all'alba vado a rivedere l'abbecedario. In seguito mi mostrano due altre case al cui interno il muro di terra di fronte alla porta d'entrata è anch'esso dipinto: uno con un grande gesto lirico di pittura blu, l'altro con una scacchiera nera e bianca e qualche soggetto animale stilizzato. Il pensiero che si esprime attraverso la pittura murale esiste davvero in questo villaggio. Propongo allora di creare, se è possibile, un'opera comune. Il supporto sarà un pezzo di tessuto bianco che ho fatto preparare a Bamako, simile a quelli su cui ho lavorato altrove con questo o quel pittore. Un poema che i luoghi mi ispirano e che scrivo e poi dipingo a mano per terra sul tessuto bianco; il pittore dipinge con me ciò che desidera rappresentare, nello stesso spirito del poema, forse in risonanza con quello, controluce, per così dire, in ogni caso in profonda armonia con lo spirito dei luoghi. Sì, mi dicono, tentiamo. Dispiego su una larga roccia piatta tra due case di terra il tessuto di un metro per due: la misura di un corpo disteso, un drappo, un lenzuolo. Scrivo le parole di un poema che dice, proprio come l'ho vissuta, come l'ho pensata, salendo al villaggio dalla pianura, la marcia a passi lenti, vigorosi e sfiancanti, la vita che penetra dalla roccia fin dentro le articolazioni del corpo e le energie del pensiero.

E' allora che il pittore-contadino che abita la casa dell'abecedario, di cui probabilmente è l'autore, si impadronisce del mio pennello, lo intinge in un po' di rosso e comincia, in alto a destra del tessuto, facendo andare la sua mano da sinistra a destra per rispetto dei morti, a tracciare quattro segni che possono facilmente somigliare a delle lettere latine maiuscole; passa poi a una seconda riga dove le maiuscole, ancora tracciate da sinistra verso destra, sono meno identificabili; a una terza riga dove il segno grafico si fa giocoso, poi si trasforma nel profilo di un utensile: le lettere, a fatica contenute nel loro tracciato, diventano poco a poco ermetiche, cioè personali, poi utensili. Qualcosa, data la vicinanza della mia persona, la mia insolita presenza, qualcosa nei paraggi scaturito dalla metafora poetica e dalla grafia concreta della parola scritta, ha determinato la forma del segno alfabetico che subito si risolve nel profilo dell'utensile quotidiano, la semplice "daba", la zappa che ogni contadino usa ogni giorno.

Questa prima emergenza del segno grafico fuori dalla casa, su questo supporto disteso al suolo, si è prodotta sotto gli occhi di tutti. Una piccola folla gioiosa ci circonda, ci fissa con grande attenzione, commenta quello che succede, incita il pittore e il poeta. Quando il pittore solleva la mano e non la posa più sul tessuto, tutti sollevano allo stesso modo i busti e le teste; ci si rimette in piedi, si parla ancora più fittamente, la parola corre e vola tra noi come un uccello ebbro.

Quando ritorno, nel **febbraio 2002**, le cose già cambiano. Impiego qui volutamente la parola "cosa", molto vaga, perché allora non ero in grado di capire quello che in modo specifico e preciso era cambiato, e ancora meno perché. Ma nella stessa Koyo mi vengono mostrate altre tre case dipinte; a Boni, il grande villaggio oasi ai piedi della montagna, una mezza dozzina di case in terra provviste all'interno di pitture potenti; in un villaggio vicino, in pianura, Nissanata, quattro case dipinte, sempre all'interno, in maniera copiosa e fine. Scopro tutto ciò in occasione di lunghe marce a piedi, giorno dopo giorno, mentre vivo nei villaggi, condividendo la vita degli abitanti, dormendo all'aperto insieme a loro. Lassù, nel villaggio di Koyo, così bello e spoglio al termine del suo lungo altopiano di arenaria scura, rivolto verso est, riprendo il lavoro di creazione in dialogo. Dopo i saluti, dopo il tè, dopo la notte sotto le stelle, fin dall'alba propongo che si cominci a inventare nuovi poemi-pitture. C'è sempre una piccola folla intorno a noi. Cinque contadini si accovacciano intorno al tessuto insieme a me. Scrivo dei versi più brevi, con una grafia nella quale le gambe delle lettere si allargano: il segno alfabetico diventa più grafico e più visibile rivestito di pittura nera, con la sua sciolta ed energica plasticità. La metafora è più diretta, come una radice che, liberata da un terreno di superficie, si tuffa direttamente in profondità e raggiunge l'aria, il tronco, il vento tra i rami. I pittori non posano più i loro segni allineandoli orizzontalmente. I loro segni si avventurano sulla superficie del tessuto, come necessarie prosecuzioni dei segni alfabetici. Io comincio a conoscere e a imparare i nomi dei pittori, i cui visi mi sono ora familiari: sono in cinque. Il più giovane, Hama Alabouri, deve avere venticinque anni; il più anziano, Alguima, si avvicina ai quaranta. Nessuno di loro possiede la scrittura. Lo stato civile, che fissa l'età e il nome, qui non esiste. Quando uno dei pittori posa i suoi segni insieme al mio poema, non spiega ciò che dipinge(1); posa, semplicemente, e ciò è sufficiente, per lui, per gli Anziani, per la comunità del villaggio, e anche per gli antenati e gli spiriti. La gioia nel creare insieme è sempre grandissima, tanto per me e i pittori

quanto per il villaggio. Mi sembra, inoltre, che i rapporti tra le parole del poema, quando ben comprese direttamente in francese o minuziosamente tradotte da Alabouri, il capo effettivo del villaggio, francofono, sempre presente nelle nostre sedute di lavoro, e i segni grafici dei pittori, si approfondisca: una sorta di gioco di rimandi prende corpo.

Nel **luglio 2002** posso rimanere più a lungo a Koyo. Per la prima volta creiamo un'opera su un tessuto di grandissimo formato, cinque metri di larghezza per uno e mezzo di altezza. Ci siamo trovati a corto di tessuti bianchi di un metro per due. Il solo tessuto allora disponibile è la mia sciarpa, un lungo turbante marrone chiaro, carico di senso umano al pari del tessuto di un metro per due. E' il corpo allungato nel riposo, il sonno o la morte, disteso sul suolo dove vagano le anime degli antenati. La sciarpa serve a coprire la testa nei momenti difficili di turbolenze atmosferiche: una tempesta di sabbia, un caldo soffocante.

Quando lascio Koyo per scendere a passare qualche giorno ai piedi della montagna, a Boni, e inoltre a lavorarci con altri pittori-contadini, Alabouri, il capo, Alguima e Hamidou, due pittori, mi accompagnano fino al bordo dell'altopiano, là dove un sentiero in discesa si tuffa in un corrugamento della falesia. Passiamo davanti a un bacino idrico di cui ho visto l'inizio della costruzione: un sollevamento di piccoli blocchi di arenaria, di sassi e di terra che permette di trattenere per cinque o sei giorni l'acqua rovesciata dai violentissimi uragani dell'estate; così si può cominciare a gestire una irrigazione prolungata dei piccoli terrazzamenti coltivati. Ma il villaggio non aveva i mezzi per la costruzione e mi aveva chiesto un aiuto; avevo reperito dei fondi in Francia e li avevo portati qui. Il bacino d'acqua si eleva ora a un'altezza di un metro e mezzo(2). Quando ci passiamo davanti, Alabouri mi mostra una sottile lastra di arenaria. Mi dice che "il villaggio" l'ha piazzata precisamente in questo luogo perché "qui c'è bisogno di un poema". Capisco bene la richiesta; ma la accetto proponendo che sulla lastra sia posto un poema-pittura, cioè delle parole in forma di metafora e, insieme a loro, i segni grafici di Hamidou e Alguima che, per l'appunto, sono presenti. Alabouri accetta. In tre creiamo dunque quest'opera semplice che legittima con le parole e con i segni dipinti la costruzione della diga e il raccolto abbondante che la buona irrigazione porterà in autunno.

Durante il mio soggiorno successivo, nel **febbraio 2003**, Hamidou mi mostra la pittura sul muro della sua piccola casa. Una vera sorpresa! Lui, uomo tranquillo e meticoloso, dotato di un'acuta sensibilità e di un'efficienza incrollabile, aveva in precedenza ricoperto il suo muro con una scacchiera color ocra, bianco-beige e grigio-blu: notevole la maestria dell'insieme. Su quello che posso capire di questa scacchiera, così frequente nelle pitture murali e nelle decorazioni ornamentali di alcune porte in legno, ho già scritto altrove. La casa di Hamidou, a tale riguardo, è, o piuttosto era, una delle più eloquenti a Koyo e anche nella regione. Avevo notato a Koyo anche quelle di Belco, suo fratello, e di Alguima. Quando, in questo mese di febbraio, Hamidou mi fa visitare di nuovo la sua casa, tutto vi è cambiato. Infatti, ogni casella della scacchiera è ora abitata - scelgo di proposito questo termine - da un disegno che Hamidou ha realizzato dopo il mio precedente soggiorno. I disegni, in pittura nera o blu scuro, mostrano dei personaggi,

degli animali, una sorta di costruzioni, qui una barca sospinta da una pertica sollevata da un uomo seduto, qui un carro di fronte tirato da due cavalli che vanno ognuno in una direzione, qui un cavaliere la cui cavalcatura si impenna. Cosa è successo? Hamidou ha creato sul muro della sua casa un insieme, che non deve essere casuale, dove delle storie e delle figure mitologiche si espongono. Si espongono allo sguardo di Hamidou e di sua moglie; a quello di parenti e amici; al mio sguardo, perché Hamidou ha fermamente insistito affinché entrassi nella sua casa.

Nel corso delle giornate di questo mese di febbraio, vedo spesso apparire per mano di Hamidou, posate con calma sul tessuto da dipingere a terra, alcune figure che ha già dipinto in precedenza sul muro della sua casa. Da dove attinge queste raffigurazioni? La sua immaginazione non è certamente la sola a fornirgli un repertorio così vario e così complesso di immagini.

Hamidou è un eccellente scalatore, come, a dire il vero, tutti i Dogon che vivono sulle montagne. Anch'io sono un uomo delle montagne che, nelle Alpi o altrove, pratico da sempre. Verso la metà del mio soggiorno, Hamidou, comprendendo ciò, mi invita, con l'autorizzazione degli Anziani di Koyo, a salire da Boni al suo villaggio seguendo un itinerario diverso da quello che si percorre abitualmente. Alcuni abitanti di Koyo non sono per niente d'accordo: "E' troppo pericoloso! Ci sono andato una volta, ho creduto di morire. Le grandi pietre precipitavano su di me. Yves, non ci andare"! Ma io ho fiducia in Hamidou: lui l'ha compreso, Alabouri pure. Mi parlano di una fenditura così stretta che ci si può morire soffocati. Si avanza solo trasformandosi in serpenti.

All'alba, Hamidou ed io partiamo diretti verso questa faglia misteriosa. In verità, è la scalata dei grandi blocchi rocciosi nella parte alta del pendio franoso e proprio ai piedi della falesia che richiede una particolare attenzione. Poi la falesia si apre appena per questa fenditura. Che non è verticale, come supponevo, ma sprofonda in obliquo, effettivamente strettissima, tra le masse di arenaria. Verso la fine, improvvisamente, Hamidou che procede davanti mi dice di affrettarmi. Veloce, più veloce! Intravedo allo sbocco della fenditura Alabouri, il capo, in cima alla roccia più alta; anche lui fa dei grandi gesti per farci accelerare. Senza fiato, sbuchiamo finalmente sull'altopiano. Alabouri ci raggiunge. Lui e Hamidou spariscono correndo dietro una roccia, io corro per seguirli, ancora una roccia. Hamidou si gira per chiedermi "il mio coltello": ma io non ne ho. Allora mi fa capire che abbiamo stanato un caracal, una grossa lince, feroce e particolarmente selvatica, che caccia di notte e uccide il raro bestiame del villaggio; è molto misteriosa, dotata di poteri tanto magici che la si ammira più di quanto la si tema. La lince si è rifugiata in una cavità rocciosa, un vicolo cieco mortale per lei: Alabouri e Hamidou la percuotono con grandi colpi di bastone. La lince ha ben da ruggire e da sputare, ma senza nessun risultato, eccola quasi tramortita. Hamidou la tira allora dal suo inutile rifugio e, con un taglio netto di coltello che un contadino accorso gli ha prestato, la sgozza sulla roccia. Un po' di sangue, la bestia già non si dibatte più.

Questa caccia alla lince, un evento davvero raro, permette la sera ai bambini del villaggio di consumare la sua carne, un pasto eccezionale che dona a quelli che lo condividono le qualità della bestia. Mi offrono due bocconi dell'animale. Un sacrificio animista, per molti aspetti. Ma, per altri, un sacrificio e un gesto cerimoniale totalmente nuovi, perché è l'ascensione del poeta e del pittore nella faglia leggendaria che ha scovato l'animale; è la

corsa e la volontà dei due creatori, suggellata dalla sorveglianza e dalla presenza di Alabouri, che ha catturato l'animale; è la mano del pittore posatore di segni sul muro della sua casa e sul tessuto accanto alle parole del poema, che ha compiuto lo sgozzamento sacrificale. Il poeta, il pittore, sotto lo sguardo del capo, hanno aggiunto nella scacchiera dei luoghi straordinariamente belli della montagna di Koyo una nuova leggenda. Hamidou ed io abbiamo aggiunto al palinsesto dei luoghi il gesto epico della nostra ascensione culminata con un sacrificio.

Alla fine del mio soggiorno di febbraio, invito Hamidou ad abbandonare temporaneamente il suo villaggio e la sua montagna per accompagnarmi fino a Mopti, la città più vicina, a trecento chilometri; vi faccio sempre sosta quando, lasciando queste montagne, ritorno a Bamako e poi in Francia. Tra la folla anonima di Mopti, Hamidou si ritrova solo con me, solo con se stesso. Vi creiamo numerosi poemi-pitture, alcuni su tessuto, ma soprattutto su dei fogli di carta cinese di notevole formato, sui quali poso con l'inchiostro di china le parole del poema che l'esperienza e la vita di queste ultime settimane mi suggeriscono; e Hamidou, con pittura acrilica di colori diversi, pone in parallelo, se così posso dire, i segni che gli arrivano. La lince trova d'altronde la sua larga parte nella nostra ispirazione. E' allora che Hamidou si mette a nominarmi con molta precisione ciò che dipinge; e, a più riprese, mi illustra la danza sacra che dipinge qui, la maschera che dipinge là, la roccia sacra vicino al villaggio di cui raffigura qui il profilo, lo "spirito" che abita il grande baobab: tutte cose che non mi sono ancora mai state mostrate e nemmeno accennate al villaggio. Hamidou, lontano dal suo villaggio, concretamente vicino al poeta, allo stadio attuale della sua esperienza di pittore sul tessuto e sulla carta, durante il viaggio e l'allontanamento, dipinge e nomina esplicitamente i segni che gli arrivano da un sapere minuzioso.

Il giorno successivo al mio arrivo nel **luglio 2003**, Hamidou aspetta di rimanere da solo con me per offrirmi una borsa in cuoio ricavata da una pelle intera di capra. L'animale è stato sacrificato ritualmente nelle settimane precedenti. Secondo le usanze, il dono è di grande valore. Sulla pelle esterna della borsa, Hamidou ha dipinto dei segni in gran numero che, per altro, non si sovrappongono mai. Nuovo supporto per un pensiero grafico. La pelle della capra porta in sé il bagaglio del viaggiatore, il bagaglio del contadino che parte per zappare il suo campo, di colui che si allontana da casa per qualche incombenza vitale. Una borsa-viatico. Hamidou ha utilizzato i resti dei tubetti di acrilico del febbraio scorso; questa pittura è stata comprovata dagli utilizzi sulle rocce, sui tessuti, sui fogli di carta. Sulle diverse parti della borsa, riconosco gli uccelli che Hamidou ama dipingere, una casa, dei volti, un granaio a tetto conico, dei segni geometrici, e inoltre, tra questi, una scacchiera. A metà della lunghezza della borsa e, di fatto, della spina dorsale della capra, Hamidou ha raffigurato un televisore poggiato su uno sgabello. Da otto mesi Boni è dotato di un'antenna che ritrasmette le emissioni di sera; quattro o cinque televisori, collegati a delle batterie di automobili, funzionano allora davanti a piccoli gruppi di persone. I loro schermi sono finestre su mondi lontani. Come avviene per gli oggetti più importanti, per i personaggi più sacri, secondo le usanze, non si posa mai il televisore per terra; e, in questi luoghi senza mobilio, lo si isola dai contatti corruttori e pericolosi per mezzo di uno sgabello.

Ringrazio Hamidou del suo regalo. Me lo riprende dalle mani per un istante, lo apre: scioglie il cordone di cuoio stretto attorno al collo della capra, esattamente là dove è stata sgozzata, e affonda la sua mano destra, quella che ha dipinto, all'interno. La tira fuori e mi dona una pietra della quale mi rivela la potenza magica, facendomi promettere di tacerne il significato; mi dona anche tre quaderni scolastici, di cui sfoglia subito le pagine una ad una. Ancora un nuovo supporto per i segni grafici. Gli avevo donato a febbraio un piccolo quaderno da disegno con le pagine interamente bianche. Il numero delle pagine gli si è rivelato presto insufficiente; si è procurato a Boni altri quaderni da scolaro, lui che non è mai stato a scuola. Mi mostra ciò che ha disegnato sulle pagine con una stilo bic nera o blu e ripassato all'acrilico: le stesse figurazioni epiche o mitiche che ho visto in febbraio nelle caselle della scacchiera sul muro interno della sua casa; ma anche personaggi della vita quotidiana, un uomo che zappa, delle donne che macinano il miglio, altre che riportano acqua dalla sorgente in grandi calabasse sulle loro teste, altre che intrecciano un cesto sotto un baobab, altre scene ancora, a volte misteriose, dove si vedono persone occupate in delle attività che non mi sono chiare. Hamidou parla e continua a ripetere che ha disegnato tutte quelle pagine per me. Capisco che non si tratta solo di disegni fatti per amicizia, ma anche di saperi che lui, uomo senza scrittura ma dotato di una eccellente mano da disegnatore, tiene a farmi conoscere o, meglio, a insegnarmi.

Hamidou ed io proseguiamo nelle nostre ascensioni, talvolta vertiginose, sulle falesie e su altre montagne isolate; altri pittori di tanto in tanto ci accompagnano. All'indomani di una arrampicata, riprendiamo le creazioni di poemi-pitture sui tessuti. Riconosco allora frequentemente i motivi che Hamidou ha disegnato, prima del mio arrivo, sui quaderni che mi ha donato insieme alla borsa in pelle di capra dipinta. Il segno, dunque, ha viaggiato da un'origine che mi rimane misteriosa fino al muro della sua casa, poi sulla pagina del quaderno, poi sul tessuto che, nato disteso sul suolo, si solleva sul muro esterno di una casa del villaggio, poi su un muro esterno a Mopti o a Bamako, poi su un muro in Francia. I pittori di Koyo, Boni e Nissanata sanno che i tessuti vivono e viaggiano così e diffondono, in tutti i significati del termine, i loro segni e le loro parole.

In questo mese di luglio, tutti i pittori, attualmente sono in undici a lavorare con me, nominano con precisione ciò che dipingono. Anche quando una figura umana può apparire generica, tanto è stilizzata, il pittore dice che lì ha dipinto quel tale personaggio del suo villaggio, che porta quel nome e che abbiamo salutato ieri al limitare del suo campo. E l'uccello stilizzato con grandi tratti curvi e sciolti, è quello che abbiamo visto o quello che aspettiamo e che deve portare la fecondità in quella casa, laggiù, dietro il piccolo baobab. Ora, tra i segni che ognuno dipinge insieme alle mie parole, riconosco più di una volta, per mano di Hamidou, i disegni realizzati come abbozzi sui suoi quaderni. "Abbozzi" non è probabilmente la parola appropriata; perché disegnare su un foglio, mobile, leggero ed elastico, abituato a viaggiare lontano, è far correre il rischio misterioso di un'esistenza esterna incontrollata a ciò che si è deciso di rappresentare; poi, disegnarlo con un pennello carico di pittura acrilica sul tessuto che il poeta sistema al suolo e nel reale trasfigurato dalle metafore e dal pensiero, è far correre un rischio ancora

più grande a ciò che si rappresenta; è anche, probabilmente, affidarlo alla mano del poeta, alla mano che traccia i segni, al dialogo delle mani del poeta e del pittore; è affidarlo e, affidandolo, trasfigurarli, farlo accedere a una dimensione altra dell'esistenza, non ben conosciuta né padroneggiata, in uno spazio già altro, dove l'aria, la luce e lo sguardo di tutti aprono senza fine. Aprono senza fine il pensiero, il senso, la vita, la persona.

Una sera di luglio, mentre da settimane sciammo le falesie e creiamo i poemi-pitture, a un testimone dei nostri lavori (un francese di cui ho accettato, eccezionalmente, la presenza) Hamidou racconta un po' di cose. Nel periodo in cui io non ci sono, tra un soggiorno e l'altro, egli va a far visita agli Anziani e chiede loro che gli insegnino i saperi della tradizione, quelli che, poco a poco, si tende ad abbandonare; quelli che si trasmettono, oralmente, solo nel corso di lunghe iniziazioni. Hamidou ne disegna allora le raffigurazioni sui suoi quaderni. Quando io ritorno al villaggio, le riprende e le fa ricomparire sui tessuti per essere insieme alle parole del poema. "Per essere" va inteso in tutti i significati di questo verbo. Perché le parole del poema (è Hamidou che parla), che egli immediatamente conserva nella sua memoria, e che inoltre medita ogni giorno tra un mio soggiorno e l'altro, dicono la vita e i suoi misteri. La loro formulazione, che è propriamente la mia, si adatta alla sensibilità e alla forma del pensiero dogon. Hamidou, senza scrittura, acconsente a questa poesia, in parte la vive lui stesso nel suo intimo, cioè ne percepisce gli slanci, le intuizioni e le inflessioni poiché la medita, ma anche perché noi sciammo insieme le sue montagne e snidiamo la linca. Vicino alle parole che io pongo sul tessuto con una grafia libera, egli pone il suo lessico fatto di immagini. Immagini che non sono più personali perché è la comunità degli Anziani che gliene offre in larga misura il contenuto, con grande lucidità, vedendo come creiamo le opere sul tessuto, come esse vivono e partono per viaggiare. Hamidou aggiunge, rivolgendosi al testimone, che dipingere con le parole del poeta straniero significa "accrescere le sue conoscenze, diventare più maturo attraverso la conoscenza e andare un po' alla volta il più lontano possibile". La conoscenza tradizionale è il lascito iniziatico; la conoscenza per Hamidou è offerta dagli Anziani e, intrinsecamente, è offerta da uno straniero, ma uno straniero capace di vivere la vita quotidiana del villaggio sulla sua montagna al limite del deserto, uno straniero la cui lingua è quella del poema e il cui corpo, che dorme sulla stessa terra e sotto le medesime stelle, va anche tra le rocce della montagna.

Che ne è del poema in se stesso? E' difficile per me analizzarlo in parallelo. L'esercizio di questa analisi mi costringe in effetti a tentare una messa a distanza che mi interessa poco. Per di più, la poesia in lingua francese di Francia, nella seconda metà del ventesimo secolo, ha sviluppato la ributtante moda dell'autoanalisi di secondo, terzo, quarto grado; molta intelligenza e sottigliezza scolastica per dei risultati moralistici. Di ciò, che d'altronde fa scappare i lettori stranieri della poesia francese, anch'io diffido.

Quello che qui posso dire, è che la forma del poema che scrivo con i pittori-contadini di queste montagne del deserto è andata abbreviandosi. Un poema di una dozzina di versi, scritti orizzontalmente, finiva su tessuto durante il mio primo soggiorno. La struttura si è progressivamente ridotta; la linea scritta si è liberata assai presto della disposizione orizzontale. Sono arrivato a delle formulazioni poetiche brevi che forse non sono senza

legami con le formule oracolari. Amo ritrovare, scrivendo in questo modo, la potenza dell'immaginazione e della visione, quello slancio del pensiero che Rimbaud per primo, Char e poi altri, hanno conosciuto. Ma evito ogni ermetismo, rinunciando oltretutto ai termini astratti, volendo che le parole assemblate nella metafora siano quelle della vita di tutti i giorni: questa vita sulla roccia e sotto le stelle, presso la sorgente e esposti al vento, nell'ombra degli "spiriti", acquista un'improvvisa densità nell'interrogazione che il poema rappresenta. Penso, infatti, che il poema breve è una domanda che apre i luoghi, il gesto, il pensiero e, alla fine, la persona. Sul tessuto, il poema breve ha dapprima detto la dinamica aspra della vita su queste montagne del deserto; ha messo in relazione drammatica la roccia, il vento, il passo del contadino e quello del camminatore, la parola che grida alla terra, solleva la roccia, piega la notte e stringe il respiro. Poi il poema breve, l'ho visto definirsi poco a poco anche sui tessuti successivi, ha radicato la sua formulazione in una sorta di risorgenza epica dell'intuizione, che dialoga direttamente con la violenza oscura della vita, semplicemente con la luce nuda della parola. L'irrazionale particolare che popola questi luoghi, la sensibilità fondamentale tattile che li modella, la complessità animista che ne agita le notti, le leggende e le paure, sono ora accolti dalle parole del poema: il poema crea l'uomo che lo scrive, l'uomo che lo legge; il poema crea lo spazio dove egli si impegna e dove posa la sua respirazione; il poema crea l'uomo che dipinge con lui. Pittore e poeta creano, attraverso il loro cammino comune, uno spazio, degli spazi, e, operando, si creano da se stessi.

Nello stesso tempo, ho liberato la grafia per arrivare ora a scrivere la parola, frequentemente, con una enorme lettera, una p, una o, una c, ad esempio, alta fino a un metro, che struttura la superficie del tessuto e stimola forse taluni tracciati dei segni grafici. Perché non provare a dipingere, nel mio prossimo soggiorno di lavoro, tra le altre, una lettera dall'alto in basso del drappo, semplice e presente come il tronco del baobab che è talmente pieno di vita che si vive alla sua ombra senza più nemmeno vederlo?

(1) Nota del novembre 2010: cosa che è esatta fino al luglio 2003.

(2) Nota del novembre 2010: essa raggiunge attualmente un'altezza di 8 metri, grazie ai proventi delle esposizioni delle nostre opere in Europa.

Cap. IV

DIARIO DEL NONO SOGGIORNO NEL MALI

dal 21 ottobre al 1 novembre 2003



Martedì 21 ottobre

Dopo quel lungo sorvolare, che è sempre tanto bello, sulle brume francesi, dalle quali emerge improvvisamente la bianca danza dei Pirenei e dopo il sorvolare di una parte arida della Spagna e quindi del Mediterraneo, ecco l'Algeria, altrettanto arida, e ben presto le distese del Sahara, sempre più belle via via che affondano nella notte; il cielo a est diventa di un viola cupo; si sta sorvolando il nord del Mali. Dalla cabina annunciano che stiamo volando sopra il Taoudeni, l'oasi delle miniere di sale a cielo aperto da dove vengono estratte grandi placche di sale che le carovane di cammelli trasporteranno poi verso Sud: nel 2000, con queste placche avevo fatto, in pieno deserto a nord di Gao, delle "installazioni" di dieci brevi poemi. Ogni placca portava inoltre una parola-chiave scritta in alfabeto tiffinago.

All'uscita dell'aeroporto di Bamako, Hamidou Guindo mi attende, felice. La sua presenza a Bamako è nuova e, di fatto, importante. Da quando, all'inizio di settembre, seppi della possibilità di questo viaggio, spedii delle lettere per avvisare gli amici di Boni, Nissanata e Koyo, sapendo che le lettere impiegano un mese abbondante prima di arrivare a destinazione (quando arrivano); poi nell'oasi di Boni bisogna trovare qualcuno che le legge. Ritenendo Hamidou il più evoluto, se si può dire, nella pratica di posatore di segni, lo invito ad accompagnarmi fuori da Boni e Koyo. Nel febbraio del 2002 mi accompagnò senza problemi a Mopti. Nel luglio del 2003 a Hombori, in seguito a Mopti. Erano apparse delle difficoltà non con lui, che credo fosse molto desideroso di proseguire con me la sua opera creativa, ma con i responsabili del villaggio. Furono necessari lenti e lunghi approcci affinché Hamidou ricevesse infine l'autorizzazione degli Anziani di Koyo a partire con me. Durante il viaggio, la sua creatività fu particolarmente fertile.

Già all'arrivo all'albergo ci mettiamo al lavoro, dopo che Hamidou mi consegna dei disegni fatti in mia assenza, e quindi da fine luglio, su dei grandi fogli e sui quaderni che allora gli avevo regalato. Inoltre mi offre due borse di pelle di capra da lui interamente dipinte, inizialmente con una scacchiera rosa beige su cui si sovrappongono due visi a confronto, incorniciati insieme - "tu ed io", mi dice - e degli alberi simmetrici stilizzati; la parte superiore e quella inferiore della borsa sono dipinte di viola. L'insieme è bellissimo. Dopo aver sospinto i letti e il mobilio della stanza, grandi fogli immacolati sono ora distesi sul pavimento. Così, fin verso le quattro del mattino, i primi poemi-pitture di questo nuovo soggiorno vengono alla luce, o meglio, al buio.

Mercoledì 22 ottobre

Ci avviamo alla stazione delle auto Binké. Piccola folla di viaggiatori in attesa, già molto segnata dallo spirito del "Nord": facce e posture tuareg o, come si dice in Mali, Tamashek. Anche facce Songhai. Molti pacchi e cartoni, posati per il momento a terra nella polvere e che verranno presto caricati nei bagagliai o sui tetti delle vecchie corriere.

Piccoli venditori ambulanti si intrufolano tra i viaggiatori per proporre niente di niente. Al termine di un'ora buona di attesa e di diverse manovre, finalmente la corriera, carica, si mette in marcia con il suo autista, dall'atteggiamento sempre regale, e i suoi tre apprendisti il cui punto d'onore è di non salire mai quando l'auto è ferma, ma di saltarci dentro non appena comincia a prendere un po' di velocità.

Il viaggio è lungo, un po' più di mille chilometri su una strada stretta, con 4 o 5 fermate, una buona dozzina di fermi di polizia o di dogana, oltre agli inconvenienti della strada. Viaggio faticoso, lento, penoso per il caldo soffocante. Bello il paesaggio per la sua monotonia di liscia pianura dove crescono arbusti, steli alti un pollice, tra villaggi di terra distanti tra loro dozzine di chilometri e sole accecante. Sonnacchio spesso. Avverto anche un progressivo cambiamento in Hamidou che all'inizio è per me incomprensibile e lo resterà ancora in parte. L'uomo, tanto allegro la sera prima della partenza, si incupisce, rifiuta di parlarmi, volta la testa, talvolta nasconde il volto dietro il ventaglio di paglia, che i viaggiatori comprano dai piccoli venditori: durante le fermate, è chiaro che Hamidou mi evita e una volta traversa la strada per nascondersi dietro un albero largo da dove mi lancia occhiate di sfuggita. Cerco di chiedergli cosa gli stia succedendo. Nessuna risposta. Si rannicchia sul suo sedile, spesso sputa a terra e a gesti mi fa capire che ha mal di pancia.

Al termine di quindici ore di viaggio, la corriera ci lascia in pieno deserto in un punto chiamato Crocevia di Boni. Da lì parte verso sud una pista di terra dissestata: Boni si trova a un'ora e mezzo di cammino. Di solito mi aspettano degli amici di Hamidou. Quella notte non c'è nessuno. E' mezzanotte. Sul lato basso dell'asfalto sono coricate sei o sette persone che dormono: ma non ne conosciamo nessuna. E' a quel punto che Hamidou, rinvigorito, quasi gioviale, si infila sulle spalle le cinghie dello zaino, e così faccio anch'io, e partiamo nella notte nera. Hamidou camminando chiacchiera: molto più tardi svegliamo il nostro "ospite" che ci accoglie immediatamente. Notte brevissima. Alle cinque, quando il giorno comincia a spuntare dietro il monte ad est, ci svegliamo, ci attiviamo, andiamo a prendere l'acqua al pozzo. E' giorno di mercato.

Giovedì 23 ottobre

Saluti d'obbligo al Capo Peul di Boni, alle autorità, agli amici, agli insegnanti della Scuola. Vengo presto a sapere che ci sono state tensioni tra i cinque pittori di Koyo: che il mio invito a Hamidou a raggiungermi a Bamako non è piaciuto a due di loro. Certamente uno di quei due ha fatto il malocchio a Hamidou, che ne ha sofferto nel viaggio di ritorno.

Qualche salto al mercato e ci prepariamo a salire a Koyo, in alto sulla montagna a Est. Sono le undici e il caldo è notevole. Hamidou cambia ancora umore: il montanaro che finora ho conosciuto, calmo e determinato, si fa pauroso: c'è stata una frana a sud della sua montagna, provocata dalle piogge torrenziali di settembre. Non osa condurmi al villaggio attraverso il Kaga toko, una strada di cui, da molto tempo, mi ha elogiato la bellezza - non sarà forse pericoloso? che cosa penserà Alabouri, il vero capo di Koyo?

Non gli ha chiesto il permesso. Hamidou è irriconoscibile: le mie esortazioni non gli fanno nulla, anzi, forse generano l'effetto contrario.

Tuttavia al mercato ritrovo Belco e Dembo, altri due pittori di Koyo, discesi stamattina per vendere non si sa cosa. Cadiamo l'uno nelle braccia dell'altro. Decidono immediatamente di risalire a Koyo con noi attraverso la strada abituale, Boni toko, fortemente ripida. Sono due notti che non ho quasi dormito: la differenza di temperatura con la Francia è di quasi quaranta gradi. Per la prima volta sento una grande fatica ad arrampicarmi: mi devo fermare tre volte, esausto. Mi ci vorranno tre giorni per rimettermi da una tale fatica e da quella del viaggio. Ho fatto ritardare il nostro piccolo gruppo. Ma, dato che tutto il materiale per la pittura è, giustamente, nel mio zaino, al primo lembo di terra piatto al riparo dal sole, Bisi Komo, ci sistemiamo sulla cima del grande altipiano. Primi, gioiosi drappi, semplici e potenti con i bei grafismi di Belco, Dembo e Hamidou. Mentre lavoriamo tranquillamente arriva Alguima, sacco di cuoio di capra in spalla, di ritorno dai suoi campi; dopo, incontro gioioso con Alabouri. Hamidou sembra rasserrenato. Raggiungiamo il villaggio al cadere della notte; mangiamo un piatto di riso, beviamo del tè e mi addormento sulla terrazza del tetto della casa di Alaye.

Venerdì, 24 ottobre

Alle primissime luci da est, spuntate da dietro una montagna tabulare molto distante che sogno di scalare un giorno o l'altro, mi sveglio. Dalla terrazza sul tetto dove sono disteso, scorgo il deserto, i monti vicini e lontani, la forma scura delle case del villaggio. Con mia grande sorpresa noto che c'è già del movimento, passano ombre rapide, qui e là. Si va al lavoro molto presto; vero che in questo periodo di raccolto le piogge straordinarie dell'inverno hanno prodotto abbondanti cereali e legumi e c'è davvero tanto da fare. I Dogon di Koyo coltivano i più piccoli appezzamenti di terra e di sabbia sui loro pianori di arenaria anche molto distanti dal villaggio: coltivano anche i pendii fino alla pianura, i più piccoli terrazzamenti un po' terrosi. Industriosi applicazione che nobilita la loro autonomia e il loro misterioso prestigio. Senza attendere, mi reco alla casa di Hamidou, sempre molto pulita, saluto sua moglie dal largo sorriso e sua figlia che quel mattino è malata. Hamidou mi fa entrare nella sua piccola stanza di terra e pietra sulla quale dipinge già da prima che lo conoscessi. La prima volta vidi sui muri delle belle, semplici scacchiere in ocra, grigio, blu e bianco. In seguito, le caselle di questa scacchiera presentarono forme disegnate con tratti di pittura nera o blu scuro, resti delle nostre pitture preparate per il tessuto. Nel mio ultimo soggiorno a luglio vidi quei dipinti già ricchi e complessi, coperti, con l'effetto di un fitto palinsesto, da grandi figure sviluppate su diverse caselle della scacchiera che mostrano dei personaggi e una sorta di costruzioni a pinnacoli. Sorpresa: Hamidou ha ricoperto questo palinsesto di grandi strisce di colore uniformi e piatte. A quanto ne so, è la prima volta che dipinge a strisce, abbandonando un andamento plastico che era finora esclusivamente nell'ordine della linea e del tratto. Larghe superfici colorate. Appaiono personaggi, e vette montagnose. Ancora una volta Hamidou si evolve, inventa. Da luglio, nelle altre case dei miei amici pittori, nessuno "ha avuto il tempo" di fare dipinti nuovi.

Col mattino e la sua bella luce, vado a salutare il vecchio capo del villaggio, che è molto stanco. Cinque settimane prima si credeva stesse per morire. Non abita più in quella strana stanzetta di terra a parallelepipedo, nella parte alta della casa, ma in una specie di ipogeo, dal tetto molto basso e dai muri in pietra secca. Odore di fumo e di altre cose acri indefinibili. Il vecchio capo si muove con grande difficoltà, indebolito, scarnificato. Fine vita già tra le pietre, in questa tomba cupa sotto la casa. Però la conversazione riesce un poco a svegliarlo.

I cinque pittori, Alabouri, qualche bambino ed io, attraversiamo tutto l'altipiano verso nord. Scopro questa regione, che non mi avevano ancora mostrata: lunghi lastroni orizzontali, piccole falesie, lastre sempre piatte, pozze d'acqua, brevi salite per superare qualche sporgenza e dappertutto degli appezzamenti coltivati. Finalmente raggiungiamo il bordo della falesia verticale che guarda verso Nissanata e il Crocevia di Boni. Il luogo è molto bello, superbo, il bordo orizzontale della falesia è piuttosto stretto, un caos di grandi detriti arancione che iniziano qualche metro prima dell'altipiano.

E' qui che realizziamo la nostra prima "installazione" di poemi-pitture su pietra di questo soggiorno; la decima dall'inizio a oggi. Ogni pittore trova nei dintorni grandi pietre con almeno un lato liscio e piatto che trasporta nel luogo scelto. Cerco le parole, le metafore che dicono questo luogo, l'azzardo della lontananza dove ci incrocia, l'avventura e l'attraente rischio del crocevia, il vuoto che ci afferra. Lavoro con fatica perché il riposo di questa notte non è bastato. Dipingo le parole, i pittori mettono i loro segni, drizziamo le pietre dopo che il sole, torrido, ha asciugato la pittura. L'installazione nel modesto pianoro sul bordo del nulla è bella, domanda nobile fatta allo spazio che si apre.

Vedendo il mio sforzo, Alabouri propone di proseguire il nostro lavoro un po' riparati in un posto fresco e ombroso che a lui piace molto, mi dice, e desidera farmi scoprire. Torniamo sui nostri passi, superiamo una piccola gola molto profonda e una breve salita. Ecco di nuovo una piccola falesia, dei blocchi verticali. Un gruppo più nitido di detriti, eretti sul bordo del nulla, prima che la falesia sprofondi. Una specie di promontorio circondato dal vento. Saliamo verso il cumulo più alto di massi su cui il sole, appena varcato lo zenith, proietta ampie ombre. E' Koso Kindu, mi dice Alabouri. E' un "capannone", termine con cui il francese di questa parte del Sahel designa un luogo ombroso e ventilato, costruito dagli uomini oppure, come qui accade, anche da loro abitato. "Koso Kindu - mi spiega Alabouri - significa l'Ombra dei raccolti. Qui siamo lontani dal villaggio. Quando si fa il raccolto di miglio e altro ancora, ci si accampa con le famiglie tra queste rocce. Ci si riposa, si mangia e si dorme". Il luogo è davvero bello e accogliente, di fronte a quelle lontananze, a nord c'è il Sahara e a ovest catene di monti. Ad est, sull'altipiano, si erge una falesia di una cinquantina di metri che una splendida ondulazione di arenaria separa da noi. Il passaggio del vento e le nostre voci vi risuonano stranamente in echi distinti. Alabouri e gli altri mi dicono di fare attenzione: "ascolta, laggiù, sono i "diavoli" (gli spiriti animisti) molto vivaci e attenti". "Infatti - aggiungono tranquillamente altri due - qui non ci dorme nessuno, è troppo pericoloso". I bambini che dal mattino ci accompagnano spariscono per un momento e tornano portando sul capo degli orci pieni d'acqua. Mangiamo arachidi e datteri: Belco prepara il tè. Sulle lastre

piatte addolcite dall'ombra, stendo tre pezzi di tessuto e trovo le parole che dipingo e su cui i pittori, a turno, lasciano i loro segni. Passano le ore, serenamente, talvolta senza dire una parola, più spesso con le nostre chiacchiere e la gioia degli scherzi che i pittori si scambiano tra loro. L'eco s'intromette sempre e dovunque. Hamidou ha finito di dipingere. Estrae dallo zaino che gli diedi un anno fa una piccola zappa, di modeste dimensioni: una punta di ferro ricurva con manico di legno. Estrae anche un rametto di legno chiaro e verde. Comincia a intagliare il legno, a scolpirlo, scheggia dopo scheggia, minuziosamente. E sempre parlando e scherzando. E continuando a intagliare. Così ne nascono due oggetti, un uccello dal collo e dal corpo lunghi e una lince, ricordo di quella che abbiamo sorpreso e alla fine catturata lo scorso febbraio. Ecco, Hamidou si è rivelato, con calma e semplicità, uno scultore in legno. Tanta abilità con uno strumento così povero... Hamidou è l'uomo che dipinge le borse di pelle di capra e inventa le prime strisce di colore del villaggio. Anche quando scolpisce, dispone di una speciale abilità e indubbiamente di capacità di cui non sono stato ancora informato ma che desidero molto scoprire. Mi trattengo dal porre domande, perché so che devo seguire fedelmente il gioco: sono Hamidou o Alabouri a rivelarmi le cose. Sono loro a iniziarmi, anche se i miei occhi e la mia osservazione a volte anticipano ciò che, dopo, mi verrà insegnato.

Poi Hamidou ripone il suo attrezzo, prende il pennello lasciatogli da Belco e posa dei sottili tocchi colorati sul corpo dell'uccello e della lince di cui, con un ultimo tratto di pittura, sancisce la venuta al mondo. E' la pittura acrilica portata dallo straniero, l'uomo della parola scritta che dice in poesia la vita del luogo, è il materiale con cui ha rivestito l'oggetto che avrebbe potuto, che potrebbe essere, un feticcio, ricoperto, secondo le usanze, della sua pasta sacrificale. Depone i due oggetti dipinti esponendoli al sole, in alto su una roccia, in pieno vento. All'arrivo della sera, quando abbandoniamo il luogo per rientrare al villaggio, Hamidou mi regala, con discrezione, i due oggetti.

Quando, dopo aver riattraversato tutto l'altopiano in senso inverso, accompagnando l'avanzare della notte che si è già allungata sulla pianura e abbraccia i monti, raggiungiamo Koyo, ritrovo Yacouba disteso su una stuoia davanti alla casa di Alaye. Nel suo villaggio a tre ore di cammino in pianura è stato avvisato del mio arrivo; è salito fin qui nel corso della giornata e, da allora, mi aspetta. Un incontro molto gioioso. In una pentola posta su tre rami che bruciano davanti alla casa, Hamidou cucina del riso e Belco prepara il tè. Ecco le stelle. Persone di ogni tipo del villaggio vengono a chiacchierare. Alla fine salgo sul tetto a terrazza, insieme a Yacouba, e subito mi addormento. A volte, nella notte, mi sveglia un vento leggero, il fremito secco delle grandi spighe di miglio di fianco alla casa, un altro passaggio di vento tiepido, le stelle.

Sabato, 25 ottobre

Stesso risveglio prima dell'alba, mentre la luce si leva dietro i misteriosi, lontanissimi altipiani a oriente. Yacouba si scuote sotto la stoffa che gli fa da lenzuolo. Scendiamo dalla "scala" molto pericolosa - in pratica un tronco d'albero piuttosto sottile percorso

da grandi incisioni e appoggiato a quarantacinque gradi contro un muro esterno della casa - non bisogna perdere l'equilibrio! Si mangia, si beve tè, vengono dei visitatori che salutano prima di ripartire per la raccolta del miglio un po' ovunque sulla montagna, donne e uomini già di ritorno con pesanti carichi sul capo, spighe strette saldamente a formare un cilindro beige, bellissimo, adagiato sulla testa.

Questa mattina lavoriamo sotto uno dei tre grandi baobab del villaggio. Opere su tessuto che dipingiamo al sole: due tessuti giallo paglia, uno blu, tre bianchi; il lavoro è gioioso, semplice, rilassante. Poemi, grafia delle loro lettere e sillabe, tracciati grafici, tutto questo, direi, va da sé. Per quale motivo raggiungiamo ora questa libertà dinamica nella creazione di poemi-pitture? Posso tentare di spiegarlo, ma non riuscirò certamente a comprendere tutto. Certamente la nostra esperienza, dopo quattro anni e diversi soggiorni, ci aiuta e ci libera da molti pesi, scrupoli, forse da molti timori. Io sono, inoltre, il solo Bianco, in uno stato di fiducia assoluta, almeno da parte mia: oggi non ci sono sguardi estranei e soltanto i nostri occhi, quelli dello spirito e quelli del sole, vedono ciò che in questo momento creiamo sui tessuti stesi per terra. "I nostri occhi" - e cioè gli occhi dei cinque pittori oltre a quelli di Alabouri e di Yacouba, il sesto pittore che si è aggiunto a noi, gli occhi degli abitanti del villaggio, tutti solidali verso l'azione e fiduciosi e, ovviamente, i miei stessi occhi.

Raramente tutti i pittori dipingono insieme, poiché i formati, tranne uno, che è un'eccezione, non si prestano. Mentre uno attende il proprio turno, guarda lavorare i compagni oppure si dedica alle diverse occupazioni vicine. Stamattina tutti restano insieme, dipingendo a turno. Durante i miei ultimi due soggiorni, i pittori, e ancora una volta Hamidou per primo, avevano iniziato a dipingere sui fogli o perfino su quaderni di scuola (di scuola! loro che non sanno né leggere né scrivere). L'entrata nel mondo del segno grafico del loro quotidiano, dei loro pensieri, forse delle loro aspirazioni, forse anche dei loro miti, tutto questo non avviene che gradualmente, in modo tanto sensibile quanto cauto. La maggior parte dei pittori mi dava allora i quaderni disegnati con la biro nera. Belco, Hamidou e Alguima hanno creato disegni stilizzati e molto personali, dove la vita del villaggio e dei campi, o gli animali selvatici e domestici entrano nell'avventura del segno, cioè nella presa della mano che disegna e fissa l'inafferrabile animismo nella permanenza del segno. Non si trattava realmente di disegni preparatori ai motivi dipinti successivamente sui drappi di stoffa, piuttosto dell'avventura del nominare e porsi davanti ai propri occhi e alla conoscenza scritta.

Questa mattina mi chiedono dei quaderni, nel mio zaino ne ho tre e quindi li dono. Ma non bastano. Alabouri mi dice allora che uno dei suoi figli, Ganga, ha appena aperto un negozio, cioè una piccola bancarella nella sua casa di terra: vende dolci, pile elettriche, fiammiferi e...quaderni. I fogli strappati da questi ultimi servono ad arrotolare il tabacco coltivato sull'altopiano, che si asciuga al sole e viene fumato sul posto. Comunque sono sempre quaderni, supporti per la scrittura e i segni. Compro perciò quelli necessari e li offro a ciascuno.

Hamidou ha finito di dipingere sulle stoffe e subito comincia a disegnare seduto su una grossa radice del baobab. Vedo che va veloce. Due ore dopo, mi consegna il quaderno su cui ha dipinto una pagina su due, allo scopo di evitare gli effetti di trasparenza del

fronte che sciupa il retro. Pagina per pagina, Hamidou mi spiega i suoi disegni. Enorme è la mia sorpresa nel vedere e capire che ha fatto dei poemi-pitture! Non dei disegni grafici nominali come la casa, la gallina, l'ascia o la montagna. Ma sono gli elementi di quel lessico verbale e visuale con cui creiamo i nostri poemi-pitture su stoffa, che lui fa interagire e ai quali ha dato, se posso dirlo, libertà e slancio poetico: vi agiscono gli elementi, antropomorfizzati o "animistizzati". "Qui la montagna stende una mano per afferrare le nuvole, qui il vento danza sulla gamba destra..." e così per ogni pagina. Il disegno non è più figurativo, realisticamente figurativo, oserei dire: il disegno è diventato *creativo*. Certe pagine sono magnifiche sia dal punto di vista plastico che da quello poetico e simbolico. Inoltre, durante questo soggiorno, Hamidou disegnerà altri quaderni simili: la sua inventiva su tessuto o su carta cinese assume sempre più iniziativa e libertà, mentre in un primo tempo il suo corpo e il suo spirito sembravano un po' timorosi, come nel viaggio in auto e nella prima arrampicata sul monte di Koyo.

Nel primo pomeriggio lascio il villaggio per scendere a Boni. Prima di partire, Hamidou e Alguima - ottimo pittore ma anche fedele assistente di Alabouri, il capo del villaggio - mi prendono da parte e mi consegnano una tunica Dogon di cotone bianco: due bande di cotone lavorate con i lati totalmente aperti e appena trattenuti da due sottili cordoni di cotone e uno scollo per la testa. Sul davanti e sul dietro i cinque pittori hanno dipinto i loro segni in blu e rosso, ognuno nel proprio stile. Gesto d'amicizia(1), mi vestono di un abito tradizionale su cui posano i loro segni per proteggermi dal caldo e dal sole e perché io lavori e viaggi con questo e, soprattutto, con i loro segni addosso.

Di solito Hamidou mi accompagna nella discesa della falesia verso Boni e resta giù con me, felice di proseguire il lavoro dei poemi-pitture, fino alla mia risalita a Koyo o fino alla mia partenza definitiva da Boni per Bamako. Stavolta le nostre abitudini sono un po' stravolte. Da lunghe e lente discussioni, da piccole osservazioni incidentalmente scivolte qua e là, appare chiaro che sono nate delle tensioni nel gruppo dei cinque. Negli ultimi tempi, due di loro non sono stati particolarmente amichevoli nei confronti di Hamidou. Il mio invito a Bamako ha suscitato l'entusiasmo e la gelosia di alcuni di loro e i timori di certi Anziani del villaggio: tutti hanno ampiamente discusso prima del mio arrivo. Si è pensato, mi dice Alabouri - che di certo è parte attiva in queste discussioni - di organizzare un turno tra i pittori per accompagnarmi lontano, dato che si sa bene che non ho i mezzi per farmi carico delle spese di cinque o sei persone, compreso Alabouri. "Ti si dirà chi invitare". Trovo interessante che il desiderio di viaggiare emerga e si affermi in un villaggio tanto chiuso; interessante che i pittori considerino l'idea di alternarsi a vicenda. Ma rispondo ad Alabouri che comunque sono io a decidere chi invitare; e che, se invito Hamidou, è perché il suo lavoro creativo sui muri della casa, sui tessuti e sui fogli di carta cinese, sui quaderni, sul cuoio e sul legno è particolarmente fecondo: gli altri pittori lavorano altrettanto? Inoltre, la sua grande gentilezza e la costante attenzione lo rendono un compagno di lavoro particolarmente piacevole. Infine è stato lui, tra tutti i pittori, a prendere l'iniziativa, di cui gli sono molto grato, di accompagnarmi sulle cime e sulle pareti montane attraverso gli splendidi itinerari dove la scalata è a volte necessaria e mi gratifica. Gli altri pittori fanno lo stesso? Tutti concordano con quello che ho detto. Aggiungo che i pittori non sono intercambiabili e

che ciascuno manifesta secondo il suo talento la propria arte che io apprezzo molto. “Bene”, risponde Alabouri, “allora Hamidou resterà qui a terminare i suoi lavori, mentre tu andrai a Boni e a Nissanata e dopo lui ti accompagnerà a Barnako. Per Boni e Nissanata potrai scegliere un altro pittore”. Ecco una manifestazione, un po’ particolare, dell’arte del negoziato e del compromesso: e, se ora si usa questa arte, è perché ci sono delle tensioni e il mio agire è uno degli elementi che contribuiscono a queste tensioni. L’arte crea tensione. Lo scritto, in questo caso, la metafora poetica che scrivo su tessuti, fogli e sassi, crea tensione con l’oralità e con chi ne detiene la chiave con fermezza. Koyo, visto dall’Europa o dai Bianchi, non esiste proprio. Visto da questa regione, in pianura e quindi da altre popolazioni, come Peul, Tamashek, Mauri, Songhai ecc., è un villaggio chiuso e impenetrabile: il suo accesso dall’alto della montagna fa così paura che ad arrampicarsi qui non ci pensa nessuno, non si sa nulla di questa popolazione Dogon che vive in autarchia con i propri terrazzamenti di ortaggi; qualcuno di loro viene visto scendere a Boni il giovedì: nessun altro contatto a parte questo. Effettivamente, dopo i miei ripetuti soggiorni a Koyo, mi rendo conto di quanto questo villaggio sia particolarmente chiuso, preoccupato di conservare un certo modo di vita lavorativa e sorprendentemente efficace nel proteggere una cultura orale complessa, antica e ricca, che poco a poco mi viene rivelata: l’emergenza del gruppo dei cinque pittori, sotto il controllo scrupoloso e intelligente di Alabouri, è un’avventura rischiosa che hanno deciso di vivere, e attraverso di loro tutto il villaggio, con il poeta francese, passo dopo passo. Salgo al villaggio, mi arrampico, loro lo vedono, condivido totalmente la loro vita e loro lo vedono, osservo, dico, nomino, scopro lentamente, e loro lo vedono. Ogni azione creativa del poema-pittura su tessuto, carta o pietra è un’avventura che s’incontra con la cultura e il pensiero tradizionali, trovando nel contatto con me e in loro stessi quegli elementi che sono simili nella nella modernità espressiva del pensiero, della sensibilità della percezione spaziale e del proprio stare nello spazio e quindi nell’attualità espressiva del segno e della persona. Mi piace questa energia attiva rivolta a creare modernità; se ritorno con tanta regolarità a Koyo è perché la gente e il paesaggio mi rivelano una bellezza straordinaria, ma anche perché noi - io insieme a loro - operiamo qui in piena attualità con la creazione artistica contemporanea. Tutto questo, ovviamente, crea delle tensioni di cui però si trova sempre la soluzione.

Per agevolare il racconto, abbrevio questa specie di discussione. Si è infatti sviluppata sommessamente, lenta e circostanziata nel corso di questo mio ultimo soggiorno a Koyo. Noto comunque che Hamidou non dice niente durante le fasi delle mie trattative con Alabouri: ma, a tu per tu, mi parla moltissimo. Dentro di me mi stupisco, anche qui, di quella che mi pare una debolezza, cioè una fragilità sua: il cammino dell’arte è tanto arduo? Vedendomi pensieroso davanti a questo genere di turbolenze interne che rischiano di parassitare il lavoro creativo di ciascuno e almeno il mio personale lavoro di scrittura e d’invenzione formale, Alabouri e alcuni pittori si rendono conto indubbiamente dei rischi che stanno assumendosi nei miei confronti: li credo attenti a non spingersi troppo lontano: gestazione un po’ laboriosa di qualcosa in divenire. I frutti di questa gestazione si vedranno tra qualche giorno(2).

Alla sera, a Boni, Yacouba, Belco, Dembo ed io posiamo il nostro bagaglio da Nafissa, la mia “ospite” tamashek, giovane signora nobile e influente; suo marito El Bachir, mauro, è mediatore di cammelli. Ci viene preparato del té. Yacouba, Dembo e Belco, intimiditi e vigili, si siedono su una stuoia di paglia a parte, voltando la schiena a Nafissa che parla con loro seduta sulla propria. Io sono su un'altra stuoia, cercando di avere di fronte ognuno di loro. I due pittori Dogon e il pittore Rimaibé si siedono in casa di una discendente di coloro che, ancora un centinaio d'anni fa, rapivano i loro antenati per farne degli schiavi. Poco a poco il clima si distende e la conversazione è più sciolta(2). I tre pittori ed io ci rechiamo da Hama Babana Dicko; lui è Bella, cioè antico schiavo dei tamashek. Da due anni, insieme a me, dipinge con passione le mura della sua casa, con una pratica molto ripetitiva. I suoi segni ben tracciati - ma sempre uguali - mi sembrano vicini alle parole della poesia. Non parlerò ancora di lui qui, perché credo che questo rapporto creativo sia sul punto di esaurirsi per mancanza di talento. Ciononostante, decidiamo di lavorare tutti insieme l'indomani

Nel corso della notte, da Nafissa, mentre dormiamo all'aperto, sparpagliati in giro, ci sveglia una pioggerella, del tutto inusuale in questa stagione. Ci ripariamo tutti, stretti gli uni agli altri, nel capannone, come lo definisce la lingua francese di questa parte del Sahel: un riparo basso e mobile, di legno, paglia e stoffe intrecciate, ben ventilato. Io mi sveglio un'altra volta a notte inoltrata, le nuvole se ne sono andate, lasciando libere le stelle.

Domenica, 26 ottobre

Mattina da Hama Babana Dicko, che mi informa della morte, a inizio agosto, di Nema Garico, la mia “ospite” di Hombori(3). Creazione insieme ai quattro pittori di dodici opere su carta. Per interrompere un po' il lavoro, acquisto del tessuto su un banco del mercato di Boni, in vista di un lavoro di cinque metri di larghezza. Dopo, ritorno da Hama Babana: creazione di quattro opere su stoffa bianca. Alle 16.00 insieme agli altri quattro andiamo a Nissanata.

Al nostro arrivo al villaggio, ritrovo quella nobiltà e sensibilità della famiglia di Yacouba Tamboura, che tanto apprezzo. Molta gente ci viene a trovare; un'infinità di saluti. Yacouba ci fa servire da mangiare, gli chiedo infine di mostrarmi i nuovi dipinti nella sua casa. Quando ci lasciammo a fine luglio mi aveva confidato la decisione di ridipingere la sua casa nel tempo del raccolto. Oggi questi raccolti sono quasi terminati. La sorpresa è sostanziale. Non ha ridipinto le mura esterne ma le ha lasciate tali e quali, con le loro bande orizzontali ocre, bianche e grigie su cui aveva rappresentato una folla di animali, di personaggi e alberi, tutti stilizzati e secondo finissimi ritmi grafici: era una delle più belle case dipinte della pianura. Fu dopo gli eventi turbolenti dello scorso luglio che Yacouba mi confidò di voler “ridipingere” la casa: il grave incidente in cui il gran genio della montagna sotto Nissanata lo aveva posseduto e gettato a terra durante l'arrampicata e le vertigini nel corso di altre ascensioni, etc.(4)

Con mano molto sicura, Yacouba ha tracciato sul muro di fronte alla porta d'entrata un grande genio rosso che ricopre il fondo: solo i tratti del profilo, le forme del torace, della testa, delle braccia e delle gambe e i due punti per gli occhi percorrono con calma fermezza la superficie murale e il paesaggio dipinto in precedenza. A sinistra del grande genio, ecco sua moglie, dipinta di bianco, secondo lo stesso grafismo. Entrambi appena più grandi della taglia di un adulto in piedi. Sul muro di sinistra, due personaggi della statura di un bambino, in piedi e ben piazzati sulle gambe, i cui tratti sono posati sul dipinto antico senza mascherarlo: vegliano sul dipinto precedente, sui luoghi e specialmente sulle due giare, le "canari" come qui le chiamano, poste in questo angolo della stanza, duplice cuore della vita domestica. A differenza di Hamidou, Yacouba non ha steso strisce di colore uniforme e piatto. I suoi grandi tratti percorrono ampiamente la superficie murale. I geni ci guardano. Yacouba ha dato loro uno strano statuto: si mostrano appena si entra in casa. Yacouba sa che i loro poteri sono forti quanto temibili. Tuttavia sono come trasparenti, li vediamo senza vederli. Sono attraversati dai nostri occhi che si posano sulla pittura vecchia del fondo. Essi "possiedono" col semplice contorno delle forme il paesaggio stilizzato del fondo, comprendendo noi stessi che abitiamo qui e guardiamo tutto ciò. Sono tracciati in uno stato intermedio, tra presenza e assenza, in quanto geni. Yacouba, che è il solo pittore di mia conoscenza a fare scrupolosamente le cinque preghiere quotidiane, musulmane, e che allo stesso tempo teme i geni e li rispetta, conosce i riti per intrattenere con loro rapporti accettabili. Posando i suoi tratti rossi e bianchi ha fatto intraprendere alla propria mano l'avventura del contatto con i geni: la sua mano ha avuto il potere e l'audacia di guardare dritto negli occhi il soprannaturale cercando di non restarne bruciato. Yacouba, d'altra parte, ha sempre quell'atteggiamento nobile e discreto di estrema attenzione e di pudore che allo stesso tempo lo rende, con molta eleganza, presente e assente a tutti noi, in particolare quando siamo in diversi a dipingere insieme i poemi-pitture sui tessuti o sulle pietre. La sua casa diventa una sorta di teatro dove i grandi attori soprannaturali ci fissano dritti negli occhi e ci sfuggono subito, mentre il mondo figurativo "reale" rimane verticalmente sul muro, nella sua solida e forse triste permanenza: ma questi grandi attori agiscono ben poco. In nessun modo su di me e occasionalmente su Yacouba, ma in questo caso con indubbia violenza. Gli attori di questo teatro sono infatti le persone che vivono qui: Yacouba, sua moglie, i suoi figli, io stesso e gli altri pittori che ci accompagnano questa sera.

Al cadere della notte, creiamo sulla soglia della porta di casa due opere su tessuto bianco: c'è molta gente, si beve tè, due asini ragliano dietro Belco e Dembo, e sbuffando fanno volare dei fili di paglia che vanno ad incollarsi sul dipinto che sta asciugandosi.

Lunedì 27 ottobre

A Nissanata, a casa di Yacouba Tamboura, un poema-pittura su tessuto bianco (un metro per due) di Soumaila Goco Tamboura, e ancora altri lavori su carta e su stoffa

bianca. Ritorno a Boni. Al crepuscolo tre lavori su tessuto verde oliva in casa di Hama Babana Dicko, uno di tre metri e mezzo di altezza su un metro e quindici di larghezza dove Belco e Dembo spargono insieme i loro segni grafici con una modalità nobile e ampia che è nuova. Un'opera bellissima. "Cena" da Nafissa. Piatto unico, ovviamente, di riso. A metà della cena, strana crisi di Dembo. Gli dico di sapere che è un eccellente cantore, me l'hanno ripetuto molte volte. Non gli dico anche di sapere che gli Anziani di Koyo gli hanno assegnato, vicino a me, un ruolo esclusivo di pittore. Non deve fare nient'altro. Dembo mi risponde di no, lui non canta. Insisto dicendogli comunque che se non vuole cantare, pazienza; che se canta adesso ne sarei molto felice e che, se vuole cantare più tardi, ne sarò felice più tardi. E' lui a decidere. Il suo viso si blocca. Comincia a soffrire, il respiro accelera. Si lamenta del ventre. Ci mostra, lui così muscoloso, una specie di cavità che si forma nei suoi addominali. Non può più mangiare, si stende lamentandosi debolmente. Nessuna esortazione vale a qualcosa. Yacouba e lui si mettono a parlare a voce bassa. Improvvisamente Belco mi chiede venticinque franchi, io glieli do, e lui li consegna a Yacouba che li intasca. Yacouba prende un po' di terra e la posa sull'addome di Dembo e con questa terra lo accarezza molto lentamente. Yacouba sputa sull'addome, poi inizia una salmodia, una formula rituale animista. Così per cinque volte di seguito. Allora Dembo salta su esclamando: "Sono guarito! Ho fame!" E divora ciò che resta del piatto di riso. Belco aggiunge che è una "medicina" molto efficace ma che funziona solo tra Dogon. Penso di essere stato troppo audace a proporre a Dembo di cantare. A Boni non è più sotto l'occhio severo degli Anziani e dei suoi spiriti. L'audacia è stata quella di lasciargli l'iniziativa di decidere di liberarsi di un divieto. Essere malati allontana ogni decisione. Terminando il suo piatto di riso e bevendo il suo primo bicchiere di tè, Dembo mi dice: "Canterò per te quando verrà tua figlia." Lui sa che verrà la prossima estate.

Alle ore venti, canto di Soumaïla Goco in casa di Hama Babana. Infine scena isterica di Naforé, moglie di Hama Babana, scena a cui si unisce quest'ultimo, a proposito di stuoie macchiate di acrilico. Hama Babana, che dal luglio scorso non ha dipinto nulla di nuovo sui muri interni di casa sua, ci comunica, innervosito, che non verrà a Koyo domani. A dire il vero, nessuno aveva voglia di invitarlo.

Pioggia nella notte, che mi fa finire un'altra volta sotto l'*hangar* di Nafissa, insieme a Dembo, Belco e Yacouba.

Martedì 28 ottobre

Alle prime luci dell'alba, verso le cinque e mezza, vado a trovare Bouba Traoré, l'infermiere di stanza a Boni. E', credo, un uomo notevolmente solido, lucido, lungimirante. Ci sono stati tanti e diversi avvenimenti in questi ultimi giorni. Tanti problemi che cominciano ad apparire, e una conversazione con Bouba mi sarà, lo sento, illuminante. E' così che Bouba, portandomi qualche nuovo elemento, afferma di avere fiducia nell'evoluzione del gruppo di Koyo. La madre di Hamidou, mi rivela, è ostile ai suoi spostamenti lontano dai "giardini" che lui coltiva in montagna. Al contrario di

Alabouri - e Bouba mi confida che è il patrigno di Hamidou dopo la morte del padre avvenuta prematuramente - che a questi spostamenti è più favorevole.

A partire dalle 7.00, Yacouba, Belco e Dembo ed io risaliamo verso Koyo per il lungo sentiero, un po' bucolico e roccioso, di Kaga Toko; per me è una nuova scoperta. Il percorso ha inizio nella pianura, a nord, non lontano dal Crocevia di Boni. Sale obliquo sul pendio di detriti sotto la falesia. A dire il vero, in basso non esiste nessuna strada. I Dogon di Koyo l'hanno sistemata soltanto in alto. In basso nulla deve essere visibile, niente deve rivelare l'accesso al villaggio. In alto, e anche oltre, s'intravede confusamente l'accesso alle molteplici piccole coltivazioni in terrazza che i Dogon dispongono su ogni minima superficie più o meno orizzontale. Saliamo lentamente costeggiando delle barre rocciose e delle piccole falesie scure. Eccoci ai piedi della grande falesia arancione. Una depressione interna, come una sorta di restringimento, ed ecco degli alberi, un caos di grandi blocchi: sotto la chioma degli alberi, così inattesi in questo luogo, c'è dell'acqua! Una pozza d'acqua fresca, una minuscola cascata, due rocce muschiose: e poi, sulla falesia sovrastante, il rumore leggero dell'acqua che salta nel vuoto e forma una cascata. Ancora una volta, noto come queste montagne nascondano la vita: i Dogon si rivelano poco a poco e senza fretta, indubbiamente secondo un progetto meticoloso, facendomi conoscere gli elementi, cioè le loro ricchezze. Dembo si piega e tira fuori da due grossi sassi lisci un pezzo di calabassa, che tutti, sulla montagna di Koyo, sanno essere conservata qui, al riparo. E' a disposizione di tutti: è un recipiente perfetto per attingere l'acqua e berla. Dembo, infatti, fa così e mi porge l'acqua fresca. Dal mio arrivo, la temperatura diurna è sempre almeno di quaranta gradi.

Una breve facile scalata sui grossi blocchi che intralciano la gola stretta che fende l'alto della falesia per andare fino all'altopiano. I Dogon hanno ammassato delle grosse pietre, inciso "a gradino" tronchi di alberi morti per costruire una specie di scala. Alabouri mi dice dopo un po' che questi passaggi si chiamano "toko" e furono costruiti molti secoli fa dagli Antenati in possesso di poteri sovranaturali: con qualche parola magica facevano spostare da sole pietre enormi nelle vertiginose falesie creando, appunto, i "toko". Alabouri aggiunge che oggi molte persone insieme non saprebbero fare lo stesso. Dentro di me, penso alla stranezza delle "installazioni" dei poemi-pitture su pietre che drizziamo sul bordo del nulla.

Verso la fine del "toko" sento qualcuno gridare il mio nome. E' Hamidou che ci viene incontro, gioioso. Cammina a passi rapidissimi a torso nudo, salta di roccia in roccia fino a raggiungerci; ci saluta tutti.

Sull'altopiano traversiamo lunghe zone di lastre piatte, talvolta divise da piccole gole dove scorre dell'acqua; bisogna scarpinare un po' quando è il caso. Dentro una gola dove, altra sorpresa!, l'acqua abbonda, ci bagniamo. Riattraversiamo le lastre dell'altopiano. Ogni minima superficie terrosa o sabbiosa è coltivata. In questo periodo si sta portando a termine il raccolto, che quest'anno è molto abbondante. Alabouri, Alguima e Hama Alabouri ci raggiungono vicino allo sbocco del toko Boni; da qualche giorno abbiamo pensato di realizzare una "installazione" di poemi-pitture su pietra nelle immediate vicinanze di quel largo, sorprendente buco in alto sulla falesia, che si affaccia

su Boni, diverse centinaia di metri più in basso, ma che da Boni è impossibile scorgere. Il luogo è tanto impressionante quanto misterioso. Da parte mia lo chiamo l'Occhio: il suo nome dogon è Uloolid. Nella parte inferiore della piccola falesia che circonda l'altopiano, non dal lato di Boni ma da quello del villaggio di Koyo, una lunga tettoia di roccia arancione fornisce un riparo molto piacevole che chiamano Giésiri; nel recente passato, i Dogon lo abitarono nei momenti di pericolo, quasi invisibile a chiunque. Il caldo è davvero notevole: raggiungiamo la cima al prezzo di una breve scalata. Vuoto vertiginoso verso Boni, a ovest. Appena un filo di vento. Cerchiamo e riuniamo delle pietre piatte. Malgrado il caldo e il sole soffocante, trovo piuttosto in fretta le parole del poema, ne dipingo le lettere; i pittori posano accanto alle lettere i loro segni tanto belli. Drizziamo le pietre. Su tutte le nostre facce si legge una grande gioia.

Siamo a metà giornata, il sole brucia e non posso più camminare a piedi nudi sulle rocce, mi stupisco che i miei amici possano ancora farlo. Scendiamo in cerca dell'ombra a Giésiri. I bambini che stamattina ci hanno raggiunto insieme ad Alabouri e Alguima vanno a prendere l'acqua in un buco della roccia. Hamidou posa un pentolino per il riso su tre ceppi di legno che subito prendono fuoco. Alabouri aggiunge delle deliziose melanzane raccolte a pochi metri da lì. Belco prepara il tè. Dolce riposo, parole lente e piacevoli, leggera sonnolenza. Il posto è così bello, evidente il nostro accordo semplice e naturale. Domani devo lasciare Koyo fino al prossimo febbraio e questo mi fa male al cuore. Alabouri, a torso nudo, si è addormentato su uno strapiombo di arenaria.

Infine ci si muove un po', ecco il primo bicchiere di tè sempre energetico. Srotolo a terra cinque stoffe blu fatte confezionare due giorni prima a Boni. Sei pittori, un poeta; cinque belle e semplici stoffe blu distese sull'ocra delle lastre che l'ombra pomeridiana attenua. Cerco le parole, le trovo e dipingo le sillabe, di volta in volta, su ogni tessuto. Le ore passano, un po' di vento: si fa girare il secondo bicchiere di tè. I pittori posano i loro segni, ognuno sul proprio drappo, tranne Alguima e Hama Alabouri che dipingono insieme. E' la seconda volta, dopo Koso Kindu, che dipingiamo direttamente sulla terra, senza la protezione delle stuoie; queste rendono più uniforme il suolo rugoso e inoltre impediscono di lasciare tracce sul terreno. Qui non abbiamo stuoie. Ne discuto con Alabouri che mi risponde "possiamo dipingere così". La pittura acrilica attraversa il tessuto in vari punti e lascia la sua impronta sulla roccia, impronte chiare del colore delle mie lettere e dei loro segni grafici, ma incomplete; essendo l'acrilico molto resistente, ci vorrà del tempo prima che le intemperie e la violenza del sole le cancellino. Le lastre rocciose conservano così tracce dell'incontro attivo di mani e segni. Il suolo locale ha ricevuto in questo modo una forma di patina sacrificale totalmente nuova e che, lenta a cancellarsi, ricorda il nostro lavoro ai passanti, al vento, alle stelle, ai numerosi spiriti invisibili che qui si agitano senza posa. Le tracce di pittura dicono la nascita di chi dipinge a un'altra strana vita e le cui modalità e i fini sono tutti da inventare, all'opposto di quelli consueti.

I tessuti nascono, sopra di loro nascono i poemi-pitture. Tutto procede in una trasparente armonia. Mi stupisco di tanta bellezza semplice e diretta, di tanta felicità agile e libera nei gesti, nei nostri gesti: ci siamo arrampicati sulla montagna attraverso il Kaga

Toko, abbiamo alzato le pietre dipinte al limite del vuoto, quando la brutalità del sole per poco non ci uccideva; abbiamo posato il nostro pensiero e la nostra vita sulla stoffa blu che per cinque volte ha riso con il cielo, con il vento che gioca con le nostre parole e i nostri segni. Uno dei più bei momenti di cui finora ho goduto a Koyo, oltre a tanti altri!

Al cadere della notte, facciamo ritorno al villaggio. Ancora qualcosa da mangiare, ancora il tè sulla brace. Salgo infine sul tetto a terrazza di Alaye, seguito da Yacouba. I pittori di Koyo, Alabouri, molta gente del villaggio che è venuta a trascorrere questa serata con noi, tornano nelle loro case di terra e pietra. Dei bambini giocano e cantano nella notte. Mi addormento sotto le stelle.

Mercoledì 29 ottobre

Al mattino ci spostiamo su questa grande terrazza proprio a est del villaggio, ai bordi della falesia che circonda l'altopiano e che frequento dal mio secondo soggiorno a Koyo. Si distende, completamente piatta, per un centinaio di metri di lunghezza e una quindicina di larghezza. Grandi rocce arancione ci circondano. Di fronte al vuoto, dal lato del villaggio, una sporgenza di tettoie e di strapiombi ne segna il limite; qui i Dogon hanno allestito una specie di scala con grosse pietre. Mi è sempre piaciuto molto questo luogo, bellissimo sia di per sé che per l'immenso panorama verso est con al centro la montagna di Yuna, un cilindro sbreccato che si erge sul suo cono di detriti. Noi ci lavoriamo sovente, posando le stuoie a terra. Il posto è perfetto per creare su tessuti più estesi (mai finora lo avevo fatto in Mali), larghi cinque metri per uno e mezzo di altezza. La dimensione è di una grande sciarpa, da avvolgere sul capo se il clima si raffredda e trasformare in mantello per il corpo quando necessita. Qui nei miei soggiorni precedenti ne sono già stati realizzati tre.

Anche oggi Alabouri pensa che possiamo lavorare senza stuoia. Le tracce andranno a depositarsi sulla roccia per lunghi mesi. In quanto a me, ho già annunciato che offrirò una capra. Piatto di lusso, molto dispendioso se rapportato al costo locale della vita, piatto per la festa che non è senza legami deliberati con un rito animista. La nostra opera è su questo tessuto verde oliva comprato e fatto preparare a Boni qualche giorno fa. Dipingo la frase: "la parola ha per corpo la montagna, il suo respiro è il vento; oggi ha sette mani". Sette mani che posano i segni, appunto, sei pittori e un poeta. I pittori, su consiglio di Alabouri, si spartiscono la superficie del tessuto. Quando, nella stessa felice armonia fattiva di ieri, dell'altro ieri, dell'altro ieri ancora, l'opera è compiuta, ogni pittore dice quello che ha dipinto, leggendomi la sua scrittura grafica: da sinistra a destra Alguima ha dipinto il vecchio capo molto indebolito e sua moglie, circondati da un ampio tratteggio; all'interno di un tratto simile, più in basso, la testa della capra che ho offerto in sacrificio, la cui testa viene portata al vecchio capo. Hamidou ha dipinto una grande montagna vista di fronte e, potrei dire, sintetizzata, la cui parte superiore simboleggia la montagna di Die(5) e dove è rappresentato il mio profilo, mentre a sinistra, la parte inferiore simboleggia la montagna di Yuna; nella parte a destra, quella di

Koyo, appare la figura della lince che insieme a Hamidou ho cacciato e ucciso, quasi miticamente, allo sbocco di una scalata, qualche mese fa; giù, tra le due montagne, la figura dello stesso Hamidou con il braccio alzato, mentre sta salutandomi, anticipando il giorno della mia partenza e degli addii, ora prossimi. Subito dopo Dembo ha dipinto, in modo quasi astratto, con tratti spessi e potenti, le rocce del Kaga Toko, scalate proprio ieri. Sopra una delle rocce, uno strato di piccoli tocchi circolari raffigurano i molti scavi rotondi notati su una parete vicino alla piccola cascata. Successivamente Belco ha dipinto il Mali, la carta immaginaria del paese, visto dal cielo. E poi Yacouba sette personaggi stilizzati, Alabouri, lui ed io intorno a un piatto d'onore, e, accanto a noi, altri quattro pittori di Koyo che mangiano in un altro piatto: e alla destra dei due gruppi di persone, la capra sacrificata. Infine, Hama Alabouri ha dipinto, fortemente stilizzato, un topo infaticabile e industrioso, a suo dire, al pari di un Dogon, e alla sua destra un uomo in procinto di ucciderlo e, ancora più sotto, il vento sotto forma di scacchiera rettangolare con alcune caselle fitte di punti colorati.

La capra sacrificale ha finito di cuocere su un letto di rami preparati dai pittori davanti a una delle tettoie di roccia; nella pentola è pronto il riso che decisamente ci accompagna ovunque. Hamidou taglia a pezzi l'animale. Alabouri mi fa sedere con lui e Yacouba intorno al piatto d'onore. Gli altri cinque pittori, e non quattro, in cerchio, mangiano la carne voracemente: è allora che, dopo quattro anni!, Alabouri mi svela il nome del luogo: Bonodama. Mi spiega come, da sempre, una festa molto importante si svolga ogni anno prima di iniziare la semina. Solo gli uomini e i ragazzi del villaggio vengono allora qui, con una capra e dieci galletti: ogni famiglia porta ugualmente una scodella di miglio. Quando il sacrificio è compiuto, tutti consumano il cibo preparato sul posto. Si ha allora la certezza che le semine saranno buone. Stamattina sono le nostre sette mani unite dallo sguardo e dalla parola di Alabouri che hanno operato per la sopravvivenza del villaggio.

A metà pomeriggio lasciamo il villaggio. Tutti mi riaccompagnano fino alla fine, in alto, del Boni toko. Hamidou e Yacouba scenderanno con me a Boni. Molta tristezza nel separarci fino al prossimo luglio: Belco piange. Alabouri mi dice "Sì, Hamidou ti verrà incontro a Bamako a febbraio e anch'io andrò a Bamako. Non la conosco e voglio vederla. Anch'io verrò a incontrarti a Bamako".

Nel caldo intensissimo, tra il caos di blocchi e infine di detriti, la discesa è lenta. Molte visite a Boni, prima della partenza di domani. Saluti agli amici e agli Anziani, visita alla Scuola per ritirare, come in ogni soggiorno, la corrispondenza tra gli scolari di Boni e quelli di Die. Nella notte imminente, in casa di Nafissa e El Bachir, Yacouba e Hamidou eseguono con me due lavori su tessuto, sulle stuoie. Vengono a rendermi visita fino a notte fonda, mi svegliano per darmi della posta e dirmi arrivederci.

Giovedì 30 ottobre

Effad Cissé mi lascia, insieme a Hamidou, al Crocevia di Boni, alle 9,45. Attesa di tre ore di una corriera: vecchissima e nauseabonda. A Mopti, in albergo, opere su carta cinese.

Venerdì 31 ottobre

Lungo viaggio in corriera per Bamako: stavolta Hamidou è in forma.

La sera, all'hotel Triskell, diverse opere su carta cinese e una su tessuto carminio di tre metri e cinquanta di altezza.

Sabato 1 novembre

Opere su carta cinese. Poi prenotazione all'Air France e l'acquisto del biglietto d'autobus per Boni di Hamidou, la mattina dopo. Hamidou mi indica il posto dove dormono i giovani di Boni, che tentano di lavorare a Bamako. Una specie di rudere in cemento, dietro una stazione di servizio, all'aperto, dove lui ha dormito dal 18 al 20 ottobre. Ritorno in hotel. Nel pomeriggio, tre opere su tessuto bianco e cinque su foglio grande. Nel corso di una conversazione, vengo a sapere da Hamidou che le maschere di Koyo esistono davvero, cosa che mi era stata sempre negata. Vengono portate all'aperto raramente e sono molto "potenti"; sono conservate lontano dal villaggio dentro una grotta di Isim Koyo. Hamidou mi informa che a febbraio ci saranno canti e danze a Koyo per una grande festa di circoncisione e diversi matrimoni, e mi raccomanda di registrare quei suoni.

Mercoledì 3 dicembre

Sono passate ormai cinque settimane da quando sono tornato. La schiena spesso mi fa terribilmente male, per aver trasportato tante volte uno zaino, sollevato le grosse pietre da dipingere, saltato troppe volte dall'alto delle rocce. Come fare in futuro? Potrei rinunciare ai soggiorni a Boni, Koyo e Nissanata solo tra una mezza dozzina di anni: perché la creatività mi sembra così fertile, intensa e imprevedibile che ritengo impossibile non prenderne più parte.

Ho l'impressione, senza essermene reso conto allora, di avere superato laggiù, al termine del mese di ottobre, un passaggio determinante. Solo con i posatori di segni, in alto e in basso sulla montagna, una volta accettate, quando non vi sono stato direttamente trascinato, le loro lente, diverse e quasi segrete turbolenze, che costituiscono la normalità delle loro vite, mi sono scoperto così felice, così al loro "stesso livello" di esistenza che ho avuto l'impressione che tutto vi fosse chiaro. Rimane il fatto, che non tutto di quel mondo mi risulta trasparente. E forse è questa la peculiarità di questa vita in cammino su strade di penombre e chiaroscuri. Ma si tratta di un'evidenza quasi impossibile da far capire ad altri Europei, compresi coloro che un giorno mi leggeranno. Ho oscillato "dall'altra parte dello specchio". Per questo l'intesa è così chiara e attiva con i posatori di

segni; per questo la maggior parte delle opere è tanto bella e ricca di quella luminosa efficacia che si rivela immediatamente agli occhi e alle orecchie di ciascuno.

Per quale motivo Dembo, uomo integro e vitalissimo, giovanile per diversi aspetti, ha creato, in riferimento ai miei poemi, forme tanto vigorosamente belle? Cosa è accaduto perchè tratteggi con tanta freschezza e determinazione profili la cui composizione oltrepassa largamente ciò che Dubuffet ha tentato di fare e quello che Chaissac ha evocato con una sorta di saggia e astuta ironia? In che modo riesce a inventare rappresentazioni di montagne, il più delle volte le montagne in cui vive, che sono topografie straordinarie nelle quali l'utilizzo del suolo e la sua coltivazione, l'alternanza del sonno e del lavoro dispongono le superfici nella luce viva del colore su tessuto, dello sguardo diretto, della risata intelligente?

Ora non vi è dubbio che il rapporto di Dembo con le parole scritte del poema e il suo personale rapporto con me svolgano un ruolo centrale nella sua creatività. Ciò che crea sono quei segni che posa e, allo stesso tempo, la sua propria, nuova persona. Dembo, quando lo conobbi, era un uomo cupo, dallo sguardo duro e chiuso: una sorta di conflitto interiore gli tendeva il viso, la rara parola, il corpo. All'inizio dipinse segni semplici e, direi, brevi. Ora la sua pittura si è ampiamente evoluta. Ci siamo arrampicati insieme sulla montagna, talvolta mi ha anche aiutato, come un giorno che, in una discesa che dovevamo percorrere, un ginocchio mi faceva troppo male. Dembo, io credo, danza davanti a sé, con una serietà ora libera dall'inquietudine, e i suoi passi di danzatore tra le rocce tracciano una specie di alfabeto che lui intravede e di cui, ridendo, si stupisce per primo.

(1) Nota del novembre 2010: lungi dall'essere solo amicale, questo gesto è evidentemente anche iniziatico.

(2) Nota del novembre 2010: solo verso il 2008 comprendo veramente ciò che era in gioco nelle tensioni del novembre 2003: la struttura di base della società iniziatica degli abitanti di Koyo, i Dogon *toro nomu*. Questa struttura di base è un gruppo da 6 a 8 persone, investite di una delle funzioni fondamentali nell'uso della parola che è il reale stesso. I pittori, Alabouri e io eravamo nel 2003 in piena fase di formazione di un nuovo gruppo di base; allora non me ne rendevo conto. E cominciavo solo allora a parlare appena la lingua...

(3) Informazione, del resto, inesatta.

(4) Rinvio al mio libro *Se la montagna parla*, éditions Voix d'encre 43, 2005.

(5) Dove abito, in Francia.

Cap. V

NOTE PRIMA DELLA PARTENZA DEL FEBBRAIO 2004

redatte nel dicembre 2003



25 dicembre

Le persone di Koyo, che non possiedono la scrittura, dicono di non avere una grotta dipinta simile a una tettoia per la circoncisione. I segni qui dipinti sarebbero stati di primaria importanza tanto per la forma del grafismo quanto per il potere simbolico e la ricchezza del sapere iniziatico. Dubito tuttavia che una tale grotta non esista. Hamidou, il figlio istruito di Bacaye Guindo (Bacaye che vive a Boni, in pianura, è assistente veterinario e conosce, a quanto si dice, “molte cose”), mi ha parlato nel 2000 dell’esistenza di una simile grotta. Poi, nel luglio del 2001, mi ha detto che è inaccessibile a causa della roccia resa scivolosa dall’acqua caduta nella stagione delle piogge. Successivamente me ne ha negato l’esistenza.

Nel febbraio del 2003 Hamidou Guindo, mentre aspettavamo al Crocevia di Boni la corriera per andare a Mopti, mi ha rivelato che un tale luogo esiste; tracciando con le dita certi segni al suolo, ha concluso che me lo avrebbe mostrato “la prossima volta”. Nel luglio del 2003 Hamidou ha costantemente eluso la questione. Nell’ottobre dello stesso anno, quando ormai non chiedevo più niente su questo argomento, lui stesso mi mostra sotto la tettoia di roccia di Giésiri due segni a stento visibili, mentre Alabouri, custode particolarmente attento del villaggio, ci ha condotti tutti sul posto, sei pittori (i cinque di Koyo e Yacouba Tamboura di Nissanata), a comporre dei poemi-pitture su tessuto. Hamidou me li mostra in modo che possa vederli solo io e non gli altri; a gesti mi fa capire che bisogna sdraiarsi di schiena sul suolo di arenaria, intrufolarsi sotto l’ingresso strettissimo di roccia dai riflessi arancione e, in effetti, a un metro di profondità, si vedono quattro segni dipinti sulla volta, geometrici, quasi del tutto cancellati.

I cinque pittori di Koyo dipingono nelle loro case; solo da qualche anno hanno realizzato delle scacchiere murali. Quando nel febbraio del 2001 ho scoperto la pittura molto complessa all’interno della casa di Dembo, di cui egli era certamente l’autore, ho immediatamente pensato che l’avesse realizzata ricordandosi la disposizione ritmica dei segni visibile altrove sulle pareti di una tettoia per la circoncisione; quella pittura in effetti è poi scomparsa. Di volta in volta i posatori di segni arricchiscono o trasformano le loro scacchiere a seconda delle stagioni, del degrado provocato dai temporali nella stagione delle piogge e, certamente, degli incontri con me e delle nostre sedute di lavoro.

Sui tessuti o sulla carta cinese posano segni meditati di cui prima non mi hanno parlato; ora li nominano sempre e cominciano talvolta anche a spiegarmeli. Hamidou rappresenta i luoghi e le azioni, ma le sue rappresentazioni sono tanto cronache degli avvenimenti quanto segni simbolici, se non di più. Alguima, Belco e Dembo tracciano segni intenzionali. Dembo, inoltre, raffigura strani piani montuosi, una sorta di cartografia sacra o frammentaria. Di Hama Alabouri, sempre così taciturno, non saprei che dire. Molto spesso mi rendo conto che, per loro, l’atto di posare un segno è la manifestazione di una volontà precisa per orientare l’avvenire o è la commemorazione liturgica di un gesto, di un dono, di un rito compiuti insieme, io e loro. Il segno ha un potere e una responsabilità.

Le parole del mio poema, finora, dicono la vita in un luogo: non per dettagli limitati, della dimensione di braccia o gambe, ma a misura della vista e su ampia scala temporale: una metafora nella metafisica e nella geologia del luogo, dove la parola chiara dell'uomo, e non di un dio, ha esplicitamente un ruolo centrale. Il poema scritto fissa così il senso vitale che emana dal luogo e lo orienta.

Perché i posatori di segni tracciano sui tessuti o sui fogli i segni che vi depongono con tanta serietà e concentrazione? Da dove gli arrivano questi segni?

Una prima forma di ipotesi.

Se effettivamente non esiste una grotta dipinta con i suoi segni fondatori, in particolare cosmogonici, sono i tessuti e le carte che, grazie al supporto delle parole, ricevono una cosmogonia in corso di creazione; questa creazione non è certamente originale, e la cosmogonia è già presente nella memoria. Ciò che viene inventato è piuttosto il segno grafico che la esprime. Ebbene, questi segni sono numerosi. Fino ad oggi sono state realizzate duecento opere su tessuto, quindi di sicuro un migliaio di segni. Opere rese reali, capaci di agire sul reale. Opere responsabili. Alabouri, sempre presente, e Alguima, suo assistente, sensibile osservatore quanto lui, guidano la realizzazione grafica di una scrittura cosmogonica?

Una seconda forma di ipotesi.

Se una grotta con segni fondatori e fondamentali esiste, i pittori, guidati da Alabouri, e peraltro costituiti in gruppo, con ruoli precisi, dal Consiglio degli Anziani del villaggio e dal vecchio Capo, tracciano sui tessuti e i fogli segni paralleli a quelli della grotta. Se questa ipotesi è vera, si tratta allora di una parodia del lessico parietale di segni ancora segreti per me? Si tratta di un simulacro o di un inganno affinché la mia influenza sul reale (mi viene in mente, ad esempio, la caccia imprevista alla lince) non acceda in modo diretto ai veri segni? Si tratta forse, a seguito di un piano ben architettato in mia assenza, della costruzione lenta, deliberata, prudente, amichevole, di una nuova configurazione frammentaria, tessuto dopo tessuto, foglio dopo foglio, dell'ordine del mondo?

Ciò che risulta particolarmente curioso è il fatto che tutti posano dei segni sapendo che, a differenza dei poemi-pitture su pietra, evidentemente destinati a restare sul posto, tessuti e fogli io me li porto via e li espongo in Mali e in Francia. Quei materiali viaggiano. Propenderei allora per la seconda ipotesi, per l'invenzione di un simulacro. Bello, progressivo, forse commovente. Ogni creazione d'opera che dipingiamo sul terreno è una piccola drammatizzazione frazionata (certamente, perché teatralizzata) di un gesto fondatore. Io non avverto niente di insincero nella posa dei segni. Piuttosto un'avventura umana e artistica sulla quale ognuno riflette e alla quale prende coraggiosamente parte senza poterne prevedere gli sviluppi. Una creazione di modernità.

Ieri mi sono detto che bisognerebbe riportare al villaggio e lasciarle lì, custodite sul posto da Alabouri, alcune opere, indipendentemente da quale delle due ipotesi sia vera. Il sapere fondatore, se è radicato nelle memorie, ha trovato sui tessuti e sui fogli la forma fisica del segno alfabetico e grafico: potrebbe esserci nel villaggio un bisogno della

presenza fisica di questi segni alfabetici e grafici. Ma stamattina non sono sicuro che si tratti di una buona idea. Da una parte, i pittori e Alabouri hanno sempre creato queste opere perché viaggino, e questo me lo hanno detto; dall'altra, esse costituiscono più precisamente la sintassi aleatoria, itinerante, di un mondo che nasce fra reale e vento, tra reale e simulacro, tradizione e modernità sconosciuta

E' qui che la mia iniziativa, preceduta da un'azione del luglio del 2001 quando, come poeta, ero solo, di cominciare nel febbraio del 2003 a dipingere poemi-pitture su pietre assemblate, trovate sul posto e sollevate all'aria aperta, in pieno vento, si rivela ora come particolarmente propizia. Sono portato a crederlo ancora di più, dal momento che oggi è Alabouri che sceglie i luoghi di queste installazioni. Nella prima delle quali, sulla sommità dell'Isim Koyo, in un giorno di fortissimo vento e anche di tempesta di sabbia nella pianura in basso, Alabouri ha fatto precedere l'atto stesso del dipingere con l'offerta di frammenti di barrette di cereali, che tenevo nel mio piccolo zaino a spalla e che davo a ognuno di loro; Alabouri si adoperò subito a offrirmi delle briciole, che triturava e gettava a terra, in onore dei potenti spiriti che, mi ha detto contestualmente, abitano la montagna. Ho inoltre appreso, incidentalmente, nell'ottobre del 2003, che dentro una grotta di questa montagna erano riposte le spaventose e terribili maschere del villaggio, che si vedono solo raramente. Di queste maschere, nei tre anni precedenti, mi era stata negata l'esistenza.

Nota allegata.

In una bella esposizione nel Mali o in Francia, mostrare le opere come un ampio libro che, pagina dopo pagina, si forma e si legge; libro da leggere con gambe e occhi, camminando.

31 dicembre

Sia quel che sia delle due ipotesi esposte in precedenza, io e i posatori di segni del Mali creiamo un'opera vasta e aperta; il suo sviluppo procede per ampi frammenti, come se costruissimo una dimora dove abiteranno i venti, le persone di passaggio, gli amici che incontriamo, loro, io, voi. Le vele di una grande barca, tese da un vento sconosciuto e che va verso non si sa dove. Del resto la destinazione finale non è di primaria importanza; ciò che in effetti conta, innanzitutto, è questa unità che agisce, questo movimento collettivo, dove la parola scava il suo solco, apre la sua scia, a due bocche, a due orli. Una barca, sì, senza dubbio, perché c'è unità d'intenti in tutto ciò che facciamo. Un veicolo, la barca che naviga da un porto all'altro, come anche la nostra opera in divenire, un castello di drappi dipinti (altra metafora) che il vento, l'occasione, lo sguardo, riempiono o abbandonano o sollecitano e riempiono ancora, la nostra opera in divenire va dalla comunità degli uomini del Sahel, alla quale prendo parte, alla comunità degli uomini dell'Europa, dalla comunità degli uomini che si dibattono con pazienza e fatica per liberarsi dalla cappa della miseria o da una rigorosa osservanza della tradizione, che senza dubbio irrigidisce ancora di più, fino alla comunità degli uomini che non si piegano alle leggi del mercato, che inventano la loro libertà e il loro nome a ogni alba, ogni volta che al mattino levano lo sguardo sul mondo dei segni nuovi.

Cap. VI

LA PAROLA DEL PENDIO

Note in occasione del decimo soggiorno in Mali del febbraio 2004



1.

I rami poco sicuri

Ritrovo in piena notte al Crocevia di Boni, questo 15 febbraio. Ho lasciato Bamako di buon mattino; la corriera non ha smesso di andare attraverso le pianure del Sahel. Viaggio da solo, nessuno è venuto ad aspettarmi a Bamako, contrariamente a ciò che si era deciso a ottobre. Durante le quindici ore di viaggio non smetto peraltro di interrogarmi su questo contrattempo. Ma scendendo dalla corriera, sotto le stelle, con la vaga forma delle montagne che si allungano in lontananza verso sud, eccomi subito circondato dai pittori; è venuto anche Alabouri. L'accoglienza è, a tutt'oggi, la più bella che abbia mai ricevuto al Crocevia. Mentre mi accingo a sistemarmi lo zaino sulla schiena, per affrontare la mezza dozzina di chilometri che restano da percorrere fino a Boni, i pittori mi conducono, nell'oscurità della notte, dieci metri più avanti, fino a un autoveicolo sul cui pianale posteriore tutti salgono. Eccoci in strada verso il villaggio-oasi, a forza di sobbalzi. I miei "padroni di casa", Nafissa e Bachir, abituati ai miei arrivi a ora tarda, ci accolgono tutti; tirano fuori delle stuoie dove ciascuno di noi, bene o male, si allunga; Dembo e Belco fanno il tè, conversiamo, alla fine ci addormentiamo per un breve sonno.

Appena l'alba spunta a est, dietro la montagna di Koyo, ognuno si alza e si attiva. E' il momento dei saluti dell'arrivo; comincio con Buba, l'infermiere. Poi i notabili, i professori della Scuola di Boni che mi fanno visitare una a una le loro classi e salutare gli scolari ai quali affido, come ogni volta, l'abbondante corrispondenza degli scolari di Die. Qualche acquisto nelle botteghe del posto e siamo pronti a salire a Koyo.

Decidiamo di salire per il sentiero di Kaga toko, assai distante verso nord, ma molto più agevole e vario; in ottobre vi rimbalzava una cascata in una cavità della falesia, tra il muschio e sotto un bel fogliame; la strada raggiunge poi l'altopiano attraverso un passaggio che i Dogon hanno sistemato con pietre piatte e tronchi d'albero intagliati, dove cresce la vegetazione. Dopo bisogna attraversare a lungo tutto l'altopiano sommitale, fino alla sua estremità meridionale, dove si trovano le case di Koyo. I cinque pittori di Koyo e Alabouri hanno, a quanto pare, adottato Yacouba, che si unisce a noi; marciamo piacevolmente per arrivare ai piedi della falesia dove comincia questo "toko". Un percorso non distinguibile dal basso, il cui tracciato diventa chiaramente visibile solo nella parte più alta del pendio di detriti sotto la falesia. La cui altezza, in quel punto, è modesta, forse un centinaio di metri, ma le forme dei pilastri, delle superfici piatte, delle cime aguzze ben distanziate, delle zone a strapiombo, sono vigorose, hanno una loro giovanile magnificenza. D'altronde in ottobre avevamo realizzato in questo luogo, sul bordo del vuoto, su una terrazza ocra proprio in cima, una "installazione" di poemi-pitture su pietre che, a mio parere, non mancava di bellezza.

Ora, in piena stagione secca, l'harmattan soffia senza tregua dal Sahara, foglie, muschio, ombra e acqua sono scomparsi. Prima della suggestiva gola finale resa percorribile, i miei amici si fermano e mi indicano un passaggio a sinistra, molto più ripido, che sale diritto

fra blocchi giganteschi a forma di parallelepipedo; lo chiamano “toko tiégué”, cioè “il piccolo sentiero della scalata”. Yacouba, che soffre di vertigini, preferisce non seguirlo. Alabouri resta con lui. Ci diamo appuntamento a Koso Kindu, sull’altopiano, un po’ più distante, dove in ottobre abbiamo dipinto su dei tessuti, un luogo carico di potenza animista. Le nostre strade si dividono ai piedi di un grande albero, un esemplare insolito per la sua stessa rarità in questi paraggi montuosi dove crescono soltanto scarni rovi dal legno durissimo, mentre qualche baobab, largo e robusto, non può vivere che in pianura. Ci inoltriamo in un ripidissimo condotto, superiamo dei blocchi incastrati, passiamo sotto un immenso masso caduto di traverso fra alte e lisce pareti. La scalata non è proprio difficile, malgrado il vuoto, fra quelle forme geometriche che si stagliano limpide. Poco prima del termine dell’ascensione, vedo sopra di noi un diedro liscio, di una decina di metri di altezza. Saliamo per la lastra rocciosa di sinistra, poi usciamo a destra camminando su tre piccoli rami di legno secco, posati trasversalmente sul vuoto, che senza intralci Dembo, Belco e Hamidou oltrepassano. Quando arriva il mio turno, sono assalito da un dubbio; i pittori, corpi muscolosi su ossatura piccola, sono leggeri; io peso sicuramente venti o trenta chili più di loro e non ho nessuna fiducia in questi rami secchi; allungando il braccio passo il mio zaino a Belco, in alto; appena poso un piede sul piccolo fascio di rami, quello scricchiola e cade nel vuoto. Impossibile, ora, passare di là. Grande imbarazzo. In fondo al diedro, trovo una fenditura scura, profonda e molto larga, mi ci incuneo, intravedendo una luce in alto. E’ in verticale, mi arrampico come posso, temendo di incastrarmi mentre procedo strisciando verso l’alto in un modo molto faticoso; se mi ritrovo bloccato, cosa faccio? Niente... La luce diventa più vicina. Sento vagamente i pittori chiamare. Ma là dove la fenditura sbocca, un nodo di radici terrose e di liane spinose ostruisce il passaggio. Chiamo, grido. Mi rispondono le loro grida. Ci cerchiamo con la voce per un po’. Mi trovano, infine; a colpi di “daba” liberano il varco d’uscita da cui mi tiro fuori, sfinito, scorticato, coperto di terra, di detriti e di sangue. Abbiamo avuto tutti molta paura. I pittori, impressionati, mi guardano, mi consigliano di riposare: è quello che faccio, steso fra le pietre dipinte della “installazione” di ottobre, tutte ravvicinate, e che abbiamo raggiunto subito senza nessuna difficoltà.

Cosa pensano in questo momento i pittori? Mille cose, senza dubbio, ma in particolare una: questo poeta incredibile, che più volte all’anno viene a vivere con loro, che va sulle montagne, trova le parole, inventa talvolta percorsi su montagne che nessuno di noi conosce ancora, questo poeta che stana insieme a uno dei pittori un piccolo animale selvatico, lo cattura, lo uccide e lo offre ai bambini del vallaggio, questo poeta così strano, ebbene questo poeta è fallibile. Non voglio dire con questo che abbiamo costruito di me una immagine eroica, anzi magica; piuttosto, scoprire la mia debolezza in questo frangente, vedere i rami spezzarsi, vedere che avrei potuto insieme a loro cadere nel vuoto e uccidermi, immaginare il mio procedere faticoso nel buco verticale, li obbliga ad accettare il fatto che devono aiutarmi e che comunque un giorno, lontano o vicinissimo, non sarò più là. Ogni istante, ogni gesto è unico, ogni parola, ogni segno è prezioso, niente è differibile. La mia debolezza accresce la loro responsabilità di uomini, di inventori e di posatori di segni(1).

2.

Le creste, la schiuma, la roccia

Dal villaggio di Koyo si vede, verso ovest, una forma minerale strana: un rettangolo dai bordi rettilinei, posato in cima all'altopiano, una grande costruzione cieca, piatta e liscia, che si erge sopra sovrapposizioni di strati e di blocchi, levata contro il vuoto e appoggiata al cielo; si potrebbe facilmente crederla una fortezza. La si intuisce costruita con mano ferma e potente; soprannaturale, di certo, perché a osservarla bene ci si accorge molto presto che questa roccia ortogonale è spessa, altissima e inaccessibile. La chiamano Koyo Poto. Dalla pianura di Boni, in basso, sembra un'enorme nicchia quadrata, sulla vetta di una falesia liscia di quattrocento metri, tra la catena diseguale dei crinali e delle brecce che corre nel cielo fino a questo luogo. Koyo Poto mi attrae da parecchio tempo. Con Hamidou avevo scalato nel luglio del 2003 il grande canalone obliquo che parte dai piedi della falesia e raggiunge la cresta nord di Koyo Poto, una scalata lunga, talvolta rischiosa, su blocchi instabili fra i quali, e non è stata la più piccola delle mie sorprese in quei luoghi, i Dogon di Koyo hanno saputo ricavare alcune terrazze per la coltivazione del miglio; essi chiamano questa gola molto ripida Aransan Toko; un sentiero peraltro splendido. Aransan Toko sbocca sull'altopiano, vicinissimo alla falesia sommitale di Koyo Poto: la vista è sorprendente. Eravamo poi ridiscesi sul pianoro sommitale, verso le case di Koyo, attraverso un dedalo di piccole falesie, di crepacci, di faglie e di blocchi sovrapposti.

Il 23 febbraio, i cinque pittori di Koyo, Yacouba, Alabouri ed io partiamo dunque per Koyo Poto, dopo due giornate passate a lavorare insieme sull'altopiano. Il vento soffia impetuoso e immagino la pianura di Boni, in basso, sommersa dalla sabbia e dalla polvere che volteggiano. Raggiungiamo molto presto i dintorni della cima, attraverso un percorso complicato, brevi scalate, piccole sporgenze, lastre e terrazze di arenaria, corti strapiombi, minute falesie dove sibila il vento. Eccoci sopra la cresta, dove il vento impazza, sul bordo del vuoto a ovest, quattrocento metri a picco. Yacouba ha paura di questo vuoto e vuole restare a distanza; Alabouri non se ne allontana.

L'erosione mostra chiaramente il lavoro della roccia, del sole e del vento. Una gigantesca opera di esfoliazione verticale, con enormi faglie tra gli strati arancione verticali; vento violento, tempesta di sabbia in basso; Yacouba è ora preda di una vertigine violenta. Io rifiuto di attraversare quello strapiombo troppo difficile, al di sopra di un baratro impressionante, e mi costringo a una lunga deviazione. Ancora una volta il poeta si mostra fallibile. La montagna appare minacciosa, nella forma di un libro imponente le cui pagine, aperte e leggermente allargate, sono sfogliate dal vento. I pittori non possono pensare a questa metafora, credo; devono piuttosto figurarsi che gli strati verticali di arenaria siano prodotti dagli "spiriti"; curiosamente Alguima procede al di sopra del vuoto su una grossa roccia in pericoloso squilibrio e non cade. Il vento ci scuote con furia, il paesaggio mostra una bellezza selvaggia straordinaria, i bordi dell'altopiano di Koyo formano creste di onde di cui il vento sfilaccia la schiuma; al centro leggermente concavo dell'altopiano, le case di Koyo, serrate le une contro le altre, cominciano

anch'esse ad essere inghiottite dal vento di sabbia. Gli ultimi trenta metri sono troppo ripidi per essere scalati senza corde, che del resto non abbiamo: ci fermiamo infine su una piccola terrazza affusolata, felici e sorridenti. Là in basso, nel vuoto brumoso, vedo la cima dell'Aransan Koyo emergere dal caos. La sera, al villaggio, decidiamo di dipingere su quattro tessuti la nostra avventura a Koyo Poto.

L'accesso a certe montagne, qui, è un evento carico di misteri; alcune sono più "sacre" e più "proibite" di altre. Nessuno di noi era stato a Koyo Poto in precedenza; solo Dembo ci era andato per un sopralluogo, peraltro non completato, qualche settimana prima del mio arrivo. Ebbene, dall'ottobre del 2003 so che Dembo è precisamente il responsabile dei grandi canti sacri.

Apprendo anche che nel marzo del 2004, quando Oliver S. venne a visitare a mio nome i luoghi di Koyo e le "installazioni" dei poemi-pitture su pietre, gli si mostrarono quelli sul lato orientale della montagna che sovrasta il Kaga Toko, sulla sua sporgenza a nord e non su quella del lato a ovest e a sud, in particolare quella di Isim Koyo, che pure risultò la prima davvero importante, nel febbraio del 2003, quando fu necessario offrire del cibo sminuzzato agli "spiriti" sulla vetta; sul pendio dell'Isim Koyo si trova inoltre la grotta dove sono custodite le maschere molto potenti "che non vedrò mai"; e infine, una grandissima frana di blocchi rocciosi si è prodotta in prossimità della cima, e verso Sud, nel settembre del 2003. Koyo Poto fa senza dubbio parte di queste alture montuose sovraccariche di senso, come Isim Koyo, come Yuna Koyo, come, al di sopra della casa di Yacouba, Kalé.

3.

Baule da fulmini

È arrivato il giorno in cui tentare di realizzare finalmente l' "installazione" di poemi-pitture su pietre nel punto più alto di Yuna Koyo. Il tentativo del luglio 2003 era stato interrotto da un tornado (e dalla stupidità di uno dei pittori, che si era allontanato con una parte del materiale per dipingere e che, oltretutto, da allora ha smesso di lavorare con noi). In questo mese di febbraio, tutto sembra concorrere a un buon esito: nessuna intemperie; assente il pittore disattento, nessun rischio che si perda il materiale artistico. Dopo anni che parliamo di Yuna Koyo, ora la guardiamo insieme. Abbiamo spesso riflettuto su questo luogo strano, isolato nella pianura, maestosamente selvaggio, sbrecciato sulla cima: è in quella breccia che noi poseremo segni e parole.

Parto da Boni questo 21 febbraio con Alguima e Hama Alabouri Guindo, scesi con me da Koyo il giorno precedente. Abbiamo dipinto insieme a Boni e a casa di Yacouba, a Nissanata. Partiamo insieme all'alba; Yacouba ha detto al figlio primogenito, che deve avere una decina d'anni, di guidare il carretto e l'asino che porteranno i nostri zaini e una riserva d'acqua. Molte ore di marcia verso Sud, per costeggiare la lunga montagna di Koyo, le sue falesie stagliate su brevi pendii franosi, qui alte e arancione, striate di gole verticali, di grandi pilastri; in alto, i crinali delle brecce e delle cime, tra cui Koyo Poto e, all'estremità meridionale, Isim Koyo. Vi si notano chiaramente le tracce bianche, lungo la parete e il pendio di detriti, della valanga di pietre effettivamente precipitata giù dalla cima, in settembre, in seguito ai rovesci eccezionalmente abbondanti della stagione delle piogge, e, come dicono gli abitanti di Koyo, dell'agitazione, benefica, degli "spiriti" molto potenti che abitano sulla vetta.

Ci allontaniamo un po' dalla base delle pareti rocciose per aggirare una zona accidentata che il carretto non supererebbe, vediamo elevarsi in lontananza nella bruma bianca dell'harmattan la grande mano ritta di Yuna Koyo. Poi una lunga curva attraverso le sporgenze di sabbia e di laterite per raggiungere i piedi di un altro pendio di detriti sotto la lunga falesia concava di Pringa. Nascosti dai blocchi più alti, proprio contro la parete liscia, le case in mattoni e in pietra di Yuna Habé, il piccolo villaggio Dogon, i cui "spiriti", gli antenati, gli Anziani e il capo tradizionale conoscono gli usi, i riti e le parole per accedere, qualche chilometro più lontano, nella piana desertica, a Yuna Koyo.

Avevamo dato appuntamento agli altri pittori di Koyo e ad Alabouri ai piedi di questa frana. L'incontro è sempre gioioso. A Issa Guindo, un nostro amico di Yuna Habé, diamo il cibo che abbiamo portato da Boni; scegliamo direttamente sulla sabbia, fra due grandi blocchi di arenaria e sotto un bell'albero, spoglio per la stagione secca ma i cui rami offrono almeno una leggera ombra, uno spazio dove creare poemi-pitture su tessuto.

Io penso che, nel contesto dello spazio tattile, l'itineranza, il viaggio, la marcia, attivino anche l'opera; in un primo momento perché il corpo, che è tattile, quando è in movimento scuote lo spazio, a sua volta tattile, e l'esperienza fisica nonché respiratoria dello spazio genera un senso; in un secondo momento perché lo spostamento crea una

distanza e apre un varco nel tattile. Lo spazio qui è fondamentalmente tattile, con tutte le ricchezze e le particolarità che concernono questa tattilità; ma non senza qualche forzatura, evidentemente. A questo proposito, ho incontrato molte difficoltà a far comprendere la parola “orizzonte” ai pittori-contadini, parola di cui in certi poemi sentivo la necessità. Ora credo che la parola sia stata compresa: Hamidou la raffigura con un segno grafico variabile, sempre sorprendente, per esempio un uccello posato su un arco di cerchio incompiuto ma inserito nel profilo flessuoso di una montagna. Spostarsi porta ad affrontare i pericoli della savana, dunque a portarli alla luce e a pensarli, porta ad avventurarsi nel nominabile. Nominare, cioè posare dei segni nell’aperto della nominazione. Spostarsi significa altresì entrare nella lingua dell’altro, tanto più che gli spazi etnolinguistici sono vari e il loro intreccio complesso.

Tuttavia mi scontro ancora adesso con una assoluta opposizione, da parte di tutti, a camminare di notte. Le notti di luna piena su queste montagne del deserto sono luminose; si camminerebbe senza il rischio di qualche passo falso, in piena luce, e dal mio punto di vista in tutta tranquillità. Ma lo spazio notturno, mi dicono con fermezza i pittori, è riservato esclusivamente agli “spiriti” e alle realtà pericolose e ostili.

Ci siamo dunque ritrovati tutti ai piedi del villaggio di Yuna Habé. Nessuna stuoia; caldo intensissimo; l’ombra leggera del grande albero spinoso; la sabbia molto calda sotto i piedi. Ci portano un piatto di riso preparato nel villaggio, là in alto, dietro i grandi blocchi arancione e proprio ai piedi della falesia. Un uomo brucia un grosso ramo sbiancato dalla siccità e sulle sue braci prepara già il tè. Decidiamo di dipingere sui tessuti marrone direttamente sulla sabbia. Atto insolito, pitture sul tessuto marrone disteso sulla sabbia leggera dove la pressione dei pennelli e delle mani un po’ lo affonda. Tre tessuti insieme; poi, per la prima volta nella regione, un pittore prende l’iniziativa. Dembo, precedendomi, posa dei grandi segni simili a quelli che dipinge spesso: raffigurazioni di due montagne isolate nello spazio, che si parlano nonostante la distanza. “Sono amiche”, dice. Io dipingo allora in rosso le parole: “lo spazio unisce”. Sorelle di Yuna Koyo e Pringa Koyo, ai piedi della quale ci troviamo.

Le nostre opere si asciugano, un ultimo bicchiere di tè e partiamo tutti verso Yuna Koyo. Ne conoscevo l’itinerario dal luglio del 2003, quando, da solo con Issa Guindo e Alabouri, avevo raggiunto la cima durante un tornado. L’abbondante calore di febbraio è molto più tollerabile di quello che precede l’uragano.

Pendio inclinato di detriti, spaventosi cespugli spinosi, ed è già l’inizio della scalata con successioni di sporgenze molto ripide, di roccia compatta, forme definite, punti di appoggio sicuri; si evitano le parti troppo verticali o a strapiombo con piccole svolte a destra o a sinistra e si giunge infine alla lunga curva che corre sopra una impressionante falesia e sotto grandi strapiombi lisci fino a un largo piano inclinato. E’ là che Issa e i suoi fratelli hanno costruito con grande ingegnosità dei terrazzamenti e coltivano un po’ di miglio durante la stagione delle piogge. Perizia dogon tra le rocce e il vuoto. Raggiungiamo finalmente la breccia sommitale. Il vuoto assoluto dall’altra parte della breccia, la vista che spazia lontanissimo verso delle montagne tabulari e pianure a perdita d’occhio.

Pomeriggio inoltrato; per non essere sorpresi dalla notte durante la discesa, eventualità che potrebbe rivelarsi estremamente pericolosa, dobbiamo andare molto veloci nella creazione della nostra “installazione” su delle pietre. Ne scegliamo parecchie, piatte e lisce su almeno una superficie. Intanto ne noto tre, appoggiate le une alle altre, vicino al luogo prescelto, e vado a prenderne una. Tutti, Issa per primo, si precipitano immediatamente verso di me gridando. “Non toccarle assolutamente! Se le tocchi, morirai all’istante!”. Pietre mortali, depositarie di quale forza, dell’energia di quali fulmini? In effetti, il tornado del luglio scorso aveva sviluppato una spaventosa potenza(2).

Ben presto la nostra “installazione” è completata. Issa mi porta una piccola pietra liscia e mi chiede di scriverci le lettere del suo nome. Posa questa pietra sul bordo di una delle sue terrazze. Firma del proprietario, forse, o meglio di vicino degli “spiriti” e di responsabile e garante del gesto nuovo che i pittori posatori di segni e il poeta posatore di parole hanno compiuto al cospetto dei grandi “spiriti” irritabili di Yuna Koyo, nello spazio febbrile delle pietre mortali.

Nell’estate del 2001, sopra Nissanata, vicino alla grotta de Komboal Bingaldan, uno zio di Yacouba mi aveva chiesto, ugualmente, di scrivere il suo nome su una pietra da aggiungere alla “installazione” che vi avevo realizzato. Non me ne aveva spiegato il motivo. Due anni dopo, nello stesso luogo, Yacouba crollava, posseduto dal grande “spirito” di quei luoghi, irato per un’infrazione che non mi hanno mai spiegato; tre sacrifici erano stati allora necessari per calmare lo “spirito”, guarire Yacouba e spalancare quei luoghi, serenamente e senza limiti, al poeta straniero e alle “installazioni”.

Raggiungiamo la pianura di notte. Marcia silenziosa verso la falesia di Pringa; risalita a tentoni del pendio di detriti fino alle case di Yuna Habé. Issa ci offre per la notte una casa nuova nella parte alta del villaggio. Notte felice sulla terrazza davanti alla casa, dopo un piatto di miglio, dopo il té. Innumerevoli stelle. Come ogni notte passata all’aperto, mi sveglio spesso sorpreso di vedere curvarsi verso di me una grande figura la cui testa e le cui spalle opache si stagliano nel cielo stellato. Rimane immobile. Poi capisco che è Lemkatoro, l’enorme pilastro di arenaria che sovrasta il villaggio coi suoi trecento metri, staccandosi dalla falesia; nel vuoto tra i due, la profonda gola di Loa, dove avevo visto in giornata una vegetazione fitta e scura, dove, mi aveva detto Issa, vivono delle scimmie, delle belve, dei serpenti e degli “ispiriti”.

4.

Dipingere verso dove e da dove?

I pittori, in particolare quelli di Koyo, hanno preso l'abitudine, dopo che Hamidou lo ha fatto per primo nel febbraio del 2003, di doppiare, anzi triplicare, le linee di pittura che posano sul tessuto, la carta o la pietra. Una linea raffigura qualcosa, un animale, un personaggio, uno "spirito", una montagna. Una seconda linea traccia un profilo. Quasi nessuna striscia di colore uniforme. Al contrario, la pratica di "rinforzare" il tratto con uno identico, parallelo e tangente al primo, di un altro colore, è diventata usuale. Questo raddoppiamento non cambia nulla nella possibilità di identificare ciò che è tracciato.

Un testimone della creazione di un drappo chiede un mattino ad Alabouri e ai pittori perché raddoppiano in quel modo le linee. Sento la loro risposta: "affinché sia più bello; e perché è per Yves".

Due o tre anni fa avrei visto in quelle parole una risposta dilatoria. Ora non la penso più in questo modo. Il segno grafico posato all'aperto, sotto gli occhi di tutti, su tessuto o su carta che saranno portati altrove, sulla pietra che ognuno, uomo, "spirito" o vento, vede stabilmente sul posto, fa entrare ciò che designa, in modo deliberato, nel mondo del visibile, del pubblico, del rischio indeterminato. Il segno fa uscire dal personale e dal riservato. Il segno fissa; stabilizza l'evanescente; coinvolge ciò che designa, colui che designa e colui che ne è il destinatario. Il segno è in primo luogo uno strumento potente. Sceglie, discerne, mette in risalto, nobilita; trascina nella strana energia della sua luminosa pienezza colui che lo posa. Il segno è anche la firma dell'autore. Posare il segno grafico parallelamente alle parole del poema, significa imporre alla stessa realtà del luogo, profondamente vissuto, in modo dinamico e armonioso, dai pittori e dal poeta, di entrare nella strana energia di questa pienezza luminosa. Raddoppiare il tratto del segno è rinforzarne la resistenza in una atmosfera nuova, accecante, forse pericolosa - e qui c'è un residuo di paura che si esprime; ma, soprattutto, significa moltiplicare lo splendore della nascita al mondo del rappresentabile. Significa moltiplicare la densità d'essere di ciò che è designato; in definitiva, moltiplicare il potere del segno.

"E' per Yves". Anche questa espressione contiene molteplici significati. Quello dell'amicizia, sicuramente; quello della fierezza per aver realizzato un'opera che risulta effettivamente bella. Ma soprattutto, a mio parere, quello che il potere di questo segno vincola durevolmente anche me. Garantisce l'intensità della mia presenza e la profondità della mia responsabilità in ciò che faccio e in ciò che sono nel momento in cui dipingiamo insieme. Garantisce la frequenza dei miei ritorni al villaggio. Il segno grafico ha il potere di radicarmi in quel luogo, e ancora più saldamente se la linea che lo rappresenta e lo forma è doppia, anzi tripla.

Il 17 febbraio, due giorni dopo il mio ritorno a Koyo, i pittori e Alabouri mi mostrano di casa in casa il nuovo stato delle pitture murali di ognuno. In ottobre avevo constatato che solo Hamidou aveva lavorato sui muri di casa sua, trasformando con notevole vigore

quello di fronte alla porta d'ingresso. Questo 17 febbraio la gioia della scoperta è grande: tutti hanno lavorato a nuove e magnifiche pitture, e ognuno secondo uno stile personale.

Anche questa volta mi trovo a prendere atto, entrando nella casa di Hamidou, che egli ha fatto ancora nuovi progressi, velocemente, nella sua evoluzione di pittore. Su due muri della sua stanza ha dipinto utilizzando grandissime strisce uniformi di colore. Inoltre, ha lasciato intatti i personaggi ieratici all'interno dei loro perimetri dipinti, di fronte alla porta d'ingresso, dunque alla luce del giorno e sotto gli occhi del visitatore, personaggi particolarmente belli, già trattati a tinte unite.

A prima vista, Hamidou si assume dei rischi con le nuove strisce uniformi di colore, molto più grandi; ha visto con me in ottobre delle pitture di Sinaba a Bamako, scene quotidiane non senza qualche stereotipo che Sinaba dipingeva nei pressi delle "rosticcerie": taglio o degustazione di carne di montone, in generale. Hamidou ha ridipinto, tra novembre e febbraio, due muri della sua piccola casa. La pittura più rifinita, che copre quasi totalmente, in altezza, due terzi del muro a destra dell'ingresso, mostra due personaggi, senza dubbio assai nobili, seduti su una stuoia, un terzo gli serve dei bicchieri di tè su un piccolo vassoio. La parte superiore del muro conserva la scacchiera originale, ocra, bianco e grigio-blu, che Hamidou successivamente aveva arricchito con motivi figurativi. Nella parte bassa del muro, sulla stuoia, questa volta reale, Aminata, moglie di Hamidou, offre il seno a Aïssatou, il loro ultimo figlio, mentre Fatoumata, che ha due anni, mi guarda con i suoi grandi occhi spalancati. La pittura, a prima vista un po' povera e troppo vicina a quella di Sinaba, potrebbe sorprendere in questo caso e deludere. Ma io capisco molte delle ragioni della sua esistenza. Ho parlato con Hamidou del significato delle strisce uniformi di colore; egli è il primo pittore di Koyo ad averle impiegate nei nuovi dipinti murali dell'ottobre del 2003; successivamente gli ho spedito una lettera⁽³⁾ su questo argomento, dando a questa tecnica da lui utilizzata la convalida, quasi sacra, del testo scritto. Ma soprattutto, abbandonando completamente la suddivisione a scacchiera della superficie dipinta, dipingendo i suoi bevitori di tè a grandezza naturale, dipingendo la stuoia sul muro come parente stretta della stuoia sul suolo, Hamidou stabilisce una continuità fra il mondo reale dove vivono lui e la sua famiglia e il mondo dipinto dove ci si siede per bere il tè, gesto peraltro usuale e rituale. La pittura è quotidiana; il quotidiano è pittura; l'uno e l'altra sono per Hamidou, nella sua stanza, una sola e identica cosa, senza steccati né opposizioni. Hamidou ha varcato il confine, abbandonato le divisioni dei mondi e, forse, il pensare per compartimenti; ha fatto in modo che per lui, la sua donna e i suoi figli, per quelli che entrano a casa sua, pittura e vita siano un'unica cosa. Mi mostra con fierezza la sua stanza, il fatto stesso di mostrarmela me lo fa capire.

Belco, in seguito, mi porta nella sua casa; esige, fin dalla prima volta, che ci si tolga le scarpe per entrare. E' un uomo meticoloso. Attento al suo terreno, al suo luogo, alla sua persona. Attento, ancora di più, alla relazione che, a nome di tutti, intrattiene con un sacro la cui presenza e la cui continuità sono fondamentali per la comunità del villaggio.

D'altronde, proprio alla fine di questo soggiorno di febbraio, vengo a sapere incidentalmente che Belco è investito dello stesso potere e della stessa responsabilità di

cantore sacro di Dembo, del quale avevo conosciuto le funzioni in modo molto insolito e spettacolare l'ottobre scorso. Belco si è sempre mostrato uomo di responsabilità, di una intelligenza incisiva e di una vigilanza piena di arguzia.

Anche lui, a partire da ottobre, dipinge ampiamente i muri della sua casa. Ma senza alcun ricorso a tratti uniformi di colore. La potente ed energica scacchiera, nera e bianca, resta visibile. Su questa ha tracciato delle linee nere, blu e rosse che formano qualcosa di simile a delle topografie ritmate e complesse; tre personaggi vi campeggiano, di cui uno, sovrastato da una abbondante capigliatura a cascata, potrebbe essere uno "spirito", se mi richiamo allo stile di Yacouba, che Belco ben conosce. I personaggi sono rappresentati con lo stesso stile che Belco utilizza nei suoi magnifici e complessi disegni sui quaderni scolastici che mi dona. Piccoli cerchi neri o rossi e dei punti dagli stessi colori contrappuntano quasi tutte le caselle delle sue mappe.

Cosa ha voluto fare Belco? Una nuova scacchiera, molto più sottile, al di sopra di quella di base? Bisogna interpretare le sue nuove linee non come linee rifinite di una trama ordinata, ma piuttosto come un tracciato complesso che la mano del pittore percorre ritmicamente, in una successione di passi di danza? Come un gesto cadenzato che sparge semi nelle terrazze e nei "giardini" di Koyo? Come le strofe del cantore che convoca gli "spiriti", le strofe del cantore che ricrea a ogni canto il ritmo dinamico del mondo? L'insieme, sui muri della sua casa, è di una nobiltà solenne.

Alguima non ha più ricoperto la scacchiera ocra, bianca e nera della sua casa. L'ha popolata, utilizzando il bianco e i colori primari che non ha mescolato, con un insieme di personaggi, per metà a grandezza naturale, dai grandi occhi cerchiati di occhiaie profonde; tutti questi personaggi sembrano avanzare verso di noi e avvicinarsi all'abitante o al visitatore della casa. Più di uno porta un fardello sulla testa, che è il modo abituale di trasportare oggetti su questa montagna. Cosa stanno portando a casa? Cosa depongono sul suolo, sulla stuoia di accoglienza, sulla stuoia dove si dorme? Proprio perché vi portano qualcosa, trasformano la casa in luogo di passaggio; portano, vengono e passano attraverso i miei occhi, il mio corpo, la mia fronte. Queste strane comparse, tutte con la gamba sinistra davanti alla destra, forse danzano attorno a noi. Comparsa, perché i loro volti appaiono vuoti, sono strutture di volti più che volti, maschere più che facce. Alguima li ha dipinti stilizzati come elementi ornamentali, lenti danzatori di un rito per me muto. Un teatro complesso nella stanza, di cui mi mancano le parole, probabilmente semplici per Alguima, che diano un senso a questa drammaturgia. Intanto dovrei riprendere l'espressione che utilizzavo prima, quando scrivevo che Alguima ha popolato la sua scacchiera, per comprendere che forse ha voluto rendere visibili coloro che la abitano, esseri che ogni iniziato vede e conosce. Sono ancora più propenso a interpretare in questi termini la nuova pittura di Alguima, perché, in primo luogo, la stanza della casa è un luogo sovraccarico di senso; poi perché Alguima mi dona, ogni volta che ritorno, uno o due quaderni disegnati con la biro sui quali realizza dei disegni complessi e raffinati dove dei personaggi si contorcono (danzano?) in un paesaggio animista, dove la vegetazione sviluppa le sue ramificazioni in corti labirinti. Infine Alabouri e lo stesso Alguima mi hanno spiegato che, se Alabouri è il "segretario" del villaggio, l'organizzatore sottile, rigoroso, diplomatico e minuzioso di tutta la vita del villaggio (e il vigile controllore di ciò che vi faccio e di ciò che mi si mostra poco a poco),

Alguima è il suo fedele secondo e “impara tutto ciò che occorre sapere per la vita del villaggio da sempre” (cioè da poco più di quaranta anni): me lo hanno detto mentre camminavamo soli tutti e tre verso Yuna Habé nel luglio del 2003.

In seguito entro nella casa di Dembo. E' la pittura di questa casa che mi ha fatto decidere, quando l'ho scoperta nel febbraio del 2001, di lavorare in modo particolare a Koyo. Oltre all'epica bellezza dei luoghi, chiara e uniforme, questa pittura che presento e analizzo nel mio libro *Movimenti di Scacchiera* era tanto bella e organizzata, così mi sembrava, che non solo questa casa ma anche l'intero villaggio esprimevano una notevole capacità creativa. Ma nel luglio del 2003 la pittura che mi aveva tanto parlato era scomparsa, una scomparsa dovuta, evidentemente, non solo agli effetti dei temporali della stagione delle piogge, durante i quali l'acqua penetra all'interno delle case e talvolta le distrugge.

Nell'ottobre del 2003 Dembo mi dice di non avere dipinto niente. Questo mese di febbraio vedo, entrando nella sua stanza, una pittura che mi sconcerta, tanto da farmi credere che non si tratti del medesimo pittore. Sulla scacchiera di vaste proporzioni che portava i disegni così liberi e ampi del 2001, Dembo ne ha posati degli altri generalmente bicromatici, rossi e verdi, talvolta rimarcati da linee blu chiaro. Le linee, poiché tutto qui si gioca fra tratti e linee, senza nessuna striscia pittorica uniforme, scorrono in maniera agile e sensibile, senza quella caratteristica irruenza in cui si esprime la foga talentuosa di Dembo vicino ai miei poemi, su tessuto, carta e pietra. Dembo dipinge qui in una sorta di vulnerabile silenzio l'avventura sensibile della sua mano sul muro; una fragilità assai toccante vibra nei disegni quasi astratti che ha inserito nella potente scacchiera oca, nera e bianca della stanza. I suoi disegni, liberi, leggeri, sensibili, quasi aerei, Dembo, che credo abbia molta confidenza con me, me li illustra uno ad uno. Ecco la montagna che costeggia a ovest l'altopiano di Koyo e le dentellature e le cime frastagliate: come una danza onirica. Ecco l'elefante della pianura e le due mani di un contadino che ha finito per uccidere al termine di una lotta mortale: l'animale è un vasto perimetro aereo sollevato da un vento misterioso, molto simile in tutti i suoi punti a quelli che Dembo non smette di dipingere accanto ai miei poemi e che, dice lui, raffigurano delle montagne. Ecco una montagna, chiaramente, proprio come le dipinge, o un personaggio, “genio” o uomo, che porta sulla testa una pietra per andare a costruire qualcosa. Ed ecco, sullo stesso muro, al di sopra e a destra della montagna, la raffigurazione, dice Dembo, del tempo. “Il tempo dell'attesa quando non ci sei, mi dice; poi stai per arrivare e, guarda qui, le mie linee rosse e verdi si restringono”.

Dembo ha per caso dipinto questa figura poco prima del mio ritorno, e questo segno, ai suoi occhi, mi ha fatto arrivare? Non è solo l'amicizia a farmi dire questo. Dembo, uomo di una forza fisica impressionante, gioviale (ma talvolta anche tenebroso), integro e franco, è oltretutto dotato di una fine sensibilità. Io so, inoltre, dall'ultimo ottobre, che ha il potere e il talento di cantare arie sacre che gli si vieta di eseguire per me. Agli occhi di Dembo, agli occhi dei pittori e di Alabouri e, sicuramente, della gente del villaggio, io sono investito di alcuni poteri: nominare, scrivere, cioè far entrare nella pericolosa chiarezza dei segni alfabetici qualcosa del reale che vive, in questo modo, sotto altra forma. Mi si percepisce ugualmente dotato di una strana intuizione; e di una capacità di comprendere i sentieri della montagna, anche quelli che non conosco: mi ci “ritrovo”.

Quando Dembo dipinge la figura della mia attesa, egli è l'uomo che dipinge le cose sacre che conosce e ha la responsabilità di cantare e che attende l'uomo che scrive le parole del poema.

Di fronte alla porta d'ingresso della sua stanza, Dembo non ha ancora finito di dipingere un grande soggetto, un personaggio, con le grandi braccia aperte, diversi oggetti, tra cui alla sua sinistra, in giallo, cerchiato di blu chiaro, un "grande coltello tellem, molto antico", mi dicono Dembo, Alguima et Hamidou. I pittori sanno perfettamente quello che fanno.

Quando lasciamo il gruppo di case dove si trova quella di Dembo, mi conducono verso una casa davanti alla quale in cinque anni sono passato cento volte, senza che me ne parlassero mai. "Entra, è la Casa delle Donne", mi dice Alabouri.

Le donne di Koyo, montanare coraggiose, salgono più volte al giorno fino a Taïga, la sorgente, a cercare l'acqua con i pesanti recipienti che portano sulla loro testa; il giovedì alcune di loro scendono al mercato di Boni a vendere i prodotti ortofrutticoli del villaggio. Si sono costituite in Associazione delle Donne; ignoro se è una vecchia usanza o se si tratta di un'eredità del periodo militante del regime di Moussa Traoré. Le donne di Koyo impiegano due uomini, Boura et Béidari, per i loro lavori di fatica, in particolare per la costruzione dei muretti di pietra per le loro coltivazioni in terrazze. Durante grandi assemblee notturne, Boura è il loro portavoce e i canti polifonici così belli delle donne non cominciano se non dopo grandi dialoghi, teatralizzati, tra Boura, le donne e Alabouri. Molto spesso, da cinque anni che salgo a Koyo e vi soggiorno, Béidari è insieme a noi, seduto in silenzio, parlando all'occasione con Alabouri, che deve avere la sua stessa età, o con qualcuno dei pittori.

Quando entro nella Casa delle Donne, la sorpresa è totale. La casa è vuota. Ma tutti i suoi muri sono coperti di pittura bianca; subito mi dicono che è Béidari ad aver posato questi segni. L'insieme è di una bellezza abbagliante e di una grande nobiltà. Sull'ocra dei muri in mattoni di terra secca e paglia, Béidari ha dipinto molte finissime scacchiere; si tratta senza dubbio delle raffigurazioni di quei sudari a forma di scacchiera in cui tradizionalmente vengono avvolti i morti prima della sepoltura; si tratta anche, evidentemente, di riproduzioni dei terrazzi di colture sull'altopiano di Koyo. Quello che è più stupefacente è che queste grandi composizioni, invece di essere quadrate come caselle di scacchiera, sono fatte a losanghe e a tratti obliqui in gruppi di cinque, con effetti ritmici di grande maestria.

In qualcuna delle caselle della scacchiera o delle losanghe, ma soprattutto negli spazi vuoti fra le scacchiere, Béidari ha dipinto, sempre a tratti bianchi e mai a strisce uniformi di colore, delle figure animali o umane, in modo tale che i segni potrebbero far pensare a un alfabeto disseminato sulla superficie dei muri. Penso immediatamente allo stato originario, poi andato perduto, della casa di Dembo. Non era Béidari che aveva dipinto la casa di Dembo? Quella era dunque proprio la casa di Dembo? Perché Dembo avrebbe cambiato casa? Perché Dembo e Béidari si muovono nella turbolenza così bella e aerea dei segni? Perché loro?

Alguima, Belco e Hamidou mi prendono allora da parte, mi confermano che questa casa è molto bella e che presenta segni antichi, che risalgono a secoli fa, e che sono probabilmente di origine tellem. Aggiungono che questi segni sono molto importanti. Béidari, che come tutti a Koyo, tranne Alabouri, non sa scrivere, ha tuttavia dipinto qui e là “2002” o “2003”: i segni sono stati ridipinti l’ultima volta proprio in quei due anni.

Le domande si rincorrono nella mia mente e so che non ne posso porre ancora nessuna ai miei amici. Perché Béidari, pittore sicuramente notevole, se n’è rimasto seduto vicino a me fino ad ora senza dire niente? Quali rischi la mia pratica, e anche semplicemente la mia frequentazione, hanno fatto correre fin qui a Béidari, a lui e ai segni ai quali ha accesso e dei quali è responsabile? Quali funzioni più sacre esercita presso le donne del villaggio?

Tutti i pittori e Alabouri conoscono evidentemente i segni della Casa delle Donne dal primo giorno che dipingono con me. Mi hanno sempre visto interessarmi alla loro pittura e cercare di comprenderla; ma non mi hanno detto niente nel corso di cinque anni che mi facesse scoprire e avvicinare questi segni bianchi. Ora, i cinque pittori sono sempre più loquaci, se così si può dire, e inventivi per quanto riguarda i segni che posano e creano in prossimità dei miei poemi. Evidentemente, i segni della Casa delle Donne sono per loro un lessico sacro di riferimento. Dipingendo con me sul tessuto, la carta o la pietra, attingono da questo lessico, o lo aggirano, o, ancora, mi scaraventano a mia insaputa in precauzionali vicoli ciechi?

Ed ecco la domanda più inquietante: i segni bianchi dipinti da Béidari sono molto vicini a una forma di scrittura. Molto antica, mi hanno confermato tre pittori. Incidentalmente ho appreso in ottobre che Koyo custodisce maschere “molto potenti” in una grotta al di sopra del villaggio. Nel giro di una settimana vengo a sapere dell’esistenza di altre usanze e di altri saperi, tanto antichi quanto importanti, tanto ricchi quanto segreti e protetti. Koyo, isolato dalla sua cintura rocciosa di falesie, è decisamente un luogo eccezionale. I pittori sanno certamente dell’esistenza e dei significati primari di questi segni bianchi. Essi dipingono con me; mi confermano in questo mese di febbraio che tutti si ricordano con precisione tutti i segni che hanno già dipinto accanto ai miei poemi. Non stanno forse creando, loro che sono senza scrittura, un linguaggio iconografico prossimo a un lessico sacro molto antico di cui Koyo è probabilmente uno dei soli depositari? In contiguità con la mia metafora poetica, che dice la dinamica del luogo, stanno inventando una lingua di segni grafici che sorprende per la sua modernità: perché nutrita dalla linfa di un pensiero animista e politeista complesso, alimentata dallo slancio dell’intuizione poetica, sostenuta infine dagli utilizzi del corpo, in questo spazio fondamentalmente tattile che, di giorno in giorno, noi sperimentiamo scalando le montagne, dormendo addossati gli uni contro gli altri, mangiando tutti con le mani nello stesso piatto. I poemi-pitture sono allora questi fermenti di una modernità operante dove lingua, senso, destino e la stessa lingua-spazio, tutti nuovi, si provano e si esplorano ogni istante.

5.

Secondo cantore

Alla fine del mio soggiorno, il 28 febbraio, apprendo indirettamente che anche Belco è un grande cantore sacro. Lo avevo capito un po' alla volta, per quello che riguarda Dembo, a partire dall'estate del 2003. Il fatto che io ne parlassi direttamente a Dembo, nell'ottobre 2003, lo aveva messo in uno stato di violento ma passeggero malessere: del resto il suo villaggio, lo so bene, gli ha proibito di cantare davanti a me.

Belco, mi si dice, proprio come Dembo, si accompagna con delle mezze calabasse svuotate che rovescia al suolo e utilizza come strumenti a percussione. Dembo e Belco fanno danzare nei villaggi Dogon della regione; li si invita dappertutto, tanto i loro canti sono apprezzati, per la loro bellezza certamente, ma sicuramente ancora di più per la loro efficacia rituale. Comprendo meglio, in questo modo, lo stile grafico di Belco. Grafismi complessi e ritmati, cartografie codificate e minuziose; piccoli personaggi dal torace quadrato, braccia e gambe in linee frammentarie come se Belco raffigurasse così i gesti della loro danza e, senza dubbio, della loro possessione o della loro trance. Belco dipinge le sue mappe secondo un ordine sempre volontario, perché la sua mano e il pennello che impugna rifanno sul tessuto il percorso dello spazio reale, come se veramente il suo canto organizzasse l'inizio di una possessione, il racconto di un mito o lo svolgersi di un rito. Spesso Belco dipinge elaborando apparentemente un labirinto, più propriamente percorrendo un labirinto e donandogli la piena luce del segno. Come il canto dona a ciò che nomina la piena realtà dello spazio sonoro.

Io mi domando allora in che modo la metafora del mio poema e la grafia delle sue lettere influenzino il sapere di Belco e anche la creazione dei suoi segni grafici e dei suoi labirinti. I miei poemi esprimono una sorta di metafisica o di etica degli elementi primari: vento, acqua, montagna, agiscono, creano e vivono; la parola nutre la terra; la montagna ha per linfa la parola, l'uomo familiarizza con la roccia, si accoda al vento e parla all'orizzonte. Poemi della dinamica profonda della vita. Ma poemi senza raffigurazioni di dèi, di "spiriti" o di "geni". Forse Belco e i pittori che, come credo, - e me lo dicono -, amano sinceramente questi poemi, li prendono tanto più seriamente in quanto non negano la vita dinamica e profonda di esseri, uomini e cose, ma oltrepassano la proliferazione, la disgregazione delle apparenze, così faticosa da affrontare facendo ricorso a molteplici riti e sacrifici; il poema rasserena e semplifica. Il poema affranca il segno, libera e nobilita il posatore di segni e, con lui, tutta la sua comunità.

6.

Le grandi cerimonie

Lo stesso giorno vengo a sapere che a Koyo si svolgono grandi cerimonie in certi periodi dell'anno. Gli uomini della pianura, a Boni e altrove, quando sanno dell'esistenza di Koyo, che del resto non sono mai saliti a vedere, lo definiscono un villaggio selvaggio e poco interessante; non vi succede niente. Se talvolta in pianura si esprime un giudizio su Koyo, si dice che il villaggio è certamente dogon ma ormai lontano da quella cultura. Soggiorno dopo soggiorno, da cinque anni, constato che è proprio il contrario. La verità è che gli abitanti di Koyo, difesi dalle falesie che circondano totalmente l'altopiano di arenaria che coltivano e dove vivono, proteggono il loro mondo con particolare attenzione.

Mi viene riferito che sopra un grande pianoro di lastre rocciose di arenaria scura, proprio a nord-ovest del villaggio, si svolge una importantissima cerimonia di danze, canti, trance e possessioni; la chiamano "solinungo"; una cerimonia segreta. L'ubicazione è vicina a quella che Alabouri, i pittori e io, avevamo scelto in ottobre per costruire la Scuola di Koyo, che gli aiuti raccolti poco a poco in Francia e portati qui ci hanno permesso di edificare (e in effetti, nel febbraio del 2004, resta solo il tetto da completare). La prossimità delle due collocazioni è certamente significativa; il luogo di acquisizione di un sapere alfabetico moderno costeggia quello del mantenimento di un sapere tradizionale, riattivato attraverso i contatti rituali e intensi con gli "spiriti". Un luogo convalida l'altro, reciprocamente. I pittori hanno inoltre innalzato, a una trentina di metri dalla scuola, una enorme stele sulla quale Alguima, grande iniziato, ha dipinto col suo stile un personaggio rosso e bianco che cammina, uguale a quelli che si vedono nella sua casa: "un giocatore di calcio", mi dice, "perché è qui che nascerà il campo da gioco degli scolari". Ma il gioco diventa anche un rito, vicino all'area riservata alla "danza" del "solinungo"; il calcio è il mito di sacralizzazione dei più poveri e del loro arricchirsi per mezzo dei muscoli delle loro gambe. E, soprattutto, il giocatore che Alguima dipinge qui è un fratello gemello delle maschere e degli "spiriti" che senza alcun dubbio ha dipinto a casa sua.

Ignoro la periodicità e le ragioni di questa cerimonia del «solinungo». «Vi» si danza avvolti in grandi stoffe molto simili a delle sciarpe, stoffe rituali molto antiche di cui solo gli Anziani sono i custodi.

Esistono inoltre dei "soliba", canti dei grandi iniziati durante i periodi di raccolto, se sono abbondanti. Questi canti sono particolarmente venerati. Colui che mi rivela tutti questi riti, a sua volta pittore di una trentina d'anni, mi dice di essere "ancora bambino", cioè non sufficientemente avanti nel percorso iniziatico per poter ascoltare questi canti. Aggiunge che è per altre cerimonie che Dembo e Belco cantano.

7.

Le chiavi dei disegni

Hamidou, lo sappiamo, è un lavoratore instancabile. Dipinge e disegna senza interruzione; ma poiché manca tangibilmente di supporti, “senza interruzione” significa anche che *pensa* costantemente alla pittura, ai disegni e a questo poeta che, su dei supporti diversi dalle mura interne delle case, ha fatto emergere questa sua passione. Hamidou ricopre i muri interni della sua casa con una pittura che evolve continuamente. Coglie ogni occasione per progredire nel suo lavoro, senza tuttavia trascurare la sua attività di contadino. Quando capita, gli dono dei quaderni o dei taccuini dalle pagine interamente bianche, delle biro nere e, per quanto possibile, dell'inchiostro di china e i pennelli necessari. Il suo ardore nel lavoro, la flessibilità della sua immaginazione, la sua decisione, che credo tanto profonda quanto sincera, di impegnarsi nella creazione artistica, mi fanno riporre una grande fiducia in lui. Anche se l'espressione “creazione artistica” non è al momento la più adeguata; meglio varrebbe parlare di progresso nel mondo dei segni, con piena consapevolezza dei rischi e delle gioie.

Hamidou mi restituisce, senza che io glieli abbia richiesti, i taccuini e i quaderni nei quali ha coperto di segni una pagina su due, al fine di evitare le sovrapposizioni per trasparenza. Decine di piccoli fogli dove le linee nere corrono creando mondi; alcuni fogli sono di grande bellezza. Ci conosciamo a sufficienza, credo, perché possa domandare a Hamidou di spiegarmi, foglio per foglio, ciò che ha disegnato. Tuttavia so che non posso domandarglielo se non in assenza di testimoni; l'orecchio di un terzo sarebbe a suo avviso troppo pericoloso. A poco a poco Hamidou mi presenta tutto quello che ha disegnato. Ho potuto verificare su ogni foglio ciò che ne dice. Che momenti appassionanti, quelli in cui rivisito con un disegnatore il suo “laboratorio”! Ora conosco abbastanza il “toro tegu”, la lingua del suo villaggio, perché la nostra conversazione abbia talvolta degli sviluppi; tanto più che il lessico iconografico che Hamidou si costruisce è molto vicino a quello dei miei poemi, sempre tradotti non appena vengono scritti.

Due elementi in particolare si evidenziano. Il primo: il gesto di posare il segno porta con sé tanto senso quanto lo stesso segno grafico. Per esempio, Hamidou raffigura il vento con una spirale rapida dove l'inchiostro di china si imprime sotto i peli del pennello che egli appoggia facendolo scivolare sul foglio; in quel momento Hamidou dà un nome al vento, “unso”, e nello stesso tempo con la sua mano fa il gesto che rappresenta la corsa erratica della burrasca sulla superficie dell'altopiano di arenaria. Porre il segno ha tanta importanza e tanto potere quanti ne ha il segno stesso.

Il secondo elemento è la ricchezza non soltanto dell'immaginazione del pittore e del virtuosismo della sua mano, ma soprattutto della cultura di cui, di fronte al poeta, lui è portatore. Hamidou spiega tutto con precisione di dettagli: quel particolare rito, quella particolare usanza, quel particolare “genio” che risiede proprio su quella determinata montagna, quel particolare “spirito” la cui dimora è proprio quel baobab, quella

particolare cerimonia il cui compimento annuale avviene proprio sul bordo di quella vasca naturale d'acqua necessaria ai raccolti. Il *corpus* di decine di disegni che Hamidou mi dona è senza dubbio un documento eccezionale sui riti e le credenze di questa regione; tanto più che è elaborato da un giovane contadino che entra nel mondo dell'arte frequentando l'immaginazione di un poeta e il suo utilizzo particolare tanto della metafora quanto della grafia

Non sarebbe esatto, penso, considerare Hamidou un traditore dei saperi iniziatici e pertanto della sua comunità. Penso al contrario che, a parte qualche ombra disseminata qua e là, quest'ultima sia fiera di lui. Inoltre, a ogni nuovo soggiorno io porto e dono piccoli cataloghi in formato A3 dove riproduco certi poemi, due foto e qualche disegno a inchiostro (in primo luogo di Hamidou, poiché è di gran lunga il più attivo). Questi disegni, lo vedo, non incontrano mai nessuna disapprovazione, né per se stessi né per la loro riproduzione illustrata.

I disegni più originali di Hamidou nel febbraio del 2004 concernono il “toro tegu”, la lingua dogon di Koyo, e anche il canto delle donne di Koyo. Hamidou traccia con mano agile il labirinto aereo della parola e del pensiero. I disegni sono delle chiavi, hanno delle chiavi, offrono delle chiavi. I disegni creano un mondo dietro il segno (o nel segno?); il pittore e il poeta creano l'instabile. Momenti della creazione di un mondo.

8.

La giusta misura del pendio

Alla fine di tre giorni ininterrotti di marcia nel deserto, di scalate di montagne, di creazioni di poemi-pitture, la sera del 22 febbraio, mentre beviamo del tè, Alabouri, i pittori ed io finiamo naturalmente col parlare della loro lingua. Io domando del nome: “toro tegu”. Nel corso della creazione dei poemi-pitture, e quindi della traduzione dei miei poemi, avevo capito che il termine “parola” si dice “tegu”. “Toro”, mi spiegano, designa il “pendio”, la parte obliqua che qui caratterizza in modo particolare il rilievo, tra la falesia di arenaria e la pianura. Lungo questo pendio i blocchi di roccia franano, l’erosione scava dei burroni, la terra e le radici si mischiano, le sorgenti zampillano. Il tempo vi opera alacramente. Il “pendio” è il luogo della vita visibile, passeggera e fertile. Il pendio è “l’instabile”, eventualmente pericoloso. La lingua dogon di Koyo fa ricorso dunque a questa parola che, come l’acqua della sorgente, come la spiga di miglio che cresce sulla terrazza costruita e coltivata in pieno pendio, crea pensiero, sapere, senso, nell’instabile. Una parola senza una base a cui appoggiarsi. Nessuna tavola originaria o rasa da cui trarre un *cogito* fondatore; nessuna adesione assoluta a una fede fondamentale nella quale riconoscere la formulazione del proprio pensiero e del proprio destino. La parola, al contrario, è una piccola isola di stabilità in un mondo generalmente instabile. E’ la parola in se stessa.

Fin dai miei primi soggiorni qui, ho scritto su tessuti o su carte cinesi questo aforisma: “Costruisci l’instabile”. E’, a tutti gli effetti, la mia firma. Costruisci in un mondo instabile; sii un costruttore come Sisifo, che non conosce lo scoramento. Ma anche, non costruire altro che l’instabile, lascia la tua opera incompiuta, lascia aperto ciò che affermi; il pensiero è sempre all’opera, evita ogni dogmatismo. Costruisci aperto. Alabouri non ha mai commentato la mia formula “Costruisci l’instabile”; ma avevo notato che vi era particolarmente attento e che lui e i pittori ne parlavano diffusamente tra di loro prima di cominciare a porre accanto alle mie lettere i loro segni grafici; i primi due pittori a farlo sono stati proprio Belco e Hamidou.

Ho chiesto in seguito come si dice “verbo”. Mi hanno risposto che “verbo” si dice “tegu déu”; “déu” significa inizio, origine. Paralleli evidenti tra il pensiero e l’intuizione poetica.

La sera di questo 22 febbraio, davanti alla casa di Alabouri, le donne di Koyo cantano per me i loro canti polifonici particolarmente belli. Da parecchio tempo ho notato che le loro strofe sono fondate su formule brevi vicine alle mie, quando non si tratta proprio, in tutta evidenza, delle mie. La gente di Koyo e il poeta francese che ama le montagne hanno sicuramente un pensiero comune sulla parola. Grande è la mia sorpresa nel sentire questa notte le donne cantare: “la lingua dogon /il toro tegu/ è difficile, perdonaci, bisogna capirlo, il toro tegu è difficile”. Sì, difficile come ogni sforzo sul pendio della montagna: risalire, che mette alla prova cuore e polmoni; discendere, che tormenta le ginocchia; coltivare i terrazzamenti che si sgretolano e crollano; parlare camminando, che lascia senza fiato; andare ad attingere l’acqua e riportarla nel recipiente sulla testa. La vita è difficile, bisogna capirlo. E noi dobbiamo capirlo, e senza tristezza

né gioia né dubbio prendere il giusto ritmo, il giusto passo che non sfinisce, che ha buon esito, che porta il raccolto di miglio e l'acqua nella giara, quella giusta misura da cui nascono il poema e il canto, la luce e la comunicazione fra gli esseri(4).

L'indomani Alabouri mi racconta la storia del popolamento di Koyo. Due grandi famiglie formano la popolazione del villaggio. Una, quella dei Nassi, vive là da moltissimo tempo, ed è attualmente divisa in tre rami. Salvo errori di comprensione da parte mia, quattro dei cinque pittori di Koyo autorizzati a lavorare con me sono dei Nassi. L'altra famiglia si chiama Garico, attualmente divisa in due rami; è arrivata qui nel quindicesimo secolo, all'epoca in cui Askia Mohamed dominava a Gao. Dapprima è stata autorizzata ad abitare sul pendio ai piedi della cascata di Bonsiri, a nord-ovest dell'altopiano di Koyo. Successivamente le è stato permesso di installarsi nei pressi delle grotte di Giesiri, sullo stesso altopiano, a circa due chilometri dall'attuale Koyo, dove dai tempi dei tempi si trovavano i Nassi. Infine, "recentemente", i Garico sono stati accettati anche a Koyo. Alabouri aggiunge che un terzo ramo dei Garico abita il villaggio di Pringa, proprio a nord della montagna di cui Yuna Habé occupa il lato sud. Alabouri precisa che lui stesso è un Garico; nonostante tutta la sua intelligenza, la sua autorità morale, la sua fermezza, la sua lungimiranza e il suo senso della diplomazia, non potrà mai diventare il capo tradizionale di Koyo, perché, in quanto Garico, sarà sempre considerato uno straniero.

9.

Le emergenze fragili

Le usanze che riguardano il corpo a Koyo mi restano in grandissima parte misteriose. I primi tempi Alabouri e gli Anziani del villaggio mi indicavano al mio arrivo una piccola casa di mattoni e terra, vuota: la mettevano a mia disposizione perché io vi dormissi e vi sistemassi i miei effetti personali, proprio a fianco della grande casa del capo tradizionale del villaggio. I mattoni di terra conservano di notte il calore del giorno; dormirmi mi sarebbe stato impossibile. Preferivo farlo all'aperto, proprio davanti a questa casetta, su una grossa roccia piatta. Il cielo stellato, lo spuntare del giorno in lontananza sulla montagna di Yuna Koyo, tutto ciò mi appagava. Ma una e poi altre due piccole case sono state costruite là, ostruendo la vista verso est. Infine, nel febbraio del 2003, sono stato invitato a sistemarmi (in questo caso è un vero parolone...), nella casa di Alaye, tutta nuova. Ho conosciuto Alaye fin dal mia prima salita al villaggio cinque anni fa. Non aveva ancora raggiunto la statura da adulto, ma aveva già questo viso nobile e osservatore che esprime una completa serenità. Con qualche altro abitante del villaggio mi aveva accompagnato ai piedi della sua montagna, fino a Boni. Tra i blocchi sotto la falesia, una violenta tempesta ci aveva sorpresi; Alaye era scivolato, aveva battuto fortemente la tibia, sanguinava con le lacrime agli occhi. L'avevo aiutato. Per un attimo avevo pensato a una frattura. Ma aveva voluto, a tutti i costi, accompagnarmi fino in basso. Il tetto a terrazza della sua casa era una "camera da letto" perfetta: una stuoia sulla terra battuta, un piccolo muretto di mattoni di terra per non cadere, la vista su tutta la vita del villaggio e, naturalmente, su Yuna Koyo in lontananza; albe particolarmente radiose, notti di riposo e di pace sotto il lento chiacchierio delle stelle. Ringrazio ancora e sempre Alaye per la sua ospitalità.

Come già a fine febbraio, rinnovo i miei ringraziamenti, ma mi avvertono che non potrò più abitare là. Di fronte al mio grande stupore, mi precisano che Alaye sta per sposarsi e io devo andare ad abitare altrove. Questo improvviso pudore non manca di sorprendermi. L'assenza di un qualsiasi luogo isolato o protetto per lavarsi, l'assenza totale di servizi igienici, i bagni completamente nudi nei bacini d'acqua, d'estate, dopo ogni intensa pioggia, il lavoro pressoché nudi nei campi e nei terrazzamenti coltivati, tutto questo lascia pensare che la segretezza del corpo non è certo la stessa alla cui osservanza ci si adegua in Europa. Inoltre, nello spazio di queste montagne animiste, che è fondamentalmente tattile, non si smette di toccarsi pubblicamente, di prendersi per mano, di accarezzarsi tra uomini, tra donne, solo molto raramente tra uomo e donna in pubblico. Si dorme senza preoccupazioni gli uni addossati agli altri, ci si appoggia l'uno all'altro bevendo il tè o chiacchierando sotto il baobab.

Io cerco di comprendere questi comportamenti. Per di più, se le mani, le braccia, le gambe si mischiano così piacevolmente e così spesso, noto che le teste non fanno toccarsi. L'abbraccio sembra sconosciuto; il bacio sulla guancia, impossibile. L'affetto e la buona intesa, non soltanto fra individui ma ancora di più nella comunità, si manifestano attraverso una sensualità diffusa ed esuberante nel toccarsi, ma di certo non vi è nessuna allusione sessuale in quei gesti. Solo un erotismo diffuso e generale. La

sessualità sembra riservata alle pratiche ritualizzate della riproduzione; rituali molto rigorosi in cui il puro e l'impuro devono essere rigorosamente separati. La mia presenza nella casa di Alaye, giovane appena maritato, con la novella sposa, è senza dubbio totalmente impossibile. Il poeta è in questo caso un elemento impuro.

Se il poeta è tale, la cosa non manca di suscitare domande sullo statuto dei segni che, in interazione con le sue parole, i pittori depongono sul tessuto, sulla pietra o sulla carta. Che ne è allora della purezza o dell'impurità dello stesso posatore di segni?

Sono rimasto sconcertato, inoltre, da certi comportamenti di Hamidou Guindo nella corriera e a Bamako. L'ho invitato ad accompagnarmi a Mopti e a Bamako. I suoi primi viaggi, del resto, sono stati per lui la causa di qualche dissidio nei rapporti con la comunità. Ma alla fine egli desidera fortemente farli, accompagnare il poeta e lavorare ancora e ancora con lui. Le idee grafiche non gli mancano, tutt'altro. In febbraio Hamidou mi accompagna di nuovo a Bamako; lavoriamo in modo molto produttivo tanto con i formati che con i grafismi e le metafore. Un giorno, all'ora di pranzo, lo invito a venire a mangiare in un piccolo ristorante vicino all'albergo, in un quartiere nuovo, dove una grande camera ci permette di dipingere bene sul pavimento. Quasi nessuno nel ristorante, qualche sconosciuto a due o tre tavoli. Io porto i piccoli taccuini che Hamidou ha riempito di disegni a inchiostro di china e mi ha donato poco prima, affinché ne parliamo, visto che, fin dal mattino, è di una loquacità esuberante. Blocco completo. Il suo viso si irrigidisce. Non ci capisco niente. Gli mostro un disegno che mi interessa e lo esorto a parlarne. Muto, gli occhi gelidi, mi mostra con un gesto molto discreto della mano gli sconosciuti seduti tre tavoli più lontano. Li guardo. Lui prende allora la parola e bisbiglia: "Smetti di guardarli! Potrebbero sentirci. E capire quello che noi facciamo. Capire quello che ho disegnato". Rivelare attraverso il segno grafico, lo comprendo allora ancora di più, è far correre dei rischi, non solo a ciò che è rappresentato da quel segno, ma anche al posatore di segni. Gli chiedo allora se nella corriera, a ottobre, aveva completamente cambiato il suo atteggiamento per la stessa ragione. Mi risponde di sì.

Mondo puro e mondo impuro; pericolo dei contatti impuri. Pericolo per chi e per che cosa? Mi sembrava tutto tanto complicato quanto oscuro. Come può essere che la testa, la vita di una giovane coppia, la manifestazione dei segni grafici, siano elementi a tal punto rischiosi e fragili davanti all'ignoto e, indubbiamente, davanti all'impuro? Perché questa fragilità nel cuore di certe cose? E ancora altre domande: dove si situano la creazione e la posa di un segno tra il puro e l'impuro? Tra il lecito e l'illecito? Dove si collocano il poeta e il posatore di segni?

10.

Le linee fini

Con Alguima Guindo e Hama Alabouri Guindo dipingo dei poemi-pitture su carta e tessuto a casa di Yacouba Tamboura a Nissanata il 19 e il 20 febbraio. Anche Yacouba, naturalmente, lavora con noi. Per la prima volta, dopo quattro anni che ci vengo, faccio la conoscenza del capo tradizionale di Nissanata, il villaggio Rimaïbé satellite del grande villaggio Peul di Boni; si chiama Alasuna Dicko(5), Dicko come i Peul che dominano a Boni. Qui vi è un utilizzo molto diverso, per quanto concerne l'autorità tradizionale, rispetto a quello di Koyo o Yuna Habé, dove mai sarebbe stato possibile fare qualcosa se io non avessi cominciato con il saluto al capo tradizionale. E' vero che a Nissanata, villaggio Rimaïbé, lavoro presso la famiglia di Yacouba, che rappresenta una piccola comunità di origine dogon, poche persone discese qualche decina d'anni fa da un villaggio dogon situato a metà del pendio, Nissanata Habé, a causa, mi si dice, di una stagione così secca che la sorgente del villaggio si era prosciugata. Il grande "genio" della montagna aveva sfogato, in seguito a un fatto che mi hanno taciuto, una terribile collera e fatto sparire l'acqua. Se la famiglia di Yacouba, con ogni probabilità, è solo blandamente sottomessa all'autorità del capo tradizionale di Nissanata, ogni volta che vi soggiorno mi assicuro comunque, e con piacere, di salutare i suoi zii Almami et Seydou, che, a quanto ho capito, hanno poteri rituali importanti ai quali hanno iniziato progressivamente Yacouba.

Il lavoro al suolo, tanto sui tessuti che su carta, è soddisfacente. Yacouba, a metà della prima giornata che passiamo da lui, mi mostra le nuove pitture sui muri della sua casa. E' un uomo sensibile, fine, deciso e rispettoso. In un certo modo, anche l'evoluzione della sua pittura murale lo fa capire. I motivi iniziali sono sempre visibili, uccelli, animali della savana, alberi dai rami simmetrici, steccati di recinti per il bestiame, personaggi molto stilizzati, su sfondi ocra o grigio antracite o bianchi. Yacouba, in seguito agli avvenimenti sorprendenti dell'estate del 2003, quando il grande genio della sua montagna lo aveva vigorosamente brutalizzato, aveva aggiunto in espressivi palinsesti la figura del grande genio e quella della sposa inventata per lui, figure a grandezza umana. Ora, anche in seguito alle nostre frequentazioni della montagna nell'ottobre scorso, Yacouba ha notevolmente arricchito i suoi muri; personaggi, "geni" o uomini, li popolano in ogni parte, al pari di serpenti, uccelli, profili di montagna caratteristici del suo stile. Per la maggior parte, i nuovi soggetti, di statura assai grande, sono tratteggiati con linee monocrome nere, rosse o bianche, tutte di un medesimo spessore. I nuovi motivi, cinque o sei volte più grandi di quelli originali, senza peraltro che questi siano sfumati o cancellati, strutturano tutto lo spazio della camera dove Yacouba, la moglie e i loro figli vivono le loro notti e i loro giorni in una ricercata armonia: gli uomini e alcuni "geni" vivono qui in un equilibrio di grande sensibilità.

In quel momento la moglie di Yacouba entra nella stanza con un secchio pieno d'acqua sulla testa; lo depone davanti al vaso posto nell'angolo, quindi vi versa l'acqua fresca che ha appena attinto. Mi sorride, mi dice qualche parola in Peul; sulla schiena tiene ben

avvolto in una stoffa un neonato; poi dispiega questa stoffa, prende tra le sue braccia il bambino, che mi guarda con occhi spalancati. Yacouba mi dice che ha quattro mesi e che lui e sua moglie hanno deciso che porterà il mio nome.

Anche Yacouba mi dona un quaderno di fogli bianchi che gli avevo consegnato, intatto, a ottobre. Vi sono bei disegni equilibrati, all'inchiostro di china. Yacouba lo commenta e, con piacere e serietà insieme, spiega ciò che ha disegnato: degli "spiriti", delle montagne sulle quali siamo andati e dove abbiamo lavorato, qualche animale della savana, diversi personaggi. Ed ecco una montagna dalla doppia punta, molto slanciata; ai suoi piedi camminano, tenendosi per mano, tre personaggi. "La grande montagna, mi dice, è Douki, a due ore di cammino da Nissanata; da quelle parti, tra gli strati di roccia tenera, tantissimo tempo fa, i Tellem l'hanno abitata; le loro case di terra sono ancora visibili sotto gli strapiombi. Nessuno straniero ha mai visto Douki. Non c'è nessun pericolo nell'andare laggiù, perché gli "spiriti" di Douki sono in pace con noi. Quando verrai con tua figlia, vi condurrò a Douki e ve la mostrerò. E' ciò che ti dico in questo disegno con i tre personaggi e la montagna". Un segno rivolto al futuro. Auspicio e influenza sul futuro.

(1) Nota del novembre 2010: nel pensiero simbolico e animista, la montagna ha compiuto un rito in tre fasi: il mio rigetto, il mio seppellimento, la mia nuova nascita. I pittori me lo hanno spiegato parecchi anni dopo.

(2) Nota del novembre 2010: verrò a sapere nel 2008 che sono degli Ogo tuo, "pietre del conduttore dei riti", tanto importanti quanto pericolose. In generale sono disposte in gruppi di tre. Ne esiste qualche gruppo in questa o in quella montagna dogon di questa regione. Ne parlo più avanti in questo libro.

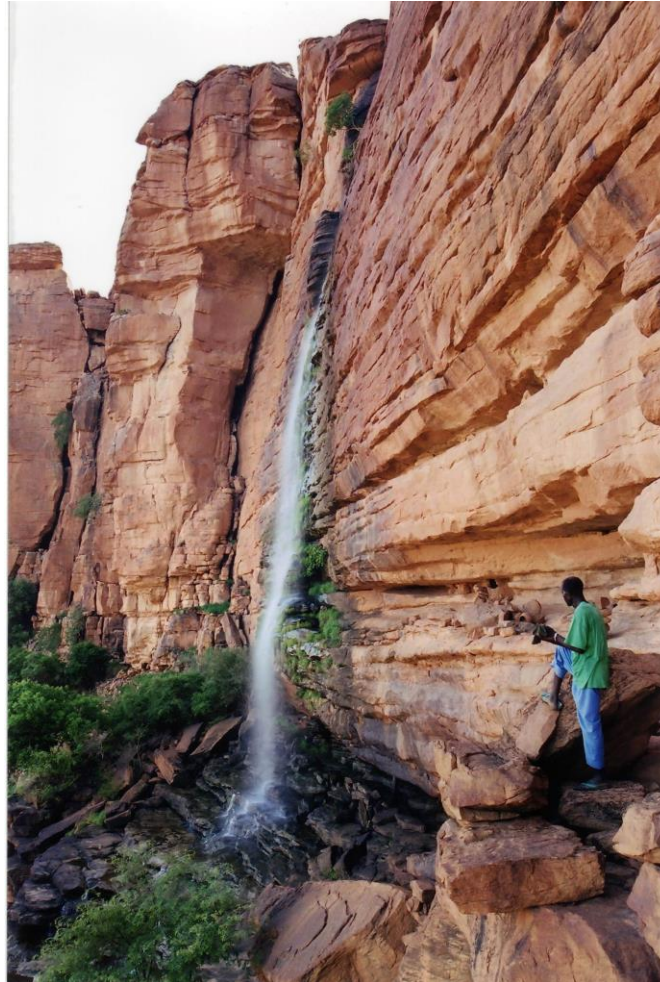
(3) che chiede a qualcuno di leggergli, se scende a Boni il giorno del mercato.

(4) Nota di novembre 2010: si leggerà nell'ultima parte di questo libro che nel 2004 avevo compreso solo parzialmente che cos'è il "toro". Un pendio roccioso franato sotto la falesia, credevo; in ogni caso non la pianura sabbiosa, mai quella. 2010: il "toro" è il reale della montagna, opposto all'insignificanza della pianura sabbiosa; di questo fatto, "toro" è la parola affidabile e fondatrice. Il mio errore si è corretto poco a poco nel corso degli anni.

Cap. VII

LA PELLE, L'ACQUA

Note sull'undicesimo soggiorno nel Mali, agosto 2004



1.

La pelle, il tessuto, l'humus della montagna

Il sole che brucia, le tempeste violentissime degli uragani nella stagione delle piogge, l'intenso scorrere dell'acqua piovana caduta nel corso di quegli uragani, il vento potente che, per tutto il resto dell'anno, coi granelli di sabbia o di polvere che smuove, dissecca e graffia striando tutto quanto. Quest'insieme di fattori lavora senza sosta, erode ininterrottamente la superficie della pianura, la superficie delle montagne, la sabbia, la roccia, ogni minima pietra.

Così le pietre, che sono tutte di arenaria, dapprima s'induriscono in superficie, fino a mostrare talvolta una specie di crosta nera rigidissima, ma ben presto la crosta si sfalda. La pietra si desquama. La lastra si desquama. Il pianoro sommitale si desquama. La montagna si desquama. Nelle fessure delle diaclasi, nei burroni stretti e profondi che l'acqua scava a tutta forza ogni volta che c'è un uragano, s'insinua della vegetazione, certi animali vi fanno la loro tana, alcuni ripari umani si creano sotto una tettoia di roccia, sotto una sporgenza di arenaria color arancio. Un po' d'acqua si cela in un buco della pietra e dura fino a metà della stagione secca. Ma lassù, nella costanza del sole e del vento, la superficie di roccia si dissecca, si disfa, stamattina si solleva un po', si screpola.

Superficie della pietra, della lastra, del pianoro, come una pelle dura che vive e muore, e nondimeno si rigenera di continuo. La montagna sperimenta le proprie mute e abbandona le proprie spoglie, sotto il cielo, il sole e la luna; pochi anni d'intemperie e l'asprezza del vento finiscono col dissolvere tali spoglie. Ma gli abitanti passano e camminano su di esse, ne scavano a volte con la loro "daba" l'epidermide, in ciò che ha di ancora vivo. Di ancora vivo: straordinaria attività dei contadini di qui, in particolare i Dogon di Koyo e Yuna Habé, che hanno fatto sparire dalle loro montagne la vegetazione spinosa e sterile e ricavano in ogni minima conca di roccia, in ogni minimo ripiano di pendio, dei piccoli appezzamenti da coltivare, anche se il loro spessore è solo di una decina di centimetri. Un vento troppo forte, una pioggia troppo brutale potrebbero trascinare via tutto, ma già i contadini, donne bambini e uomini, ricostruiscono il minuscolo argine di pietre piatte affinché possa trattenere un po' di terra o di sabbia.

La superficie del suolo è il gioco difficile, nobile e tragico, della desquamazione fertile: si scorge in ciò un aspetto del significato profondamente umano di questi luoghi. La montagna come grande corpo misterioso e potente, la cui pelle si disfa e tuttavia porta in sé una capacità di rigenerazione dall'infinita pazienza. L'ostinarsi nella pelle, il senso del destino umano nella muta, la bellezza nella spoglia.

Queste caratteristiche fisiche del paesaggio e dell'agricoltura di qui spiegano anche la presenza, che ancora mi viene tenuta nascosta, delle maschere, altra pelle lignea posata su quella del volto per i riti principali. Nelle pitture eseguite da loro assieme ai miei poemi, capita piuttosto spesso che i pittori raffigurino esplicitamente tali danzatori "in

maschera”; l’espressione è del resto ben poco precisa, poiché la maschera non potrebbe fare a meno di un vestito d’assieme, fatto di sterpaglie e fibre vegetali, che viene posato su tutto il corpo e a volte stretto alla cintola.

So anche che a Koyo il corpo del morto viene avvolto in un tessuto composto a scacchiera, altra pelle che copre quella la cui desquamazione è ormai irreversibile. Inoltre, per dormire, ogni notte si srotola sul suolo della casa di terra, o sulla roccia o la terra davanti alla casa, una stuoia di paglia o di plastica: superficie anonima o orfana, notturna, deposta lì tra la pelle del corpo del dormiente e quella, ruvida, della montagna.

E la nuvola la cui attesa è così fervida durante l’estate, per via della pioggia che forse porterà con sé, anche la nuvola è una pelle che si muove nel cielo, spoglia leggera e immensa di un grande corpo invisibile, spoglia che si attende e si spera possa lacerarsi, in modo da lasciar colare la propria acqua sulla pelle degli uomini e delle rocce. Le donne Dogon di Koyo, nei loro canti serali, fanno a volte l’elogio della nuvola, “la più bella pelle con cui il cielo possa onorare gli uomini”.

I tessuti e la carta cinese su cui, dopo averli dispiegati sul suolo, realizziamo i nostri poemi-pitture, sono anch’essi pelli leggere, che i passi e il viaggio del poeta, al pari dei venti, recano e portano via.

Recano, portano via. Ma da quale corpo si staccano? Quale corpo, tramite essi, si desquama? Quel corpo non è forse una specie di essere virtuale, “genio, spirito o diavolo”, come dicono i pittori-contadini, o semplicemente lo strano figlio nato dall’incrocio fra il loro pensiero e il mio, fra la loro esistenza e la mia?

2.

Kaga toko e la tempesta

Dopo i terribili dolori alla schiena che mi hanno davvero tormentato verso la fine della notte, stamattina imbocchiamo il sentiero forse più bello per salire da Boni a Koyo, una lunga marcia verso il nord, fino all'Incrocio tra la pista e la strada asfaltata, e, da lì, con molti giri e rigiri sul pendio franoso, fino a raggiungere la base stessa della falesia verticale. Il sentiero che i Dogon hanno apprestato qui in una piega profonda della falesia si chiama Kaga toko. L'ho percorso più volte. Mi piace il suo lungo tracciato obliquo nel pendio, i panorami lontani che offre, la tappa a metà cammino nella cavità di una cascata, che la stagione delle piogge fa sgorgare sotto il boschetto di grandi alberi; e si finisce coll'arrivare al pianoro tramite uno stretto corridoio reso ombroso dalle pareti lisce, dai begli alberi freschi in mezzo a una lieve corrente d'aria. Tutto l'opposto del clima, duro da sopportare, della regione.

Stamani il tempo è pesante, cielo plumbeo per via delle nubi fitte e grigie, vento continuo che soffia dall'est. I due pittori che camminano con noi ci spingono a procedere con passo più rapido. Ma la cascata è troppo bella e, devo pur dirlo, troppo rara perché non ci fermiamo, foss'anche solo per fare, un attimo, una buona doccia. Dembo e Hamidou ci mettono ancora fretta, indicano le nuvole più scure. Dietro l'ultima parte della scogliera, che vedo all'estremità del pianoro a nord, le nuvole sono in effetti scurissime; "la tempesta sta arrivando, andiamo, veloci, veloci", insiste Hamidou.

Riprendiamo la salita sui blocchi di pietra, aggrappandoci ai tronchi intagliati che i Dogon hanno collocato sulle pile di blocchi al fondo della gola. Questa si restringe, restano due metri al massimo a separare le pareti lisce, è quasi buio e ben presto i primi alberi del fondo della gola la oscurano, mentre una burrasca violentissima spazza i loro rami in tutte le direzioni e cominciano a cadere le prime grosse gocce. Affrettiamo ancora il passo, dalle mie spalle gocciola la pioggia, buona, tiepida, che si scatena, mentre si odono scoppi di tuono. Stiamo quasi correndo a perdifiato, la china diventa meno ripida, la gola strettissima rumoreggia per via del vento furioso, delle raffiche di pioggia, degli echi di tuono, la china si è quasi appianata e appare alla vista lo sbocco della gola sul pianoro sommitale. Ma la pioggia si scatena abbondante, persino accecante. Tutto il nostro equipaggiamento sarà presto inzuppato, non si vede praticamente più nulla. Corriamo sotto una sporgenza di roccia a sinistra e troviamo un po' di riparo, anche se ci schizza sulle gambe la pioggia che rimbalza sulle lastre di pietra. Cascatelle marroncine sorgono ovunque, torrenti nascono in ogni più piccola cavità, in ogni minima fenditura tra le rocce. Lampi e tuoni, burrasca fortissima, una breve pausa con un po' meno di vento e acqua, poi ancora e ancora tutta la violenza dell'uragano che scuote la montagna.

Un'ora dopo è tutto finito. L'acqua scorre in abbondanza dappertutto, il cielo spreme le sue nuvole più lontano. Usciamo da sotto la nostra sporgenza. Camminiamo ancora per poche centinaia di metri, sguazzando nelle pozze fresche in mezzo alle lastre di pietra. Ecco che ci vengono incontro Alabouri e gli altri pittori. "Abbiamo temuto per voi.

Avreste potuto annegare. Quando cade la pioggia non si può passare nel Kaga toko e bisogna aspettare ancora due ore dopo che ha smesso di piovere perché i torrenti e le cascate diminuiscano e consentano il passaggio”.

Adesso attraversiamo insieme le lastre e i burroni del pianoro. Dembo cammina davanti agli altri. Verso l'est, in lontananza adesso, si sentono altri rimbombi di tuono. In ogni minima cavità o falesia dell'altopiano, l'acqua scorre e salta, marroncina, nodosa, potente e pesante, affaccendata, solcante, rumorosa. Il nostro itinerario diventa complicato, perché tanti vortici temporanei lo intralciano. Vedo l'acqua modificare, quasi usasse le mani e la zappa, l'arenaria, che di colpo appare tenera; intagli profondi, nei quali l'acqua gratta e scalfisce e incide facendo rotolare i granelli di roccia, i frantumi di terra, le punte di vegetazione dura.

Impossibile adesso per noi lavorare sulle lastre, sul suolo stesso, per creare nuovi poemipitture su tessuto, come avevamo previsto, tanto l'umidità sconvolge tutto. Chiedo ad Alabouri se gli viene in mente una soluzione alternativa. “L'umidità durerà poco, seguimi”. Camminiamo a lungo, saliamo, scendiamo, piccole scalate a volte complesse; passando, scopro vari cantucci, in quel momento maltrattati dall'acqua marroncina, nei quali i Dogon mantengono le loro colture, minuscoli appezzamenti finora coltivati, lontano dal villaggio, a forza di pazienza e ostinazione. Tutta la montagna è un gran libro di saperi e di storie, di rituali, di ricette e di trovate, di lavori modesti, fatti a mano, con testardaggine, ai quali ciascuno dedica parecchi giorni all'anno, viene a seminare, a osservare, a zappettare, ad ascoltare, a raccogliere. Ma in questo momento l'acqua marroncina rimescola tutto. Poi confluisce verso Zogro, tra pareti color arancio più elevate, molteplici torrenti turbinosi che si riuniscono in un unico e impetuoso ramo di fiume dal corso a spirale, che qui fende la montagna e si getta nel vuoto; in basso, nella pianura, è la cascata di Bonsiri. Zogro oggi deborda di energia, di movimento e soprattutto di rumore. Ronfa con forza. Un “genio” potente si muove, parla e ruggisce a Zogro.

Alabouri ci conduce un po' più lontano, fino a un ripiano di lastre che si estende a cavità in mezzo a piccole falesie. Qui i torrenti effimeri sono più esili, spesso li si può varcare con un salto. Ecco il luogo annunciato da Alabouri: Seidou Panga, il “granaio” di Seidou. Sotto una lunga linea di sporgenze di roccia abbastanza larghe, di tre o quattro metri, ma tali da lasciar libera un'altezza di un metro e mezzo al massimo tra la lastra e il soffitto, c'è un buon riparo. In fondo, contro la parete, sono stati costruiti (ma da quando?) quei granai che vengono attribuiti (secondo una leggenda?) a Seidou: camerette di mattoni a forma di cassette appoggiate contro la parete di fondo, con davanti un'apertura di circa mezzo metro quadrato, nella quale è possibile entrare di persona per mettere al riparo e all'asciutto ciò che è stato raccolto qui sul pianoro. Posiamo i nostri zaini. Hamidou, che ha riunito subito dei rami secchi sotto le sporgenze e con essi ha acceso il fuoco davanti all'ingresso di un granaio, fa cuocere del riso; Hama, vicino a lui, prepara il tè su un letto di braci che ha attizzato. Basta attendere una mezz'ora e davvero le lastre nude sotto il cielo, davanti alle nostre sporgenze, finiscono di asciugare, tiepide e quasi calde.

Un po' di riso, due bicchieri di tè, e decidiamo di creare nuovi poemi-pitture. Le lastre di forma allungata, ora del tutto asciutte, sono in effetti lisce a sufficienza da consentirci di dispiegare e spianare i tessuti che ho portato. Ho scelto quattro pezzi di stoffa arancio, di un drappo leggero che ho comprato in un negozio di Boni, in fondo alla montagna, nel giorno di mercato. Un tessuto ordinario, leggermente trasparente, che tutti qui conoscono e utilizzano per fare dei normali vestiti. Pelle di tessuto leggero sulla pelle scura del corpo Nero. Le lunghe lastre si estendono in una specie di cavità; da un lato Seidou Panga e la sua linea di sporgenze, dall'altro un risalto roccioso allungato. Quattro tessuti color arancio, disposti l'uno accanto all'altro su questo letto di arenaria marroncina e bruna. Le nuvole che corrono sopra di noi. Il vento ancora feroce. Lo scrosciare vicino e invisibile di cascate, di vortici d'acqua. Quattro pezzi di tessuto leggero, sottilissimi, posati sul grande corpo della montagna che riprende fiato e si ristabilisce. Quattro pezzi di stoffa rettangolari che la curano. Quattro afflussi di colore e di vita, di colore felice e luminoso, qui in una cavità del gran corpo di arenaria. Pelli effimere sulla grande pelle rugosa. E su questi quattro pezzi di stoffa color arancio che curano, stiamo per deporre i nostri segni e le nostre parole.

È evidente a tutti noi che stiamo per creare i poemi-pitture della Tempesta, parola che preferisco ad Uragano; quest'ultima, meno ovvia da tradurre, è gravata da una possibile enfasi, che sarebbe del tutto inutile e persino fuori luogo. Camminando un po' sulle lastre tiepide e assieme ai pittori dispiegando sul suolo i tessuti, uno dopo l'altro, pensando agli eventi del mattino, alle cascate, alla violenta gioia di vivere, al senso di rilassamento stanco che certamente i pittori avvertono in questo momento, come le piante e gli uccelli, trovo le parole che Alabouri e io traduciamo in toro tegu, attribuendo alla tempesta lo statuto di una persona, entità animistica e persino divina, animata da sentimenti e pensieri. Dipingendo le lettere dei miei poemi sul tessuto, traccio grandi e larghe O maiuscole. Quattro O maiuscole scure, molto visibili sui quattro tessuti color arancio, quattro cerchi danzanti sul suolo che canta. Ecco:

Quadrattico

Poema con Yacouba Tamboura

Breve tempesta rilancia il sangue della montagna

*

Poema con Dembo Guindo

Grande tempesta ama le pendici illogiche

*

Poema con Hama Alabouri Guindo e Alguima Guindo

Giovane tempesta canta al cielo

*

Poema con Hamidou Guindo

Tempesta scalciante estrae il sale dal cielo

*

In ogni O maiuscola che dipingo, traccio le due lettere “r a”, la parte centrale della parola Orage. Così, mentre creiamo le opere, io e i pittori vediamo innanzitutto i quattro rettangoli color arancio, col grande occhio rotondo e la sua strana pupilla, grande occhio che guarda il cielo, poi si volge di lato e guarda qualcos’altro a cui non possiamo dare un nome e che forse è più vicino a noi di quanto crediamo, lì alle nostre spalle. In seguito traccio le altre lettere, tutte sul bordo sinistro del tessuto, lasciando così un amplissimo spazio ai pittori.

Yacouba, uomo sensibile e metodico, dipinge i contorni di un’ampia montagna rettangolare in tre parti, disseminata di punti o cerchietti, segni di fertilità, di semi e di piccole grotte nella roccia, che servono da riparo e anche da granai.

Dembo, uomo ispirato e impulsivo, dipinge anche lui i contorni di una montagna in tre parti: è la stessa? è senz’altro quella di Koyo, dove appunto ci troviamo in questo momento? Ma Dembo distorce la parte superiore, che popola di parecchi punti e di un animale strano; ne distorce ancor più la parte mediana, senza aggiungere nulla sulla superficie interna, mentre gli angoli inferiori si slanciano come inizi di gambe che stiano per danzare. Dipinge infine la parte inferiore della montagna senza deporre il tratto che ne costituirebbe la base, linee erratiche e potenti, che contengono o piuttosto lasciano sfuggire una moltitudine di punti azzurro chiaro: semi, parole o pioggia?

Alguima, dotato d’immaginazione e meticoloso, dipinge, nella parte alta del terzo tessuto, una montagna incurvata, disseminata di punti verdi e rossi; nell’asse centrale di essa, tra due linee rosse parallele, si succedono tre paia di spalle sormontate da una testa. Noi, che saliamo nel corridoio finale del Kaga toko poche ore prima. Neppure Alguima chiude la base della propria montagna.

Hama Alabouri, nella parte bassa di questa stessa banda, dipinge due personaggi e un “genio” coi capelli dritti, con tutte e tre le gambe divaricate perché sta danzando dentro un recinto - una montagna? la grande lastra delle danze sacre vicino al villaggio, a otto chilometri da qui? - che pure lui lascia aperto.

Hamidou, eccellente osservatore, dipinge non una montagna bensì, a larghi tratti, una specie di grande mano dalle dita spalancate verso il basso; dagli intervalli tra le cinque dita cade una moltitudine impressionante di punti, semi, parole, pioggia. Hamidou dice che tutto ciò rappresenta l’acqua che in questo momento scorre ovunque sulle lastre e sgorga e diffonde la vita, la gioia, la forza. Opera splendida in un quadratico tra i più belli che abbiamo creato finora.

I pittori dipingono contemporaneamente. Ma la realizzazione di queste opere non ha uno svolgimento uniforme, sulle lastre tiepide nella cavità di roccia. Poiché a due terzi della loro esecuzione la pioggia ritorna, però dolce, quasi francese, belle gocce da fine tempesta, una nuvola forse smarrita, forse attardata al di sopra della nostra montagna. Acqua sulla pittura non asciutta, probabile nuovo acquazzone, tutto può essere rovinato. Il più in fretta possibile, a due a due prendiamo gli angoli dei tessuti e, con mille timori di causare pieghe, macchie o non so quali altri danni, li portiamo, tenendoli tesi, lì vicino, sotto la linea di sporgenze dove si trovano i Granai di Seidou. Ma il posto non è grande a sufficienza; e Dembo, il più coraggioso in quel momento, è obbligato a strisciare sotto il soffitto di arenaria oca che sta a cinquanta centimetri sopra la sua testa, per stendere bene il tessuto, che finisce di dipingere, sporcandosi del tutto coll'arenaria disgregata e con le macchie di pittura. Ma l'opera è lì, già sul punto di asciugare, mentre la pioggia, benigna, svanisce, mentre Dembo esce da sotto la sporgenza, mentre Dembo viene restituito a noi e al mondo dell'aria libera, al mondo del suono, della parola che scorre e va, Dembo in piedi, col torso nudo che gronda di polvere, con un immenso sorriso sul volto.

La pioggerella, però, ha bagnato le lastre tutt'intorno, dunque ci concede un po' di riposo. Hama Alabouri prepara un altro tè. Il tempo passa. All'avvicinarsi della sera, il vento spazza e ripulisce il cielo. Seguo con lo sguardo grandi uccelli scuri che planano verso la nostra sinistra. Volendo osservare meglio, esco dal nostro avvallamento, raggiungo una specie di vasta insellatura di lastre annerite dal sole. Il vento la raschia. Gli uccelli sono scomparsi. C'è una veduta in lontananza sull'altopiano, le cascate biancheggiano su ogni minima falesia; sento il borbottio di quelle più vicine.

Qui al suolo, sotto il forte vento, le lastre sono già asciutte. Torno a cercare i pittori, stesi sotto la sporgenza di Seidou, e propongo loro di riprendere l'attività. La loro risposta è un'esplosione di risate e di gioia. E fino a notte Hamidou e Dembo non smettono di scherzare, al punto da scoppiare in risate folli. Disponiamo per terra tre tessuti neri, della stessa stoffa banale con cui qui si fanno i normali vestiti. Per impedire al vento di giocare troppo coi tessuti, posiamo sui loro bordi dei grossi ciottoli, occasione per mille altri scherzi. Propongo che inventiamo tre personaggi: uno che ride, uno che balla e uno che canta: cosa che, a titolo diverso, ognuno dei pittori è. Riso con i "geni", danza di trance con i "geni", canto sacro con i "geni". Euforia della montagna dissetata. Forza della gioia danzante al centro dell'immenso palmo di mano che il deserto apre, nudo, increspato, sotto il cielo serale.

Nel mio zaino resta poco materiale. Il tessuto nero richiederebbe una maggiore quantità di colori: impossibile. Ma disponiamo di due tubetti di bianco. Il bianco leggero, tinto con altri colori, serve per le lettere delle parole, per le forme umane dinoccolate, danzanti, fantasmagoriche, che fino a sera Hamidou, Yacouba, Hama Alabouri e Dembo dipingono. Parole e raffigurazioni di maschere si muovono e nascono sotto le nostre mani sul tessuto posato al suolo. Il vento passa ridendo, leggendo, e se ne va a ruggire dietro le rocce, se ne va a raggiungere un grosso torrente per scrosciare assieme ad esso. I tessuti neri anticipano la notte, il sogno, la danza notturna, il canto delle donne nel

villaggio, la visione, il futuro. I pittori e il poeta lo sanno, felici, stanchi, felici. Alabouri è raggianti. Tessuti neri, pelli più nere della notte sulle scure lastre calcinate. Parole e segni bianchi lievi, pallidi e chiari, fragili e danzanti sull'epidermide lieve del tessuto, che il vento gonfia ma non strappa, non porta via, parole e segni leggeri posati, dipinti sulla pelle inattesa, sconcertante, bella e semplice, che va e viene, che se ne va, tra notte e notte, tra pensiero e vita dei pittori, tra pensiero e vita del poeta.

Trittico

Poema con Dembo Guindo

Torrente che scroscia sotto l'uccello, colui che ride.

*

Poema con Alguima Guindo e Hama Alabouri Guindo

Col collo storto, il torso bruciante, colui che danza.

*

Poema con Yacouba Tamboura e Hamidou Guindo

Sollevando il sopracciglio o la roccia, colui che canta.

*

3.

La tettoia dipinta a Bonsiri

Durante questo soggiorno, la prima salita al pianoro di Koyo si compie grazie a una modestissima e bonaria astuzia. Hamidou mi aveva fatto capire, con un messaggio pervenutomi in aprile per vie traverse, di aver trovato delle pitture vicino alla cascata di Bonsiri. Io sono ovviamente desideroso di vederle. Fin dal mio arrivo a Bamako, Hamidou mi conferma di aver visto, o per meglio dire scoperto, tali pitture e che sì, me le mostrerà ma, aggiunge, in segreto.

Con precauzione e grazie a una piccola astuzia, destinata forse più a calmare se stesso che ad evitare gli anatemi di Alabouri, ci accordiamo per la nostra prima salita attraverso il toko di Bonsiri. Arriviamo ai piedi del passaggio predisposto, in maniera inventiva e acrobatica, dai Dogon(1). Sulla cengia ai piedi della grande parete verticale, di un color arancio purissimo, Hamidou devia di colpo verso sinistra, volgendo le spalle alla fenditura che si apre a destra, invisibile dal basso, nella parete, e su cui si arrampica il toko. Noi lo seguiamo. La cengia reca tracce evidenti di un habitat di origine tellem. Ben presto si restringe; mantenendo un buon passo di scalata sotto una linea di sporgenze e al di sopra del vuoto, arriviamo a una tettoia di roccia, piuttosto grande e allungata. La cascata scorre a una ventina di metri da lì. La tettoia sporge di tre metri; per terra, numerose tracce di fuoco, braci, legni anneriti, resti di vasi in terracotta, tracce di fumo sulla parete di fondo. Sul soffitto della tettoia, Hamidou ci mostra numerosi segni geometrici astratti, fatti con una pittura bianca color crema. Una specie di catasti, simili a quelli che in certi casi i miei compagni dipingono sulle nostre bandiere vicino alle poesie, motivi a volte più semplici, cerchi con due diametri che si incrociano ad angolo retto, altre figure non chiuse su se stesse. Alguima è con noi. So che lui e Hamidou vanno molto d'accordo, ma so anche che Alguima è il fedele assistente di Alabouri, che veglia su tutto, in particolare sul rigoroso rispetto delle regole che sono state fissate riguardo alle relazioni da tenere con me. È stato il solo Alabouri a stabilirle? Oppure sono state fissate da una decisione collettiva dei sei saggi che con lui formano il Consiglio degli Anziani di Koyo? Non potendo sapere se Hamidou teme o no la presenza, non prevista, di Alguima, non oso prendere appunti, mentre Alguima, che sembra non aver mai visto prima tali pitture, si mette a spiegarne i significati: qui la coperta per i morti, qui... e mentre redigo questo testo rimpiango mille volte di non aver preso appunti!

Ciò che è certo, però, e che trova conferma nelle poche foto che sono riuscito a scattare, è che i segni dipinti appartengono ad ogni epoca; alcuni molto lontani nel tempo, quasi cancellati, altri abbastanza visibili, altri ancora senza dubbio assai recenti. È chiaro che su questa tettoia la pratica del segno grafico è antica, forse antichissima, e soprattutto non si è mai interrotta. Chi dipinge qui? Quale abitante di Koyo, e incaricato di quale funzione? Hamidou mi ha presentato la sua "scoperta" come la rivelazione, per lui rischiosa, di un importante segreto. Quel che ne so io, è che la pratica del segno grafico esiste a Koyo da molto tempo e che i pittori, tra cui figurano in certo modo Belco e Dembo, e senza dubbio Alguima, sono investiti di funzioni sacre e conoscono a fondo l'importanza del segno grafico.

4.

La scacchiera d'azione

Pitture nella casa di Hamidou

Una delle grandi sorprese di questo soggiorno è l'insieme di nuove pitture che Hamidou ha fatto a casa sua. Me le mostra fin dal primo giorno. Torno poi spesso lì a guardarle e analizzarle, per quanto possibile.

Nella parte alta del muro che si trova immediatamente a destra della porta d'ingresso, c'è un curioso fregio, quasi orizzontale: Hamidou lo presenta come la raffigurazione dei vasti poemi-pitture su tessuto, larghi cinque metri e alti uno e mezzo, che realizziamo da tre anni a questa parte sulle grandi lastre di Bonodama, proprio a lato del villaggio, oppure sotto il grande baobab più vicino; produrle è sempre una festa dell'amicizia e della gioia, in mezzo allo scherzoso chiasso dei pittori e dei loro parenti, insomma una specie di cerimonia collettiva in cui i pittori, preceduti e guidati dalle mie parole e dal gesto fisico che compio nel dipingerle, fanno letteralmente danzare al suolo sul tessuto, con le mani e le braccia, l'incarnazione dei loro segni grafici, fino a che, dopo una o due ore, la grande opera collettiva sia infine presente, bella, complessa, briosa e ritmata sotto il grande cielo.

Hamidou ha dipinto il suo fregio sul muro come una sorta di rete a maglie larghe, nella quale i pesci sono dei mestoli fatti con mezze zucche, anch'esse raffigurate. Strana pittura, come sovrapposta a palinsesto su quella precedente; il grande tessuto di cinque metri, una specie di sciarpa gettata di traverso sullo spazio, una specie di rete gettata di traverso sull'orizzonte dell'arte, che Hamidou non smette di allontanare e riavvicinare sui muri della propria casa. Dell'estremità inferiore destra del fregio, Hamidou ha dipinto l'ondulazione, che si sviluppa poi verso sinistra parallelamente al tessuto, e che raffigura, dice lui, il vento. Vento, figlio del poema-pittura.

La grande sorpresa, ed è davvero monumentale, si trova sulla parete di fronte alla porta d'ingresso. Questa parete, che recava già a palinsesto quattro fasi di pittura, molto diverse le une dalle altre, Hamidou l'ha ricoperta per intero (tranne la parte che sta proprio in alto) con uno strato leggero, e tuttavia ben presente, di bianco. Un enorme uccello, di profilo e volto verso sinistra, eretto sulle zampe incrociate, porta sul dorso un "genio", dipinto frontalmente ma senza gambe; il "genio" alza un braccio per posare la mano sul capo dell'uccello. La sua testa ha una larga aureola nera. Dalla bocca si sprigiona, in una bella e spessa diagonale, il vento tumultuoso. A sinistra, sotto il capo dell'uccello, c'è in tinta unita nera il palmo di una mano posata, da sola e con le dita aperte. A sinistra di tale mano, si vedono il collo e la testa di un altro uccello, più piccolo, girato verso il primo e, subito al di sotto (tanto che ci si chiede se non sia sovrapposto all'uccello) un toro nero. Dal pettorale del toro sporge un braccio, forse simmetrico a quello che il genio tende sull'uccello grande. Sopra le teste di quest'ultimo e del toro, al limite del fondo bianco, che non arriva fino al soffitto della stanza, Hamidou ha dipinto un cerchio, suddiviso in sei porzioni bianche e nere; un pallone, se si pensa alla maniera in cui di solito i pittori raffigurano i palloni. Ma questo cerchio-sfera è anche mille altri

elementi dalle forme arrotondate; e d'altronde credo che la moglie di Hamidou sia di nuovo incinta.

Mi colpisce l'aspetto mitico di questi nuovi motivi. Ma al tempo stesso noto che Hamidou ha introdotto un po' ovunque delle parole, che ora egli è capace di scrivere in lettere latine, con dei caratteri "ad aste" e un'ortografia assai più fonetica che esatta; si tratta di parole, e a volte anche di brevi frasi, in toro tegu o in francese. Leggo così queste scritte:

*Il vento / Grazie Yves / Il ballo (senza dubbio per indicare la palla) / Le lacrime dell'uccello /
La mano / La lingua / La parola / Yves Hamidou grazie il toko la parola /*

e altre ancora che stento non a decifrare, ma a capire.

Hamidou si è dunque impadronito della grafia della lettera latina. E quasi anche della parola. Le sue scritture sono sempre orizzontali. La loro collocazione sulla parete è decisa, talvolta larga, sempre sul fondo bianco. Hamidou ha così realizzato da solo, senza il poeta, quello che è forse il suo primo poema-pittura murale.

Ma c'è qualcosa di ancor più sorprendente. All'estremità sinistra della parete, Hamidou ha composto una scacchiera verticale di ventiquattro caselle, disposte in file orizzontali di tre e in colonne verticali di otto. Ha dunque ricreato, in versione più condensata, la scacchiera originale dei suoi muri, larga e così bella, che avevo scoperto nel 2001. Per farlo, ha utilizzato tre soli colori: rosso, bianco e nero. Come nelle primissime pitture che ho visto nella regione. Come quelle tracciate, forse semplicemente col dito, sul soffitto della tettoia di Bonsiri.

Hamidou comincia da solo a spiegarmi il significato dei segni, in apparenza astratti, che ha minuziosamente dipinto in ognuna delle ventiquattro caselle della scacchiera. Parla, in maniera felice e profusa, di una grande festa dogon, il "Dina" annuale: il segno di ogni casella rappresenta la partecipazione e la presenza attiva di un villaggio.

Alabouri giunge allora, inatteso, e Hamidou riprende il suo discorso in questi termini:

Prima fila, casella di sinistra, il segno dipinto rappresenta il "Dina dogon", riunione annuale di tutti i villaggi dogon (della regione, immagino, nei quali si parla il toro tegu nelle sue diverse varianti); "quando c'è il Dina, si sacrifica un toro nero".

Prima fila, casella centrale, il segno indica la grande zucca sacra che si colpisce per annunciare il decesso del capo e il sacrificio del grande toro nero durante il Dina dogon.

Prima fila, casella di destra: "le persone escluse dal Dina dogon".

Seconda fila, casella di sinistra: "la montagna di Koyo".

Seconda fila, casella centrale: "i due serbatoi d'acqua costruiti a Koyo" (grazie agli aiuti finanziari che ho trovato in Francia e portato nel corso degli anni).

Seconda fila, casella di destra: "la grotta di Panga ka komo" (si trova quasi all'estremità nord del pianoro sommitale di Koyo, ci siamo andati insieme tre volte per realizzare dei poemi-pitture; questa grotta, fino a pochi decenni fa, serviva da rifugio quando nella

pianura si aggravava il rischio di razzie dei Tuareg per catturare bambini e giovani da ridurre in schiavitù).

Terza fila, casella di sinistra: “le aste parlano”.

Terza fila, casella centrale: “i turisti vengono scacciati” (in effetti abbiamo parlato a più riprese delle incursioni, per ora minime, di gruppi piccoli, o anche un po’ più numerosi, con la loro “guida”, per venire a verificare la famosa storia dei poemi-pitture a Koyo; certe agenzie mi hanno chiesto quale fosse la mia tariffa per fare da guida... Le nostre discussioni in proposito evidenziano quanto siamo unanimi nel diffidare al massimo di queste persone).

Terza fila, casella di destra: “il serbatoio d’acqua degli uomini” (il primo di cui, fin dal 2001, ho finanziato la costruzione).

Quarta fila, casella di sinistra: “la montagna di Yuna Koyo” (ci andiamo insieme da un anno a questa parte; dopo averne parlato dapprima con prudenza, poi più apertamente, vi abbiamo realizzato una “installazione” di poemi-pitture su pietra; in questi giorni ho appreso che, se si verifica un ritardo nelle piogge, due Anziani di ogni villaggio Dogon dei dintorni si recano sulla sua sommità per farvi, tutti insieme, un sacrificio).

Quarta fila, casella centrale: “gli stregoni notturni, gli esseri che di notte vogliono far male alla gente”.

Quarta fila, casella di destra: “un vecchio genio”.

Quinta fila, casella di sinistra: “unione e amicizia fra tutti noi, pittori e poeta”.

Quinta fila, casella centrale: “Yves parla di Koyo e di Die ai pittori”.

Quinta fila, casella di destra: “una buona parola, gira”.

Sesta fila, casella di sinistra: “Yves, arrivando d’estate, fa iniziare le prime piogge”.

Sesta fila, casella centrale: “i bambini corrono incontro ad Yves”.

Sesta fila, casella di destra: “una donna ha visto arrivare Yves e corre incontro a lui cantando” (le donne di Koyo, lo ricordo, certe notti intonano lunghi e bellissimi canti a cappella, i cui testi sono brevi poesie in un tono assai elevato, brevi poesie che per forma e significato sono assai prossime a quelle che creo per i poemi-pitture, sempre diurne).

Settima fila, casella di sinistra: “le pietre di Koyo riconoscono Yves” (lo vedono arrivare).

Settima fila, casella centrale: “orizzonte e veduta in lontananza” (credo che la nozione di orizzonte non esista nel mondo della savana; la lontananza infinita è, appunto, la vicina savana con i suoi spiriti, geni, belve e briganti, la cui realtà è tangibile, mobile e incontrollabile; Hamidou è stato presto incuriosito da quell’ “orizzonte” che talvolta io nomino nelle poesie, me l’ha fatto spiegare a lungo e, un bel giorno, lo ha adottato).

Settima fila, casella di destra: “Koyo” (senza dubbio si tratta del villaggio stesso e della montagna che lo circonda).

Ottava fila, casella di sinistra: “tutte le persone, e persino le pietre, sono tristi al momento della partenza di Yves”.

Ottava fila, casella centrale: “Yves parla con la gente di Koyo dei suoi progetti e anche degli aiuti che sta cercando per il villaggio”.

Ottava fila, casella di destra: “Yuna e Koyo si riuniscono quando arriva Yves” (penso che i due nomi indichino tanto i villaggi quanto le montagne vicine ad essi).

La bellezza di questa scacchiera, che dovrebbe essere di un metro e sessanta d’altezza per ottanta centimetri di larghezza, s’impone subito. Grande tavola verticale, fortemente strutturata in spessi tratti rossi disseminati di punti bianchi, che sono sicuramente raffigurazioni di pietre, e/o di lacrime e/o di parole. I segni in ogni casella, dipinti in nero, sono a loro volta disseminati di punti bianchi, che di certo hanno il medesimo valore; i segni sembrano danzare e ognuno di essi occupa generosamente la propria casella. Serietà, nobiltà, eleganza, bellezza.

Le spiegazioni di Hamidou, poi, mi incuriosiscono parecchio. Questa scacchiera a ventiquattro caselle, o ventiquattro segni, manifesta un pensiero complesso, una successione in base a una causalità animistica. I dipinti dei pittori fanno spesso apparire delle mappe, nelle quali lo svolgersi dell’azione di realizzarle è dotato di significato tanto quanto lo è il risultato finale complessivo. Sono note, presso i Dogon della regione di Bandiagara, le tavole divinatorie della Volpe Pallida, una scacchiera a doppia colonna in cui l’indovino legge i segni, e soprattutto la perturbazione di essi; ma a Koyo non ho mai sentito parlare di queste tavole della Volpe e non ne ho mai viste. Hamidou ne è forse a conoscenza? Alcune delle pitture che mi ha mostrato sotto la tettoia di Bonsiri, più piccole rispetto alla sua scacchiera, sono anch’esse delle piccole scacchiere, forse dei piccoli *catasti*.

Ho chiesto ad Hamidou il significato di tali segni, ed egli ha iniziato la spiegazione dalla grande festa di tutti i villaggi Dogon della regione, dicendo che ogni casella rappresenta un villaggio. In quel preciso momento Alabouri entra in casa sua. Hamidou continua dicendo le frasi che ho trascritto in precedenza. Ha forse sviato il suo discorso, preferendo attribuire un secondo significato a ciò che ha dipinto sul muro? E’ pure possibile che i due significati esistano assieme. Quand’anche Hamidou avesse avuto l’intelligenza e l’immaginazione di inventare, improvvisando, ciò che riferisco qui, lo avrebbe fatto con la stessa scioltezza e serietà che gli ho già visto manifestare quando

disegna o dipinge i suoi motivi e quando me li nomina o spiega. Il discorso, quali che siano le sue motivazioni o opportunità, è in ogni modo assai ricco.

Inoltre Hamidou, nel significato originale della sua scacchiera oppure in quello che ha appena inventato per aggiungerlo ad essa sotto il vigile sguardo, e l'ascolto convalidante, di Alabouri, fa giocare alla mia persona un ruolo che va crescendo di casella in casella. Avevo già percepito qualche indizio di questo ruolo attivo che i pittori e le persone di Koyo mi assegnano, o piuttosto credono che io eserciti, nella loro vita profonda. Ciò che vi è qui di notevole è che Hamidou mi investe, tramite il segno plastico, di un compito e di una funzione magici efficaci, concreti e attivi. Io rappresento e sono molte cose, per lui e per la sua famiglia; lo sono per i pittori e per il villaggio. La scacchiera di Hamidou manifesta con la perennità del segno dipinto (perennità relativa, poiché i temporali violenti della stagione delle piogge degradano in fretta le case di terra) che io, uomo di parola, esisto tramite il mio corpo e la mia relazione di simbiosi attiva con le montagne e le pietre; gli abitanti lo capiscono, lo cantano e lo danzano. Gli effetti della mia presenza e le loro manifestazioni sotto forma di segni grafici trovano posto nel succedersi, e nel racconto del succedersi, di tali segni, che hanno come punto di partenza la grande festa dei villaggi Dogon. Hamidou spiega che, in occasione di tale festa, il "Dina", viene sacrificato il toro nero, quello che appare proprio a destra della scacchiera e il cui corpo viene coperto, nella sua parte posteriore, dalla scacchiera stessa. Poi, ancora un po' più a destra, Hamidou ha dipinto numerose lettere e parole in mezzo ai suoi motivi su fondo bianco. Nel racconto che ha improvvisato, o costruito fin dall'inizio, e che struttura alla maniera di una storia la sua scacchiera, con la presenza di parole in lettere latine scritte altrove sul fondo bianco di questo muro, Hamidou fa entrare completamente la mia persona nello spazio della propria casa, e più ancora nello spazio del proprio pensiero e in quello (mobile, instabile, aperto, incompiuto e felice) che si crea prima ancora del costume, del rito, della memoria - la sua e quella di tutto il villaggio. Dipinge sulla parete l'avventura della creazione come dialogo tra un poeta e un pittore, in mezzo alle montagne nel deserto. L'opera dipinta su quel muro è perfettamente coerente. E' splendida.

5.

Pitture nella casa di Dembo

L'indomani, Dembo mi fa visitare la sua casa. Anche lì la sorpresa è grande. La pittura, con larghi motivi, occupa tutte le pareti. Presenta subito qualcosa di potente ed espressivo, tratti ampi, contrasti netti tra un giallo chiaro, un rosso profondo, un azzurro-verde altrettanto profondo, un azzurro chiaro tenero. Dembo è sempre dotato di audacia, di slancio nel dire, fare e agire.

Una decina di giorni dopo, tornando con Alabouri nella casa di Dembo, chiedo a quest'ultimo di dire cosa ha dipinto. Riporto qui le sue indicazioni, tradotte da Alabouri. Voglio precisare che Dembo non ha ascoltato le spiegazioni date da Hamidou sulla propria opera. Seguo qui l'ordine di una "visita" delle pitture, cominciando dalla parte immediatamente a destra della porta d'ingresso, facendo tutto il giro della stanza e terminando a sinistra della porta d'ingresso.

Dapprima un grande motivo verticale sormontato da qualcosa di simile a quattro braccia alzate che terminano coi pugni chiusi; in basso, due "gambe" strette: "io penso sempre a Yves quando non è qui, ed è questo che ho rappresentato", dice Dembo. Dello stesso motivo, che era già lì nel febbraio scorso, ma meno accentuato dai colori vivaci di quanto lo sia adesso, Dembo mi aveva detto allora che era la montagna di Koyo Poto, sulla quale ci eravamo arrampicati poco tempo prima. Penso che entrambe le spiegazioni siano sincere, poiché la seconda trova il proprio significato nella montagna stessa tanto quanto nella nostra presenza assieme per compiere quella salita.

Poi un motivo più largo e meno verticale, dipinto in azzurro e giallo pallido: "è Koyo Poto e l'annuncio fatto a febbraio [in realtà, lo avevo già fatto nell'ottobre precedente] che Clémence, la figlia di Yves, arriverà in agosto".

Poi "il grande elefante nella pianura contro cui ha lottato un contadino; l'elefante lo ha ucciso. E anche le due mani del contadino", coi polsi sezionati e ricongiunti l'uno all'altro, che assumono qui la forma di una stella o di un sole sopra la testa dell'elefante. Questo motivo, benché meno colorato, era già presente tale e quale a febbraio.

Poi, di fronte alla porta d'ingresso, una complessa rappresentazione di Teiga, la sorgente perenne del villaggio che si trova ai piedi della piccola falesia a nord-est del villaggio stesso; Dembo raffigura con una doppia ondulazione l'acqua che scende dalla sorgente. "Ecco Teiga e l'acqua che scorre, scorre come la mia gioia quando Yves è qui".

Poi un personaggio entro un cerchio giallo chiaro, col braccio destro alzato: "Yves".

Poi una specie di catasto ritmato, come quelli che Dembo dipinge abbastanza spesso sui tessuti con le mie poesie: "è tutta la montagna di Koyo; e qui, qui, qui e qui, ci sono i quattro toko principali", mi dice mostrandomi quattro tratti verticali equidistanti gli uni

dagli altri; tre di essi sono delimitati da piccole forme rotonde, che certamente raffigurano le grandi pietre che i Dogon calano in questi passaggi così da apprestare con esse delle scale.

Poi la strana forma in cui dominano il rosso e il verde, tre triangoli congiunti al vertice e sormontati da piccoli archi di cerchio, della quale in febbraio Dembo mi aveva detto che rappresentava il tempo, largo e vuoto quando Yves è lontano, ma che si restringe e ricongiunge quando io arrivo. Oggi Dembo dice: “è il cuore dell'uomo”.

Infine un ampio motivo nuovo, complesso, la cui parte inferiore sembra un altro catasto fatto di elementi circolari; in alto un personaggio verde e rosso con un braccio alzato. Dembo dice: “una notte in cui Yves non c'era, ho avuto una visione molto nitida e importante. Mi sono alzato e ho dipinto subito questo. Rappresenta la nostra unione, Yves e i pittori. Il piccolo personaggio in alto è un genio. E' contento”.

Questi discorsi mi stupiscono tanto quanto quelli di Hamidou. Certo Dembo non sviluppa al pari di lui una narrazione simbolica. Ma la potenza grafica dei suoi motivi e dei suoi colori si impone con forza.

Dembo ha improvvisato questo commento davanti ad Alabouri? Cosa quest'ultimo, nel tradurre, avrebbe potuto aggiungere o deformare più o meno intenzionalmente? Ma è vero che io capivo in gran parte ciò che Dembo diceva, a voce chiara e forte, in toro tegu. Dembo ha pensato in questi termini la pittura mentre la eseguiva? Poco importa, e d'altronde forse sente semplicemente il bisogno di questa specie di drammaturgia della parola davanti al poeta e ad Alabouri per portare a termine la propria opera. Per dire, a se stesso e ad altri, e a me, quel che il suo pensiero afferma tramite il segno grafico. Non è impossibile che Hamidou proceda allo stesso modo. I segni grafici devono anche svolgere il ruolo di promemoria, di canovacci per racconti orali importanti.

Come Hamidou, Dembo fa entrare la mia persona in segni grafici complessi e nel loro articolarsi in una sintassi ancora abbastanza semplice. Tutto ciò mi commuove molto. Senza dubbio una simile attenzione all'altro, una simile amicizia, sono rare. Ma mi chiedo quali eventi, quali azioni, quali parole, provenienti senza dubbio da me, durante il mio ultimo soggiorno, a febbraio, oppure durante i soggiorni precedenti, abbiano provocato il sorgere di tali pitture nelle quali mi vengono attribuiti certi ruoli e poteri. Mi chiedo anche che cosa, in mia assenza, i pittori si siano detti fra loro. Dembo, grande cantante, si rifiuta di cantare, ed è impossibilitato a farlo, davanti a me. Con le sue sorprendenti pitture, non fa il mio elogio cantato, come lo farebbe un cantastorie. Ma dice e mostra con forza il ruolo e l'importanza che ho per lui, per il villaggio e per tutta la natura di qui. Hamidou, uomo il cui pudore è grande al pari della sua nobiltà d'animo, non pone se stesso al centro delle cose; penso che vi ponga la parola, come faccio e dico io stesso, come dicono le mie poesie. Dembo fa risuonare la sua stanza con tutta la sua potente soggettività. E' proprio un cantante, la voce e il corpo di un cantante.

Ma occorre considerare che le nuove pitture di Hamidou e Dembo rappresentano non soltanto ciò che essi pensano, ma anche ciò che vogliono. Il segno grafico fissa, chiama e convoca qualcosa di reale; può anche configurarlo, suscitarlo e persino crearlo. Il segno grafico dispone di un potere. Hamidou e soprattutto Dembo, in quest'ottica, vogliono assicurare e assicurarsi la mia presenza, la mia persona e i poteri che le attribuiscono. O anche i poteri che i loro segni grafici le conferiscono. Allo stesso modo, il canto rituale di Dembo, segno sonoro, ha un'efficacia ed un ruolo.

Un'altra questione si pone, molto interessante. Hamidou e Dembo vanno d'accordo, ma non alla perfezione. So che a più riprese Dembo ha fatto in pubblico, anche se mai davanti a me, dei discorsi severi verso Hamidou, in parte motivati da una specie di gelosia. Nondimeno le loro pitture si accordano nel manifestare e affermare che io svolgo un ruolo centrale nella loro vita o nella vita del villaggio e della natura che lo circonda; i loro dipinti lo dicono con forza, assumendolo con tutti i rischi del segno grafico che fissa il reale e il pensiero "in pubblico", cioè agli occhi di chi passa e vede le pitture. Alabouri, la famiglia, i vicini, gli spiriti e i geni. Cosa accade, qui, attorno alla mia persona e con essa? Senz'altro qualcosa di importante, benché molti aspetti mi sfuggano. E' indubbio che i pittori siano stati un po' preceduti dalle donne del villaggio, che certe notti intonano i loro bellissimi canti polifonici, nei quali da tre anni mi attribuiscono il nome di Bienu, che nella mitologia tradizionale dogon (sempre che qui la si conosca) è quello del primo uomo che ha inventato la scrittura; nei loro canti, in un registro linguistico del toro tegu assai elevato e quasi inaccessibile alla mia comprensione, ma che spesso mi viene tradotto, esse mi attribuiscono un certo numero di azioni o di influenze sulla loro vita e sulla vita del villaggio; la forma, tradizionale, di tali discorsi cantati è, inoltre, assai prossima a quella dei brevi poemi che, assieme ai pittori, dipingo sul tessuto, la carta o la pietra. Tra queste donne, la madre di Hamidou, persona bella e severa, che ha la mia stessa età ed è assai legata all'osservanza delle consuetudini, svolge un ruolo di primo piano.

Io trascorro fra queste montagne, in cui il centro della mia attività è il villaggio di Koyo, solo due o tre mesi all'anno. Qui i lavori quotidiani dell'agricoltura sono minuziosi, i riti e le feste vengono scrupolosamente rispettati. E tuttavia i canti delle donne che parlano di me e le nuove pitture sembrano far apparire un'altra temporalità, determinata dalle mie assenze, dalle mie presenze e da una specie di pressione quando si sta attendendo il mio arrivo. In questa temporalità, la gente, gli animali, le rocce e gli elementi naturali vengono percepiti come se si organizzassero in maniera nuova attorno alla mia persona, con essa, a causa di essa. Ma non su ordine, su una messa in ordine voluta da me. Riorganizzazione autogestita, ri-creazione della vita e della gente tramite un lavoro in profondità degli elementi naturali, vento, nuvola, sorgente, pietra, tramite una specie di possente muta degli esseri. Io partecipo a tutto ciò, a volte provo, più o meno consapevolmente, certe situazioni nuove, ma in ogni caso non organizzo nulla; entro in un mondo, nel suo ordine, in quel che posso capire del suo pensiero, o più esattamente si permette che io vi penetri a poco a poco, da cinque anni a questa parte; da un anno penetro anche nella sua lingua, o almeno in ciò che capisco di essa. Ma l'attore centrale è la parola; l'ho sempre detto, l'ho sempre scritto nei miei poemi con i pittori. Io sono il

vettore della parola, perché so pensarla, scriverla e formularla nella sua dinamica poetica.
A tale parola poetica i pittori e tutti gli abitanti si mostrano attenti e sensibili.

6.

Grandi gesti: pittura a Bonodama

Io vengo a Koyo da cinque anni. D'altronde sarebbe più esatto contare il tempo così: una trentina di soggiorni al villaggio, dove con "soggiorno" s'intende la salita su un toko, vari giorni di lavoro coi pittori, interrotti soltanto dal sonno notturno (e non sempre...: più di una volta la prima metà della notte è dedicata a grandi riunioni, con decine di persone, riunioni in cui le donne intonano i loro canti polifonici). Il lavoro diurno ininterrotto viene realizzato sotto il grande baobab del villaggio o, da due anni, spostandosi sulla totalità del pianoro, che si tratti di poemi-pitture su pietra, tessuto o carta. Infine questi soggiorni, che sono di una grandissima densità umana, artistica e, beninteso, animistica, comprendono pure le discese sui toko per tornare in pianura e, in generale, a Boni.

Nel corso dei miei soggiorni nel villaggio stesso, si è a poco a poco evidenziato e affermato un luogo di grande bellezza. E' Bonodama. Una grande terrazza di lastre piatte, a un livello inferiore rispetto alla falesia color arancio da cui filtra l'acqua della sorgente Teiga, fonte perenne del villaggio, con i suoi due serpenti sacri che praticamente nessuno ha mai visto. Questa vasta terrazza è larga una trentina di metri e lunga trecento metri; a est sovrasta il vuoto e il toko che scende verso Loro e Yuna Habé. Riceve direttamente il sole quando si leva in cielo. A ovest, dal lato del pianoro, un rigonfiamento di alte rocce di arenaria color arancio, dietro cui scendono a strapiombo fenditure (in una di esse le donne seppelliscono la loro placenta, che costituisce il gemello non-nato di ogni neonato); dopo queste fenditure, ci sono alcuni ristretti campi e, subito, le case del villaggio.

A Bonodama ho realizzato, da solo, la primissima installazione di poesie su pietra, nel luglio 2001, con grande inquietudine di certi Anziani, presto dissipata dal parere degli altri. Dal luglio 2002, noi vi realizziamo poesie-pitture su tessuto, tra cui quelle di ampio formato raggiungono i cinque metri di larghezza. Nell'ottobre 2003 ho appreso da Alabouri che una volta all'anno, verso maggio, tutti gli uomini del villaggio si riuniscono a Bonodama, portando, per ogni famiglia, una ciotola di grani di miglio; vi si sacrifica una capra e si compie in tal modo un rituale animista per assicurarsi buone semine.

Adesso i pittori, subito dopo aver posato i loro pennelli, mi dicono ogni volta cos'hanno dipinto sul tessuto assieme alle mie poesie. Dembo un giorno afferma di aver raffigurato la Grande Roccia sacra di Bonodama, situata verso la metà della terrazza, roccia che in effetti mi ha sempre affascinato; alta una decina di metri, con un favo di terracotta sulla cima, dominata da due strane pile di mattoni di terra e di ciottoli, una specie di *cairns* (cumuli di pietre usati come monumenti sepolcrali) dei quali mi dicevano, quando ne vedevo di simili altrove, che venivano eretti per spaventare le scimmie, ma che evidentemente svolgono pure funzioni sacre. Su un altro drappo, Hama Alabouri indica di aver dipinto le "pietre che gridano": Alabouri e i pittori mi spiegano allora che, nei mesi del gran caldo, da aprile a giugno, sotto l'effetto dei raggi torridi del sole, certe

rocce di Bonodama fanno sentire dei colpi sordi, delle vere piccole esplosioni, manifestazioni sonore della loro brutale desquamazione a causa dell'erosione eolica e solare.

Parole come pelle leggera, spoglie esposte ad ogni vento, sul suolo di Bonodama, sotto l'occhio di Teiga la sorgente, sotto l'occhio del sole che si leva in cielo; pietre che scoppiano nel caldo torrido di maggio; acqua che sgorga; sacrifici per le semine. Grande e lenta drammaturgia di Bonodama che partorisce, accoglie e invia in ogni direzione la parola. Il poeta, i pittori, le donne che cantano, le api, tutti rispondono a Bonodama, che tende ad essi la forma della parola come, sull'orlo del vuoto, una mano dalle lunghe e strane dita.

(1) Nota del novembre 2010: sarà solo sei mesi più tardi che i pittori mi faranno conoscere la leggenda della costruzione di questo toko vertiginoso: la storia di Ogo ban.

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 volgendo 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 sciame 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: evidenza 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 oca-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 spieghino 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 sbarra 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 Bèidari, 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 “officianti” e certi “cavalli degli spiriti” presso i Songhaï, 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 Wosirika: 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 tókíé. 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 lancia, 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 controluce, 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 ocra, 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, contro luce, 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 scendiamo 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, spossato 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; Soumaïla 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 (*toru*) 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 Woïzeu, 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 Woïzeu, “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 *baiilo* (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 *baiilo*, 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 *bailo 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 *wurou* “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 *canari* 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 *toko* 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 *toko* 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 *toko* e avvertono 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 rivolgervi 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, *Kuno 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 kèindu*, *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 *baïlo*, “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 iwa*, "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 *bailo* 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 *dawin*, 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 *bailo*, “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

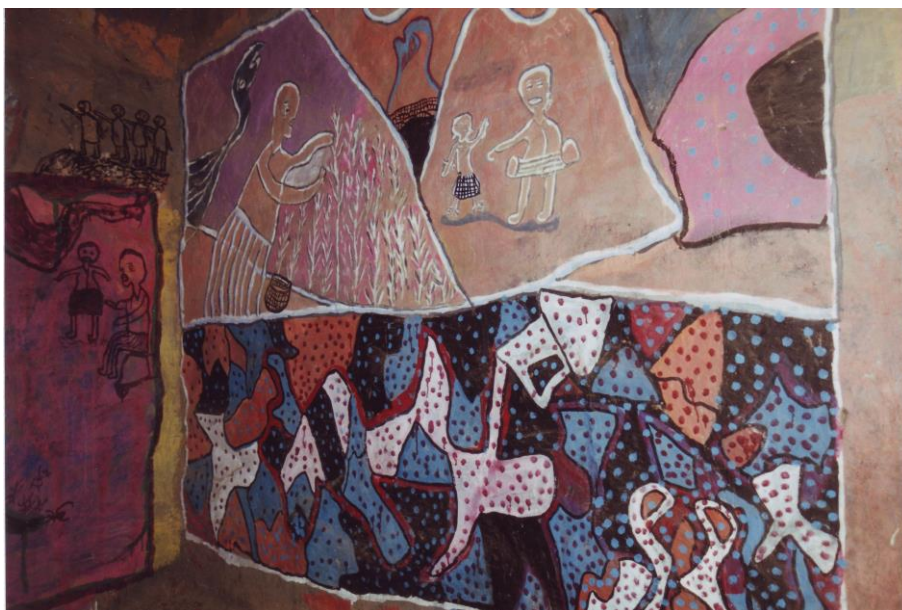
povera, sovrabbonda d'essere e diffonde con gioia i suoi significati agli esseri invisibili e ai numerosi passanti, siano essi del villaggio o completamente “stranieri”(13).

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, *Aranbamgiérin*, *Ogogiérin*, *Kusogiérin*, *Kirkongari giérin*, *Bazamnigiérin*, *Turigiérin*, *Baïngiérin*; tra i pendii sotto la falesia: *Sougiérin* (da *Boni toko* a *Aransan toko*), *Bokotorogiérin* (sotto *Woïsolid*), *Sandogiérin* (sotto Koyo potò), *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) *Dawin* 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**



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 quadrici 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. Pigrizia 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.