

## *Impressioni sulla poesia di Cheikh Tidiane Gaye*

Marzio Porro (Università degli Studi di Milano)

Qualche settimana fa a Pavia, in occasione di una splendida conversazione di Fabio Pusterla sulla sua attività di traduttore da poeti francesi contemporanei, era capitato di accennare, quasi per caso (di proposito, di solito, ci si guarderebbe bene dal toccare argomenti così ardui e 'impossibili') ai differenti percorsi delle diverse tradizioni poetiche, più in particolare di quelle francese e italiana che per molti versi - ma ovviamente non tutti - sembravano ai presenti aver imboccato strade divergenti ed opposte. In particolare la poesia italiana dopo l'Unità, da Pascoli (il vero *incipit*) in su, si era trovata davanti - all'improvviso, si potrebbe dire - alla necessità di sciogliere il nodo del proprio rapporto con la lingua *viva e vera*, come diceva il Manzoni, cioè con la lingua parlata, nel giro di pochi decenni, e proprio mentre quella lingua parlata comune di tutti gli italiani, tra infinite difficoltà, travagli scolastici, improvvise accelerazioni, boom economico e infine vittoriosi risultati, si stava formando. Operazione preliminare, *pars destruens*, l'abbandono della vecchia lingua letteraria preziosa, aulica, sublime, diafana e risonante al contempo, mai quotidiana, a lista chiusa da secoli, per votarsi invece all'incondito quando non al 'brutto' di una lingua in fieri sulla bocca di dialettologi di ogni tipo: come giocare a football con una pallone di stracci, come si vede nelle foto dalle periferie del mondo... Tutta la poesia italiana (in italiano, stante la quantità e la qualità della poesia nei vari dialetti!) del secolo scorso, anche nei casi apparentemente più aristocratici, è segnata da questa conversione, anche riluttante, ma comunque doverosamente 'eseguita', al parlato quotidiano: dunque conversione a dati di realtà 'modesta ed onesta'. Una generale discesa al suolo anche per ripartire verso il cielo, ma sempre, o quasi, sotto il segno dell'umiltà delle parole, delle cose e dei cuori. In Francia, ovviamente, niente di tutto questo: una lingua comune fin troppo forte alle spalle e davanti a sé avrebbe condizionato la poesia novecentesca a cercare linee di fuga dai pericoli della quotidianità prosaica nei termini di ardui voli verso l'Altro, o meglio gli Altri, e anche e soprattutto verso il registro alto, linguistico e stilistico, ma di questi fenomeni d'oltralpe poco so...

Tutto questo nulla è, se non un preliminare alla mia lettura delle raccolte in italiano, o anche in italiano, di Cheikh Tidiane Gaye che è lettura di un devoto 'consumatore' della poesia italiana e poco più, ignorante di troppe cose al mondo tra cui anche delle complesse ed ampie vicende della poesia dell'Africa francofona. E tuttavia dopo questa confessione qualche impressione vorrei comunque manifestarla, quanto meno a testimonianza di un interesse sincero e forte... Forte anche lo sconcerto delle prime letture, quando una cornucopia di immagini e visioni, incastonate dalle figure retoriche più intrinsecamente 'poetiche' e robuste mi si è rovesciata addosso lasciandomi senza respiro. Da qui il mio interrogarmi, appunto, almeno al primo contatto, sui destini in parte diversi delle due tradizioni poetiche e su eventuali, anche labili, affinità, di questa ricca, opulenta poesia alla tradizione francese piuttosto che a quella italiana.

Interrogativi inutili per la distanza siderale che separa la condizione di una poesia, la nostra, europea in senso lato, che, almeno da Baudelaire in poi, lotta per la sopravvivenza e cerca ardui spazi di autodifesa, nicchie e ripostigli in cui vivere in stato di semisegregazione nell'attesa - disperata - di riconquistare, non si dice un ruolo, ma quantomeno la "precaria parità dei liberi", rispetto a questa poesia trionfante e onnivora che vuole essere Logo, Parola, Profezia, Verbo, Rivelazione, Rivoluzione sulla bocca e nella penna di un convinto assertore di valori: primo fra tutti quello della poesia come redenzione e salvezza del mondo.

Questo è il punto per cui i fatti di tecnica verbale, le omologie, le somiglianze sono letteralmente trascesi da questa figura - e responsabilità - di vate-poeta (e non il contrario) che ci manda, diciamo così, in frantumi. Entrando un po' più nel merito, chiaro che, da queste altezze, le tematiche sono universali e soprattutto universalistiche, animate cioè dall'intento di mirare sempre le cose dall'alto e nel profondo e dalla volontà che già dal solo mirarle muova, per tutti, la loro glorificazione o dannazione. Ci si proietta dunque sui bei tempi, per noi non più possibili, dell'Epos, di un epos che si nutre dei modi e stili di tutti i generi passati e presenti e che però tende alla corda lirica e sempre comunque la tenta (si veda, ad es., *Sahara*, in *Ode nascente*). Di questi temi fanno parte, com'è ovvio, quello tradizionale e fondante della negritudine e i molti del socialismo africano, almeno per come erano noti da noi, cui si aggiunge la percezione tragica dei grandi esodi recenti e la confessione di volontà ecumeniche. Ma anche rispetto a questi nuclei grandiosi la poesia di Tidiane tende ad andare ancora più in là e ancora più avanti, senza requie. La manifestazione della necessità di inserire nel Logo il tutto è vissuto in questa poesia come un obbligo inderogabile: il segno quasi di una identità professionale: mi pare di scorgervi, per il poco che so, in filigrana, la figura del cantastorie, del 'griot', in accezione fortemente sapienziale.

Proprio al mondo della poesia orale, e dunque anche al griot, i riferimenti sono continui e assillanti; *sale* e *saliva* sono termini che si rincorrono a ricordare, e celebrare, la fisiologia stessa dell'apparato fonatorio e poi *bocca, voce, suono, orecchie* ecc. sono i segni evidenti di una nostalgia dell'oralità pura e (dei suoi sapori) che è evocata e inseguita con tutti i mezzi: *parola sacra/ di sale* (da *Parola* in *Il canto del Djali*) e ancora, con reminiscenza nostalgica, *adoravo contemplare le bocche dei cantori /e bagnarmi delle salive delle lingue di sapienza* (da *Terra mia* in *Ode nascente*). La stessa tecnica delle sequenze in cui ogni verso principia con l'ultima parola del verso - di solito un sostantivo - che precede, dominanti soprattutto nei poemetti (si veda il caso limite di *Ritornello* in *Ode nascente*), ma anche lo scorrere e l'accavallarsi contraddittorio di metafore e delle altre figure, ci dice l'inseguire, o simulare d'inseguire, fino allo sfinimento il moto della intelligenza e della creatività spontanea, e come per accumulazione irriflessa, del cantastorie.

Il griot, ovviamente, non può non richiamare il rito, quell'insieme di canto, musica, coro, danza, corporeità ritmata individuale e collettiva, trucco e costumi del singolo e del gruppo che fin dalla protostoria regge, sostiene, accompagna, proclama 'le parole che devono essere ricordate' dalla comunità perché la comunità stessa possa sopravvivere. Parole di fede, di sapienza, di scienze, di tecniche, di giurisprudenza, di genealogie che fondano la vita sociale di ogni gruppo pena la sua estinzione: così appunto, come garanzia di conservare - e tramandare - nella tenacia del rito le parole fondamentali come in una poderosa cassaforte, nasce e cresce la poesia...che poi diventerà anche altro pur conservando per sempre lo 'straniamento verbale e non verbale', la 'messa in scena spettacolare della parola' che stanno alle sue origini. Ecco, se anche nelle sue estreme e più discrete propaggini, dove lei resiste come vaso capillare in un gran corpo che le è estraneo quando non ostile, o come semplice impronta, o come residuo cinereo di ciò che è stata, la poesia 'emana' ancora la sua costitutiva, corporale ritualità, figuriamoci in questa poesia che 'qui ed ora' proclama la sua nascita dal rito e per il rito e si sforza di officiarlo...

Questa scelta decisa, o necessità, segna quasi tutta la poesia di Cheikh o meglio, i poemetti più impegnativi di *Il canto del Djali* e soprattutto di *Ode nascente* in cui il corpo è letteralmente incluso e assorbito nei versi giusto al momento della esaltante fisiologia della danza e del rito: dalla saliva sapienziale dell'oralità dispiegata (*Dove sono i miei vegliardi dai bastoni d'oro/dalla lingua di sale e dai poemi di*

saggezza? da *Partire in Ode nascente*) al sudore e al sangue del corpo danzante, si potrebbe dire; nell'una e negli altri il sale (è la lingua/ sapore di sale in *Guarisce...* da *Curve alfabetiche*) della vita, che insapora. Non solo il corpo è sempre presente nei suoi liquidi vitali, e nella sua motilità, ma si espande ad assorbire ed inglobare tutte le realtà del creato: il tema sembra essere quello di una 'incarnazione' di tutte le cose nel corpo del poeta che a sua volta 'si disincarna' in tutte le cose; il corpo nel rituale diventa allora il tutto e il tutto rivive nel corpo al momento del rituale. L'operazione risulta a livello di forma dal martellare ritmico dei versi e da una sintassi protesa sempre in avanti come se non riuscisse mai ad arrestarsi, in un processo di amplificazione e di accumulazione immaginativa che arriva facilmente all'oltranza e a una sorta di spossatezza appena dissimulata. Ancora più interessante il livello semantico-retorico dove domina un apparato metaforico sontuoso fondato, si direbbe, sulla figura della sinestesia: anzi una sorta di arcisinestesia antitetica per cui un elemento appartenente a una serie della realtà 'subisce' predicazioni attinenti ad elementi di serie diversa (qualche esempio da *Il canto del Djali: Il tuo odore è la mia ombra/le tue mani il mio cammino; il tuo sudore, freschezza/che costruirà il formicaio* (p. 24); *le fiamme della saggezza* (p. 27); *Il mondo piove di gioia* (p. 35); *parole che partoriscono l'aria* (p. 56); *i versi che respirano, che aprono l'occhio del sole,* (p. 78, ecc.) - domina tutto l'apparato figurale e consente di creare rapporti assolutamente inediti tra le cose in quanto, appunto, parti di un tutto in costante tensione e metamorfosi. Di evidente origine rituale, almeno nella memoria e nella simulazione poetica, anche lo stato di costante esaltazione immaginifica che consente di 'vedere' i misteriosi legami tra diversi fenomeni - e dunque l'unità immanente alla natura, all'anima e al divenire - che la quotidianità nasconde e cancella. Il grande spettacolo della parola che la fissa ed eterna prende le mosse, per intendere il mondo, da ciò che parola non è: *Se il canto diventa danza,/ la danza diventa scrittura* (da *Maschere in Ode nascente*); dunque ancora trasformazioni e trasmutazioni iperboliche tra il corpo e tutto il resto.

Fondamentali i riferimenti parentali dalla genealogia alle figure della madre, della moglie, del figlio, dedicatario quest'ultimo dell'importante poemetto *Il soffio* in *Ode nascente* diviso in 10 strofe molto irregolari e caratterizzato da un forte impegno formale di cui è sintomo, tra gli altri, l'impiego di rime vere e proprie e simpaticamente segnato, soprattutto laddove 'le spara grosse', da tratti di ironia ed autoironia: *Mi rifugio nell'angolo più buio del tuo cuore/ e scavo le più belle parole nel calore* (p. 90); *Per adesso mi fermo al semaforo* (p. 94), giusto alla fine della laboriosissima prima strofa; *E' bello respirare l'odore della tua bocca/ cantavi dal tuo sguardo,/ nella tua stanza di ignoranza/ eri incantevole* (p. 96); *Sei magnifico/ come le piramidi d'Egitto/ il tuo sguardo pittore/ pascola i cantanti/ e gli artisti della parola* (p. 98); *la tua pelle che rischiarerà il Colosseo* (p. 100).

Ho accennato fin qui al primo polo della poesia di Cheikh, quello strettamente legato, anzi felicemente (e un po' polemicamente) avvinto alla cultura del suo Senegal e ai grandi temi della negritudine. I dati che ho fornito sono quelli, credo, che ci si aspetta da un poeta africano sincero e 'sapiente'. Ma non si può ignorare l'altro 'corno del dilemma': l'autore vive da anni in Italia e scrive in due lingue neolatine. Ignoro se sia poeta anche nella madrelingua, e si tratterebbe comunque di un particolare secondario rispetto al fatto che egli si presenta a noi come poeta in italiano e in francese. Basterebbe questo, ove non soccorressero altri decisivi elementi culturali, per indicarci che siamo all'interno di una tensione bipolare complessa, di un processo che deve essere misurato tra due mondi di cui uno presente ed appariscente e come 'ufficiato' nel continuum del rito, mentre l'altro è presente in due lingue rispettate, coltivate, 'personalizzate', direi con brutto neologismo almeno per l'italiano, ma la cui funzione nel contesto è,

diciamo così, nobilmente sussidiaria...Intendo dire con questo che il 'suo' italiano ha poco a che fare con quello della tradizione poetica italiana, soprattutto di quella moderna e recente. Si tratta di un 'idioletto', una lingua personale, in gran parte costituito da un italiano colto, di tono medio-alto, vista anche l'altezza dei temi e le necessità dell'elaborazione retorica, screziato da qualche raro elemento discorsivo e colloquiale (*il mio paese si stufa in Il canto del Djali* (p. 17). Colpisce la serie, frequente, di participi presenti in funzione aggettivale *vezzeggianti* (p. 13), *verdeggiante* (p. 32), *amoreggiante* (p. 54), *fiammeggianti* (p. 72) (all'interno di una sequenza persino ossessiva di *fiamma*, *infiammato*, ecc.), ecc. in *Il canto del Djali*. E ancora colpiscono usi verbali insoliti e preziosi: *io disincanto il mio paese di comignoli* (p. 17); *sono la voce che fiorirà gioia/ nel tuo cuore* (p.19); *il mondo piove di gioia* (p. 35) per fare solo qualche esempio sempre da *Il canto del Djali*; *la speranza ti brilla il volto* da *Ode nascente* (p. 96) in cui i concetti di assoluto e relativo, di transitivo e intransitivo cedono all'innovazione lirica. Ecco è nel settore del verbo, ma anche dell'aggettivazione come già si accennava a proposito della sinestesia, dove la forza dell'impegno espressivo a livello retorico finisce per incidere sulla stessa grammatica, che si rilevano i tratti più personali dell'italiano del poeta. La lingua viene forzata ai suoi estremi limiti in presenza di una dimensione del 'fare' e dell' 'essere' totalmente 'altra' rispetto alla cultura così come si esprime nella nostra lingua poetica.

Si direbbe che sono proprio questi momenti, queste illuminazioni verbali in cui fermenta e trabocca la personalità anche linguistica di Cheikh, che conferiscono a tutto il resto, alla normalità sostenuta del suo italiano, la natura di una 'lingua di traduzione' nel senso migliore del termine. L'Africa è il grande 'altrove' di questi versi italiani (o francesi) anche quando sembra che non ne parlino e attraverso queste accensioni, anche improvvise, fa sentire la sua voce potente. A questo punto, però, il discorso cessa di essere linguistico e stilistico per toccare il nucleo drammatico dell'opera, direi il suo senso più profondo. Intendo che tanto è tenace, possessiva, persino oppressiva la memoria africana primaria - da far continuamente rivivere - e ancor di più forse il modello di vate-poeta che essa implica, quanto è invece straniata e straniante la condizione attuale, europea e italiana dell'autore. Il rito, la poesia come possibilità redentiva di 'vedere' l'unità divina del mondo, di 'quel' mondo, qui ed ora, tra tutte le derive possibili del postmoderno, può vivere solo nell'illusione, in una appassionata ricostruzione scenografica. E' lo stesso autore a testimoniare quando manifesta il lavoro, quasi la fatica, di accumulare figure su figure perché l'affresco sia verosimile. A volte gli indizi sono garbatamente ironici (il già citato...*mi fermo al semaforo*, ad es.), ma altre volte sono confessioni dirette, ripiegamenti quasi dolorosi: *Non son poeta* è titolo di un testo del *Canto del Djali* (p. 20) anche se termina con il fermo proposito *Non sono poeta/ lo sarò*; e poi ancora *Conclave per partorire i miei versi/ ti lodo alfabeto, mi rivesto del tuo nome/ ti canto e ti supplico/ di guarire le mie piaghe*, da un testo tutto metapoetico in *Curve alfabetiche* (p. 14). 'Non sono un poeta', appunto, come travaglio a reggere l'alto ruolo originario che si diceva, come constatazione di una poesia che non può più essere, che non sarà più, disvelamento fabbrile del mondo e il cui ruolo, allora, rischia di diventare un caleidoscopio febbrile di memorie, di materiali all'apice della combustione appena prima di incenerire. Da qui un sorta di pudico *cantus firmus* in sottofondo, appena percepibile, quasi un bisbiglio - molto più affascinante di alcune sentenziosità orgogliose - di tono elegiaco e malinconico: quasi a chiedere scusa a se stesso, ai suoi cari (al figlio, ad es., in *Il soffio* da *Ode nascente*), di essere lontano, in esilio, condannato, come il Prospero della *Tempesta*, ad allestire incantesimi e sortilegi. Così questa poesia è 'dislocata' e anche nel tripudio sottilmente soffre del suo essere sospesa tra due mondi e come strabica per eccesso di orizzonti, di visioni, di prospettive. Ovviamente Cheikh tenta, qua e là, di esorcizzare la dualità: *Il mio giardino è un corpo che abbraccia una sola lingua* afferma in *Ode nascente*, ma è un pio desiderio. Certo il trattamento delle lingue

è imparziale, la sua lingua è solo sua, probabilmente anche rispetto alla madrelingua, ma ripeto non è un problema di idioma: al fondo permane una sofferenza antropologica.

La poesia di Cheikh, da *Il canto del Djali* a *Curve alfabetiche* ha però una storia che oltrepassa lo straniamento che si diceva. Certo il lettore italiano è subito colpito dalla componente africana e rituale, la 'persegue' cercando di cogliere le armoniche che ne manifestino la gestione insieme esaltata e drammatica, e la dovizia culturale. E rischia di trascurare una vena sotterranea che corre già nelle prime raccolte e infine si accampa quasi in solitudine e che indicherei come il momento dell'antipoesia. Antipoesia, ovviamente, per rispetto alla poesia che si diceva prima: versicoli brevi, spogli, con qualche improvviso ritorno di gioco formale (in coincidenza con un estemporaneo guizzo ironico o autoironico), un ritrovarsi improvviso nella solitudine di mezzo a tante altre solitudini. Ceneri senza incendio, di un fuoco sotterraneo, nascosto, che non si spegne e che ha come già bruciato tutto lasciando il poeta attonito e stordito. Ricominciamento di una esperienza vitale in chiaroscuro, silenziosa, in esterni appena toccati dalla commozione.

Resiste una certa sentenziosità quasi a drenare gli elementi d'una rovina interna e circostante come in *Vita* da *Rime abbracciate* (p. 40): *Essa è una duna di sabbia/ che nasconde le nostre scritture/ le nostre opere/ i nostri sogni/ e il nostro respiro [...] la vita è:/ il linguaggio che l'orologio non conteggia con quest'ultimo verso che è uno dei più belli di Cheikh. La sentenza o l'impressione possono anche acquistare un andamento quasi prosastico e colloquiale che sono anche un atto di fede nella tenacia e nella disponibilità della poesia. Siamo sulla strada di uno dei testi più alti di Cheikh *Sguardo* di *Rime abbracciate* in cui *le metafore non sono più in cima alle bellezze/ i ritratti confidano alla storia i quadri inerti [...] Le case diventano ghetti/ le strade popolate di baracche/ una terra trema ma essa non si muove. Tutto è come azzerato; niente più colori, niente più immagini: una oggettività luttuosa e spenta è per ora l'approdo.**