

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE, DELLA COMUNICAZIONE E DEL TURISMO

Corso di Dottorato di Ricerca in

Storia e Cultura del viaggio e dell'odeporica nell'età moderna - XXVII Ciclo.


*Les Routes de l'Insomnie*

Polisemia del viaggio nella poetica di Léopold Sédar Senghor, dal «*Royaume d'Enfance*»  
alla «*Civilisation de l'Universel*»

L-LIN/03

Tesi di dottorato di:

Dott. Masha Mattioli



Coordinatore del corso

Prof. Gaetano Platania

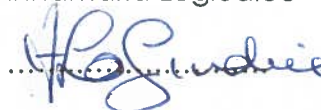
Firma


Tutore

Prof. Annamaria Logiudice

Firma



22 Maggio 2015

- Indice	
- Introduzione	2
- 1. Viaggi nello spazio, viaggi nel tempo	10
- 2. Memoria errante	39
- 3. Scrittura in movimento	56
- Conclusione	74
- Bibliografia	77
- Sitografia	91

## Introduzione

Nato sulla base di un'intuizione, peraltro suffragata da puntuali verifiche che hanno preso corpo e ricevuto riscontro nel corso degli ultimi tre anni, il tema d'elezione si è ulteriormente arricchito dell'apporto bibliografico analizzato in materia di odepórica. Tanto dal punto di vista euristico che ermeneutico, il taglio odepórico si è rivelato di particolare interesse per una rilettura critica dell'opera di Senghor, soprattutto per quanto concerne il rinvenimento di speciali stati di cinestesia che ne pervadono la scrittura poetica, il modo di fare poesia. L'assunto iniziale ha così trovato conforto e ulteriori temi di sviluppo nella lettura di certi autori come, fra tanti, Luigi Monga, Duccio Demetrio, Pino Fasano e quanti altri abbiano fornito conferme e indicazioni con un prevalente approccio filosofico e antropologico, oltre che linguistico e critico-letterario, alle intime relazioni che sottostanno ai concetti di viaggio e scrittura. Meglio si delinea, ad esempio, alla luce di quanto detto, il tema del viaggio nella poesia di Senghor anche come operazione di ritorno al paese natio, spazio d'una infanzia edenica e di miti di fondazione; trattasi di azione preliminare che prelude ad ogni operazione di rigenerazione poetica, dove lo spazio terrestre diviene indissociabile da quello verbale e dove, paradosso odepórico, la parola nuova finisce per rivestire anche valenze *rapatriantes*.

Sulla scia delle speculazioni linguistiche sull'*hodos*, fatte da Luigi Monga, si è voluto ricercare più a fondo anche sul *poros*, che si predica di significati analoghi ai quali si aggiungono, in termini denotativi e connotativi, anche quelli di «guado, passaggio da tracciare o da aprire in mare, espediente, via d'uscita». Nel viaggio, come nella scrittura, terreni ricchi di aporie, la scelta della via da percorrere si rivela d'importanza primaria, fondamentale, vitale. Il problema dello scrittore, in fondo, è di trovare il *sentiero* che porta la sua emozione alla parola, analizzando e commentando ciò che appare indicibile, esprimendo l'ineffabile, manifestando l'invisibile. Dal punto di vista di un suo ipotetico posizionamento spazio-temporale, la scrittura è quasi sempre al di qua o al di là di ciò che essa intende dire; ne dice troppo, o non abbastanza (come il linguaggio d'altronde). Spesso, preferisce prendere sentieri laterali, rifiutando d'essere identificata con ciò che letteralmente dice; adora costituirsi come segno verso, indicazione d'altrove. In una dimensione squisitamente temporale, deve confrontarsi con la *memoria* che già, nel paradigma di una *assenza* che si fa *presenza* attraverso la parola, implica un concetto d'erranza. La poesia, soprattutto, ce lo insegna: il reale non è immediatamente leggibile, d'altra parte, se lo fosse, perché scriveremmo? Il

concetto di *viaggio* è insito nella stessa possibilità di captare l'ambigua realtà delle cose, che come la scrittura - e non a caso - obbliga a mediazioni, artifici linguistici, stratagemmi, scappatoie, *tours* e *détours*, cioè giri e raggiri. Il reale, fonte di illusioni e fantasmi, è un gioco di specchi tra ciò che è mostrato e ciò che è nascosto, tra visibile e invisibile, tra essere e nulla.

In effetti, gli scrittori hanno sempre trovato nel viaggio una fonte di ispirazione, un soggetto di narrazione. Lo stesso punto di vista, lo sguardo del viaggiatore e dello scrittore, sembra progredire a partire da sistemi visivi e di pensiero intimamente collegati. Le stesse carte geografiche, in fondo, non sono altro che sistemi descrittivi mascherati di scientifico realismo (e nemmeno sempre). Si è spesso inclini a sminuire la portata scientifica del termine *narrativo*, laddove studiosi come Eco reputano necessario il ricorso a condizioni narrative per anche solo comprendere le cose ad un livello percettivo: per comprendere un qualunque fenomeno, si cerca di individuare in esso una sequenza in qualche modo coerente (<sup>1</sup>). Così nella letteratura africana per esempio, anche orale, un'estetica della nominazione è alla base dello schema epistemologico per la comprensione dello spazio: è la parola che configura il territorio. Non si tratta di un'invenzione recente; al contrario, tale sistema si iscrive nella più antica tradizione orale, specie in materia di epica. Senza addentrarci in concetti tanto complessi quanto ricchi, quali le tavole mnemoniche *Lukasa* (<sup>2</sup>) o lo *yonnir* serere (<sup>3</sup>), il proverbio amerindiano «*walk your talk*» («cammina il tuo parlare», ovvero, «dai corpo alle tue idee») potrebbe bastare a suggerire connessioni intime tra viaggio e letteratura, che vadano ben al di là della mera dimensione metaforica.

Per Senghor, viaggio ed operazione scritturale si fondono, non più semplici metafore reciproche, ma sovrapposta e paritetica attività segnica, produttrice di emozione e commozione

---

<sup>1</sup> cfr. Eco Umberto, «Sofri e l'onere della prova», in *Micro-Mega*, fasc. 3, Roma 1997, pp. 243-252

<sup>2</sup> Le tavole mnemoniche conosciute come *Lukasa* provengono dal Congo. Elaborate utilizzando materiali disparati, come legno, conchiglie cauri, perline e quanto altro, vengono usate a scopo pedagogico per illustrare le origini del potere sovrano Luba, nello stadio finale delle cerimonie d'iniziazione. Il *Lukasa* viene letto, o cantato, per ricordare i viaggi del re: la configurazione di conchiglie e perline serve ad indicare la posizione degli alberi sacri, dei laghi e fonti d'acqua, dei centri spirituali, delle vie di migrazione. La forma della tavola evoca la pianta della casa delle riunioni, nella quale ha luogo la cerimonia d'iniziazione. Il contenuto, ovviamente, cambia a seconda del sovrano da onorare. Per maggiori informazioni, si veda l'articolo di David Woodward, "Le carte delle società tradizionali africane nel contesto della storia della cartografia", in Casti Emanuela e Turco Angelo (a cura di), *Culture dell'alterità. Il territorio africano e le sue rappresentazioni*, UNICOPLI, Milano 1988, pp. 305-316, cit. p. 312

<sup>3</sup> *O yonnir*, letteralmente «il viatico», pittogramma di stella a cinque punte, di origini antichissime, simbolo sacro ricorrente nell'insegnamento iniziatico dispensato all'interno dell'etnia serere (Senegal), ma anche tra i Pular. Esso testimonia (ancora un'azione di narrazione), l'incontro dell'uomo serere con la trascendenza, situando nello spazio il «sé» e l'«altro» nello stesso universo umano; è inoltre una rappresentazione tridimensionale dell'universo che sintetizza, simbolizzandolo, l'imperativo fondamentale per l'uomo che viaggia, a qualunque titolo: per proteggersi ci si deve posizionare sempre al centro, luogo rassicurante, posto sotto il positivo influsso divino. Il pittogramma viene tracciato dal viaggiatore che, contemporaneamente, salmodia una giaculatoria che lo porrà sotto protezione divina. (cfr. Gravrand Henry, *La Civilisation Sereer. Pangool*, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, Dakar 1990, pp. 96-101 e 152-156)

proprio in quanto spostamento, superamento del limite, passaggio del guado. L'opera di Senghor, immensamente ricca, spinge la ricerca critica ad identificare i temi che sono all'origine della sua formazione, rifiutando possibili sfaldamenti riduttivi: amore, amicizia, compassione, rivendicazione, comunicazione, partecipazione, universale. E infanzia, certamente, con i famigliari, i villaggi di Djilor e Joal, l'opulenta regione del Sine, che rappresentava la sua base ed il suo punto di partenza. Normale, scontato quasi, che il poeta vi faccia continuo ritorno, anche solo simbolico, ancorandovi le fondamenta del proprio essere.

Vi fu una partenza; un distacco che rappresentò uno sradicamento e, nello stesso tempo, una splendida occasione d'involarsi e fare scoperte. Ed ecco che, rileggendo i testi prodotti su cinquanta anni di lavoro poetico, si scopre che i temi del movimento, dello spostamento, del viaggio, dell'apertura dello spazio, animano l'opera intera di Senghor, infondendole una forza dinamica inesauribile. Certo, su alcune tendenze hanno indubbiamente giocato in modo favorevole i quindici anni di «*exil en Europe*», così come una propensione acuita per l'erranza dell'immaginario può derivare dalla «*double culture*» del poeta, marcata dal francese come lingua di scrittura. In tale movimento di traslazione linguistica, Senghor non è il solo a scrivere in una lingua europea per manifestare la propria specificità culturale; la letteratura negro-africana è ricca di esempi, in tutti i generi letterari. Ma, di norma, alle riflessioni d'ordine geografico o culturale sui paesi attraversati dagli autori, segue sempre un ritorno a sé, alla terra ed alla cultura d'origine. Numerosi sono i «*passseurs*», in tal senso: Amadou Hampate Ba, Cheikh Amidou Kane, Boris Diop, Henri Lopes e quant'altri. Tra gli scrittori africani, Senghor sembra rappresentare un caso unico: da una parte egli investe lo spazio europeo e la lingua francese, mentre dall'altra parte presenta l'Africa in tutta la sua estensione, spaziale e temporale. Egli rifiuta di operare delle scelte, respingendo i limiti del tempo e dello spazio, anzi superandoli o, meglio, abolendoli.

Quali riflessi assume tutto ciò nella sua poesia? Quando lo si rilegge sotto tale angolazione, è facile notare che numerose sue poesie contengono un andirivieni mentale pressoché ininterrotto tra Europa e Africa. Per Senghor, d'altronde, uno degli elementi costitutivi dell'attività poetica è il sentimento dell'emozione, che egli intende in quanto «*é-motion*» (dove «*motion*» è movimento, e «*é*» rappresenta la provenienza da un dove; di solito, un allontanamento da sé, verso l'altro). La sua immaginazione corre incessantemente sulle strade («*on m'a nommé l'itinérant*», scrive in una sua poesia). L'opera brulica di messaggeri, corrieri, cavalieri che recano dispacci, lettere, legati regali. Il poeta è sovente sul punto di partire, nel «*long sifflement du départ des gares*», su un «*paquebot qui l'emporte*», o a bordo dell'aereo presidenziale, la «*flèche des Almadies*». E quanto, ancora:

« *m'appellaient au loin les affaires de l'État* », « *Ambassadeur du peuple noir me voici dans la métropole* », « *Mon peuple m'attend pour les élections* ». A quanti hanno rimproverato a Senghor una sorta di monadismo letterario, ancorato nel suo « *Royaume d'Enfance* », si potrebbe replicare, a buon diritto, esaltandone quello che a nostro avviso, appare piuttosto un manifesto nomadismo poetico, più, una poetica del viaggio.

Ciò che marca in modo così specifico la sua poesia, non dipende solo dal ruolo storico e dalla vita protocollare del Senghor politico e Presidente di uno stato africano. Un'eredità di grandi migrazioni gli giunge dal passato, storica ma anche familiare, ancestrale e nomade (secondo Senghor, un « *ancestrale et vague instinct de départ pour quelque part* » - che si traduce in una sorta di « *saudade* » - farebbe del negro-africano un « *migrateur par atavisme* »<sup>4</sup>). Un senso di altrove marca persino il villaggio, il paese d'origine; per situare il Sine lo descrive « *entre l'enfance et l'Eden* », « *pays d'eaux et de tanns et d'îles flottant sur les terres* », « *ma Mésopotamie* ». Il che è vero, poiché il paese sérère si articola tra due fiumi, il Sine ed il Saloum; ed è altresì vero che Senghor fu valente ellenista. Ma che salto spettacolare e vertiginoso per l'immaginazione, simile collocazione spazio-temporale! Come sorprendenti, anche, sono le continue evocazioni di paesaggi africani e francesi mescolati, che si sfiorano: « *tanns de Joal...en septembre, nuits d'Ermenonville en automne* ». E' come se, trovandosi in un emisfero, egli evocasse l'altro, abolendo ogni distanza; è raro che si ritrovi tutto intero da qualche parte univocamente e inequivocabilmente definita. La poesia è invasa da un bisogno mentale di respingere i limiti dello spazio.

Spesso il poeta varca il confine regionale per una deriva verso sud : Elissa, il Gabou (oggi Guinea-Bissao), da dove partirono gli antenati *mandingo* verso il Senegal. Rendervisi, col pensiero, è per il poeta come compiere un pellegrinaggio per ravvivare il legame ombelicale con il proprio ceppo familiare. I riferimenti e le immagini che alludono alla nobiltà Guelowar e a Sira Badral, la principessa antenata che condusse in parte l'esodo dal Gabou al Sine, fondando il potere della nobile dinastia Guelowar, ricorrono numerosi. Mito d'origine e di passaggio per il poeta, esso si situa già al di là delle frontiere del Senegal natio. Come c'è un Sud, c'è anche un Est del continente, che emerge attraverso l'evocazione di personaggi e oggetti culturali: pergamene di Djenné, dottori di Tombouctou, padiglioni del Tagant, mobili di Guinea, *pagnes* del Soudan, profumi del Pount (Nubia), il Kaya-Magan dell'impero del Wagadou (o re dell'oro del Ghana). E così' via, fino al Marocco, l'Egitto, l'Etiopia, su cui tanto fantastica col mito relativo al rapporto tra Regina di Saba e re Salomone.

---

<sup>4</sup> L.S. Senghor, *Liberté I – Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 113

La bulimia di spazio del poeta, sorprendente golosità geografica, si polarizza spesso sulle vie acquatiche:

*«Ah ! boire tous les fleuves: le Niger, le Congo et le Zambèze, l'Amazone et le Gange  
Boire toutes les mers d'un seul trait nègre sans césure non sans accent»* <sup>(5)</sup>,

o sulla pioggia che, secondo un proverbio serere, cade sul mondo senza distinzione alcuna :

*«Il pleut sur New-York sur Ndyongolôr [...] sur Moscou [...] sur Paris [...] sur Melbourne sur Messine [...] sur l'Inde et sur la Chine»* <sup>(6)</sup>.

Il *limes* africano è presto superato, tanto a destra che a sinistra, attraverso l'acqua, attraverso la pioggia, elementi universali. E attraverso l'aria; Senghor è affascinato dai venti, l'Harmattan, gli Alisei soprattutto, cui dedica la prima delle *Élégies Majeures*, venti viaggiatori che uniscono Normandia, Canarie e Gambia, coste del nord e faro delle Mammelle a Dakar.

Se si abbandona lo spazio geografico e naturale e si prende in esame quello dei rapporti umani, la musica non cambia, anzi. Si pensi al tema della donna, così caro anch'esso al poeta, che ne parla esaltando gli attributi di più grande differenza, quasi avesse cura di aumentare le distanze che lo separano dall'amata (bianca e francese), quasi avesse bisogno di dilatare lo spazio per meglio sostenere il suo immaginario. E le belle senegalesi, di volta in volta, verranno ribattezzate "*Cretesi*", "*Etiopiche*", "*Figlie di Gerusalemme*", anche ricorrendo a strane immagini che spesso associano razze differenti, quasi ad abolire anche le frontiere epidermiche: *«J'ai vu le soleil se coucher dans les yeux bleus d'une négresse blonde, / À Sévres-Babylone ou Balangar, ambre et gongo, son parfum proche m'a parlé.»* <sup>(7)</sup>, o ancora *«l'aïeule noire, la claire aux yeux violets»* <sup>(8)</sup>. Una visione poetica questa, a cui ben corrisponde la sua teoria del « *métissage* », più facilmente comprensibile in questa volontaria soppressione di ogni limite razziale. Ma la donna rappresenta per il poeta anche una possibilità d'evasione oltre la stessa frontiera della specie umana:

---

<sup>5</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, Seuil, Paris 1990, p. 203

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 208

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 189

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 42

verso l'animale, «*Salut à la Présente qui me fascine par le regard noir du mamba, tout constellé d'or et de vert*»<sup>9</sup>), verso il vegetale, «*ma corolle est ouverte, mon plus-que-frère, à mon beau Prince Abeille.*»<sup>10</sup>) verso la divinità e il soprannaturale, «*A travers tes métamorphoses, j'adorerai le visage de Koumba Tam*»<sup>11</sup>). «*Femme sésame*», dice il poeta, porta che si apre sull'infinito sottraendolo alle contingenze del corpo, della razza e della politica.

La pista da seguire ci conduce verso la nozione del tempo, e anche qui ritroviamo l'annullamento sottile dei limiti di separazione: il tempo è fluido per Senghor, l'esistenza un *continuum* contrassegnato da un perpetuo andirivieni tra passato, presente e futuro, non senza sconfinamenti nell'aldilà, tra rinascita ed eternità. La nozione di limite tra la vita e la morte evapora:

*Je ne sais en quels temps c'était, je confonds toujours présent  
et passé  
Comme je mêle la Mort et la Vie - un pont de douceur les  
Relie.* <sup>12</sup>)

Un'occasione in più per abbattere anche le frontiere di religione, visto che nel cimitero di Joal i morti vengono sepolti gli uni accanto agli altri, cattolici, musulmani o animisti che siano. Questa volontà testarda di abbattere ogni limite, per cui il movimento invade tutti i campi della percezione sensoriale (e extra), la si può riscontrare sin dalla prima raccolta di poesie, *Chants d'Ombre*, pubblicata nel 1945: «*J'ai choisi ma demeure près des remparts rebâtis de ma mémoire, à la hauteur des remparts*»<sup>13</sup>), sembra già la scelta di una posizione che autorizza e favorisce qualunque partenza - e che ben giustifica le metafore con cui il poeta si individua: *l'ambassadeur, le pèlerin, le migrant, l'enfant prodigue, e le métis culturel*, che gli consente di evocare quella presunta goccia di sangue portoghese che, scorrendo nelle sue vene, si risveglia al ritmo della «*saudade*»<sup>14</sup>). Un simile spirito d'apertura lo spingerà a tradurre dall'inglese (fuga-evasione dalla Francofonia?) autori come Hopkins, Yeats, Eliot e Dylan Thomas.

Non vanno dimenticate inoltre, le sue convinzioni ideologiche: Senghor fu - e rimase - un cristiano e un socialista (pur rivisitando entrambe le posizioni alla luce del pensiero di Theilard de

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 114

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 205

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 187

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 149

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 10

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 203



Chardin). La sua tendenza universalista era già presente, nel 1936, epoca della composizione del suo «À l'appel de la race de Saba»; il tempo non farà altro che accentuarla, come ben ne dà testimonianza la sua ultima raccolta, le *Élégies Majeures*. I più scettici, ove non soddisfatti dall'opera poetica, non devono far altro che scorrere i cinque volumi delle sue *Libertés*, per convincersene inesorabilmente.

Per Senghor la poesia ha le sue strade,

[...] *routes de l'insomnie, ces routes méridiennes et ces  
longues routes nocturnes !* <sup>(15)</sup>,

e le sue condizioni speciali, che suscitano il *poëin*:

*Voici que le temps et l'espace créent la distance favorable*, [quella memoriale]  
*le mètre même et le verset de l'orgue.* <sup>(16)</sup>

Strade che si addentrano nelle foreste tenebrose, dove nacquero le immagini archetipe, che si infilano nelle caverne dove ancora giace sepolto il segreto della parola, dove matura la verità delle forme, dove *reale* e *surreale* si fondono e vengono vissuti e interpretati, come dice Jean-Claude Renard <sup>(17)</sup>. E condizioni speciali che stimolano la *nomination*, la *profération*, movimenti in grado di produrre qualcosa di fondamentale, capace di *commuovere* e, conseguentemente, di *muovere* e metamorfizzare tutto ciò con cui entra in contatto: occorrono spazio, tempo, memoria, per poetare, come per viaggiare.

Per quanto esposto, si è deciso di procedere ad una rilettura critica dell'opera poetica di Senghor, rivisitata attraverso il filtro tematico del viaggio, dell'erranza, del movimento. Nel primo capitolo, *Viaggi nello spazio e nel tempo*, si inquadrerà il poeta nella sua realtà spazio-temporale, attraverso un continuo riferimento ai testi che Senghor stesso ha composto, variato, riscritto e approvato, autorizzandone l'edizione definitiva e completa nella raccolta intitolata *Œuvre Poétique*, pubblicata dalle *Éditions du Seuil* nel 1990. Nonostante la successione indicata nel titolo, non sempre sarà possibile mantenere separate da una rigida dicotomia le due categorie coscienziali, che molto presto inizieranno a fluire l'una nell'altra, obbligandoci ad utilizzare piuttosto il concetto di

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 173

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 276

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 364

spazio-tempo. Ci si troverà confrontati ad una grande diversità di tipologie di viaggio: esilio, diaspora, erranza, cortei, pellegrinaggi, espansioni territoriali, scoperte marittime, visite protocollari, ma anche viaggi dell'immaginario, nel tempo ed in sogno, ad occhi aperti, nella maggior parte dei casi. La ricca casistica *mouvante* verrà esaminata alla luce del triplice teleologico *mobile* senghoriano: ricerca identitaria, illustrazione della razza nera, configurazione di una nuova civiltà. Tre attività fondamentali che si concretizzano in altrettanti *topoi* di uno spazio immaginario, sicuramente non privo di solidi legami con una realtà storica e geografica, che sono: il *Royaume d'Enfance*, il concetto di *Négritude* e la *Civilisation de l'Universel*, ognuno, rispettivamente, caratterizzato in una connotazione temporale emblematica di passato, presente e futuro.

All'approccio spazio-temporale, si farà seguito con un approfondimento nell'ambito memoriale, soggetto che si è individuato essere di primaria importanza nell'attività poetica di Senghor. Nel secondo capitolo, *Memoria errante*, dunque, si focalizzerà una particolare attenzione sul ruolo primario svolto dalla memoria nel *modus operandi* del poeta, il quale perviene a ricostruire una sorta di via, o metodo, che si è scelto di definire somato-viscero-psichica, che illustra la lunga teoria intercorrente tra il movimento e la parola; teoria nella quale la memoria si trova in posizione mediana, autentica *paspartout*, cursore indefesso nel tragitto che collega continuamente le categorie di spazio e tempo, oggettivandosi nelle quali, di volta in volta, fenomenalizza l'atto poetico. Scopo della riflessione condotta in questo capitolo è di circostanziare il fenomeno della creazione estetica in Senghor, frutto di realtà impalpabili come percezione, coscienza e pensiero, iscrivendolo tra due poli, tanto universali quanto materiali, quali il movimento e la parola.

Nel terzo ed ultimo capitolo, *Scrittura in movimento*, si porranno in particolare risalto ulteriori elementi che nella poetica del Nostro contribuiscono a suggerire intime connessioni tra viaggio e letteratura, ben al di là della mera dimensione metaforica cui si fa comunemente ricorso per illustrare le due dinamiche. Attraverso una lettura dettagliata delle *Élégies Majeures*, "filo d'Arianna" di una lunga avventura poetica e spirituale, si cercherà di far risaltare la traiettoria in cui la conoscenza di sé, che è innanzitutto memoria di sé, sia dipesa strettamente, per il poeta, da uno speciale rapporto con l'alterità e l'altrove. Questo speciale rapporto, come si preciserà, darà vita ad una sintomatica equivalenza: *Négritude = speranza = poesia*, che sancisce la dimensione planetaria raggiunta dal Nostro, per il quale viaggio/movimento e scrittura/poesia si confondono in una paritetica attività dalla prospettiva fecondante, quella di contribuire all'evoluzione di una nuova civiltà che muove dall'*é-motion*.

## 1. Viaggi nello spazio, viaggi nel tempo

*In the beginning...* in principio vi fu un distacco, una partenza che provocò uno sradicamento, dalla famiglia, dal villaggio, dalla propria lingua e cultura. In una rapida inversione dei termini, ciò si può configurare anche come una splendida occasione di prendere il volo, aprirsi a nuove conoscenze, fare nuove scoperte, imparare cose nuove, una nuova lingua. Per un africano (ma solo per un africano?), lo spazio terrestre rimane indissociabile dallo spazio verbale; l'assenza da un luogo si traduce in assenza dalla parola (lingua) che tale luogo crea. La conseguenza è un sentimento di estraniamento che al mito di un'infanzia-origine edenica aggiunge quello di un ritorno memoriale, anamnastico. Senghor seppe fare di necessità virtù; egli utilizzò la poesia come luogo di coabitazione di lingue, luoghi e culture diverse, facendone uno strumento per tracciare una geografia dell'ambivalenza. Anche se le conseguenze di tale pensiero, per Senghor, portarono all'elaborazione dell'idea feconda - e rivoluzionaria - di *Civilisation de l'Universel*, la *démarche initiale* è analoga a quella di Saint-John Perse che, al bivio d'incontro tra creolo e francese, inventò un luogo nella "gorge d'un dieu" <sup>(18)</sup>. In quanto fruitori, entrambe (e non furono soli), di un codice *meticcio*, essi cercarono di orchestrare un proprio nuovo, personale linguaggio in un mondo praticamente infinito di possibilità, negoziando i propri luoghi di parola in nome di un luogo di produzione ideale (ma reale), un "luogo tra...", un *entre-lieu*, in posizione di eterno bilico fra più lingue, più culture. Abitato da un sentimento di colpevolezza, dovuto all'incapacità di esprimersi nel proprio codice natale, il poeta inizia un percorso di ricerca di una nuova forma d'espressione in cui la lingua materna non può più configurarsi se non come *langue seconde*, nella fase di riapprendimento. Evidentemente, sussiste il rischio di raddoppiare la distanza tra poeta e creazione di concetti <sup>(19)</sup>; rischio brillantemente superato grazie al carattere di coabitazione testuale che Senghor impone alla lingua francese, spingendo tale coabitazione al limite di una vera e propria interazione. Possiamo parlare di un poderoso fenomeno di straordinaria *ibridazione*. Concetti come quello di *entre-lieu* o di *hybridation* ingenerano il carattere *mouvant*, cinestesico e itinerante che sottende pressoché ad ogni momento creativo in Senghor: ogni sforzo, dal creativo al conoscitivo, può essere assimilato ad uno spostamento, un viaggio verso l'altro da sé. Si propone di focalizzare l'attenzione su questo preciso aspetto della poetica del Nostro, al fine di suscitare nuove interpretazioni critiche che prendano in carico i molteplici aspetti di un'identità culturale a dir poco poliedrica.

---

<sup>18</sup> cfr. Saint-John Perse, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1972, p. 41

<sup>19</sup> cfr. Bonnefoy Yves, *Entretiens sur la poésie 1972-1990*, Mercure de France, Paris 1990, pp. 312-313

Inizieremo, pertanto, col configurare una retta orizzontale, o meglio, date le caratteristiche di infinito di una retta, un lungo segmento di retta, che convenzionalmente definiremo “Spazio”. Questo sarà intersecato da un’altra retta (un’altra eternità infinita), stavolta però verticale, alla quale daremo il nome di “Tempo”. Lo spazio-piano così configurato, geometrica ossatura dell’umana esistenza che, non a caso, passerà, prima o poi, sulla nuda croce (immagine non soltanto analogica), sarà movimentato in una trasmutazione tridimensionale, grazie all’intervento di due fattori, tanto elementari quanto discrezionali: la memoria e la scrittura. Fissato il “punto Senghor” nella sua ubicazione essenziale, possiamo muovere verso un primo esame delle sue specificità esistenziali, cosa che faremo cominciando ad occuparci del primo segmento di eternità, lo “Spazio”. Uno spazio che, nell’arco di una lunga vita ricca e movimentata, si estenderà tra le immense vastità che vanno dal *Royaume d’Enfance* alla *Civilisation de l’Universel* <sup>(20)</sup>.

Il posizionamento spaziale di Léopold Sédar Senghor inizia in Africa, in Senegal. Il Senegal si estende da 12° 18’ a 16° 41’ di latitudine nord ed è compreso tra 11°21’ e 17°32’ di longitudine ovest, su una superficie di 201.400 Km<sup>2</sup>. Il paese confina a nord con la Mauritania (il fiume Senegal costituisce la frontiera comune), a est con il Mali, a sud con la Guinea-Bissao e la Guinea. L’enclave della Gambia isola la regione della Casamance dal resto del paese. A parte le peculiari sfumature riscontrabili da nord a sud e da est a ovest, in funzione della latitudine e della vicinanza al mare, in Senegal regna un clima tropicale, basato sull’alternanza annua di una stagione umida (detta *hivernage*) e una secca, con una pluviometria massima nel mese di agosto. Si conviene sulla fissazione di quattro fasce climatiche: *sudanese*, *sud-saheliana*, *sub-guineana*, *sub-canarica*. Del paese, Senghor riterrà essenzialmente i cantoni di Fimla e Joal, realtà geografiche che diventano realtà poetica (così come, in quanto realtà climatiche, hanno condizionato il processo di ominazione). È il *pays sérère*, irrorato da due corsi d’acqua principali, il Saloum (fiume a lieve pendenza, dal largo estuario, rive invase, ricco di bracci) e il Sine, un suo affluente. Dylôr, paradiso d’infanzia del poeta, è sulle rive del Sine. Un territorio caratterizzato dai *bolongs* (bracci di mare o canali, bordati da foreste di mangrovie), e dai *tanns* (lingue di terra salmastra e piatta, soggette al gioco delle maree) : «*quelques villages sérères perdus parmi les tanns, les bois, les bolongs et les champs. Il me suffit de les nommer pour revivre le Royaume d’enfance* » <sup>(21)</sup>. Il braccio di mare di Mamangetye, lungo il quale si trovano numerosi santuari, tra cui quello di Mbissel, dove riposano i primi re *sérère* della dinastia *malinké*. I due villaggi vicini di Joal (dove nacque il poeta) e Fadiouth, su un’isola separata da un braccio di mare, gremita di granai su palafitte. Il cimitero di Fadiouth è su un’isola vicina (per andarci occorre una piroga), «*Vois les*

<sup>20</sup> cfr. Kesteloot Lilyan, « Sédar sans honte et sans limites », in *Ethiopiennes*, n° 69, Dakar 2002

<sup>21</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 160

*deux cités sœurs par-delà le bolong, la pourpre des vivants, la cité bleue des Morts.»* <sup>(22)</sup>. Le fontane di Kam Dyamé, di Fimla, degli Elefanti, in realtà pozzi ai margini delle risaie o del grande palmeto di Katamangue, regno dei lamantini, realtà magnificata e spiritualizzata. I villaggi di Simal, Samba-Dia, Fa'oye, Dyllass, Dyakhaw (capitale dell'antico regno del Sine), la punta di Sangomar, all'estremo sud del Saloum, le isole di Dyonewar, le isole del Gandoun (all'estuario del Saloum), il villaggio di Moundé (*niominka*). Questo, in breve, il paesaggio del territorio da cui il Nostro muove, all'età di sette anni, per andare alla scuola dei *Pères Blancs du Saint-Esprit*, al villaggio di Ngas-obil (letteralmente, pozzo di pietre). Più tardi sarà Dakar, con l'isola di Gorée proprio di fronte, percorrendo come in un pellegrinaggio tutti i villaggi della Petite Côte (Popenguine, Toubab Dialaw, Rufisque, Tyaroye-sur-Mer ecc). La presenza umana, sul territorio, è costituita da gruppi differenti, il cui *métissage*, attraverso i secoli, ha dato vita a singolari diversità, frutto di influenze e interpenetrazioni. Wolof, Serere, Peul, Toucouleur, Diola, Bassari, Lebou, Mandingo, Mori... realtà primarie di incontro e d'incrocio, realtà geografiche e culturali, spesso incarnate nella *personalità saheliana* del Nostro: «*étais-je Sérère, moi qui portais un nom Malinké et celui da ma mère était d'origine peule ?*» <sup>(23)</sup>. L'ambiente culturale (e culturale) del paese, si posiziona al crocevia delle grandi correnti di civiltà dell'Africa, indigene e allogene, definendosi immediatamente come realtà di *brassage et métissage*: la singolarità del territorio joaliano (*le Royaume d'Enfance* del poeta) è data dall'incrocio di culture contadine e pastorali, di migranti provenienti dalle zone desertiche e dagli usi e costumi di comunicazione ereditati dalla vicinanza al mare e dagli scambi commerciali; tutto, lentamente, sedentarizzatosi e cristallizzatosi nelle tradizioni serere, suscitando un insieme umano profondamente ancorato alla terra ma anche aperto sull'esterno e integrante, con armonia, ogni disparità e diversità con il modello generale. Analisi di peso, questa di Thomas Melone, che ravvisa in ciò l'essenza profonda della poesia senghoriana, una poesia di sintesi «*entre puissances de la terre ancestrale et les mythologies du berger*», tra moto occidentale delle onde frangenti e siccità sabbiosa del vento dell'est, l'Harmattan. Visione globale di un' Africa (ma dell'Africa) che spiega in profondità il Nostro, la cui propensione all'ibridazione, all'apertura nei confronti dell'Altro, preesiste alle stesse teorie, condivise o formulate successivamente <sup>(24)</sup>. Inoltre, questo approccio attraverso la realtà geografica senegalese all'opera poetica di Senghor, permette di cogliere meglio l'irradicamento, l'incarnazione, l'impegno di tale poesia, nonché di raggiungere meglio il poeta nel suo progetto di *ré-création* di un mondo nuovo, universalmente fraterno, per sua scelta.

<sup>22</sup> Ivi, p. 184

<sup>23</sup> Senghor L.S., *Liberté I*, cit. p. 92

<sup>24</sup> cfr. Melone Thomas, «Négritude et Humanisme ou la Négritude comme humanisme de la différence», *Colloque sur la Négritude*, Dakar 12-18 avril 1971

Tornando allo spazio, si può dire, come ben dice A. Turco, che nel territorio d'infanzia di Senghor è ben diffusa la “*virtù dell'incrocio*”, la tolleranza nel rispetto di un'alterità, già per sé, per altro, molto relativa, data la secolare commistione razziale e culturale, spesso conseguenza di guerre, schiavizzazioni di massa, asservimenti e, *dulcis in fundo*, sempre più frequenti, matrimoni misti <sup>(25)</sup>, senza dimenticare il geniale meccanismo socio-agglutinante della *parenté à plaisanterie* <sup>(26)</sup>, singolare caratteristica della psicologia sociale elaborata in questa parte del Sudan-occidentale. L'amore profondo del poeta per il territorio del proprio paese finisce per estendersi a tutto il *Pays Noir*, all'Africa in generale. Mali, Guinea (con il massiccio del Fouta Djallon, nella dorsale guineana, dove nascono, “*veines d'Afrique*”, i fiumi Niger e Senegal), Congo, Maghreb, Egitto, Etiopia, Costa d'Avorio, Nigeria, Ciad, Ghana, Niger, Gabon, Camerun, Dahomey, Alto-Volta, Sud Africa, Madagascar, tutto accomunato da un solo intento fondamentale: valorizzare il *Pays Noir*. L'Africa è, per antonomasia, il continente del *métissage*; la singolarità della civiltà sudanese, in particolare, ha sempre nutrito, come vocazione, l'idea di realizzare un accordo conciliante con la civiltà latino-semitica, tra l'Ur-Afrika e il Mediterraneo. Il fenomeno di ibridazione si è iniziato tra popolazioni negro-africane (sudanese e bantu, meno differenti per razza che per lingua e cultura), *Grands Nègres* e Khoïssan, da una parte e, dall'altra, Etiopici (Peul, Chillouk, Masaï, Tutsi). Fra costoro, i Sudanese sono tra i più incrociati con le razze bianche arabo-berbere (gli stati sudanesi a sud del Sahara - Mauritania, Mali, Ciad e Niger - sono composti da due gruppi etnici, bianco e nero con un'etnia bianca di Mori, Tuareg Berberi e Arabi fortemente incrociati con il sangue nero, « *les Maures sont des Berbères de langue arabe avec un fort pourcentage de sang noir*» <sup>(27)</sup>).

Facendo saltare le limitate coordinate geografiche della provincia natale, del Senegal e dell'Africa tutta, la poesia di Senghor si vuole creatrice di un mondo « ecumenico », vale a dire universale. Il Mediterraneo diventa così « *la mer intérieure qui unit les terres opposées / les sœurs complémentaires : l'une est couleur de flamme et l'autre, sombre, couleur de bois précieux* » <sup>(28)</sup>. Con la Francia, paese di alta formazione per il poeta, dove riserva un ruolo di prima scelta a Parigi e alla Normandia, Senghor instaura un rapporto privilegiato. Egli segue, tra l'altro, le lezioni dell'etnologo Paul Rivet, che citerà spesso nelle sue opere di prosa, secondo il quale, intorno al

<sup>25</sup> cfr. Turco Angelo, *Geografia della complessità in Africa. Interpretando il Senegal*, UNICOPLI, Milano 1986

<sup>26</sup> In lingua serere *massir* (*Kal*, per i Wolof, *dendiraaagal* per gli Halpular), trattasi di pratica sociale, ben radicata in Africa occidentale, che autorizza parenti lontani di una stessa famiglia, o membri appartenenti ad etnie diverse, a insultarsi e prendersi in giro senza conseguenze o ritorsioni. Si tratta di schermaglie verbali che, in verità, contribuiscono alla distensione sociale. Per il Senegal, emblematico - ma non isolato - il caso delle etnie Serere e Pular.

<sup>27</sup> Senghor L.S., *Liberté II. Négritude et voie africaine du socialisme*, Seuil, Paris 1971, p. 292

<sup>28</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 43

Mediterraneo, c'era ancora dal 4 al 20% di sangue nero in circolazione <sup>(29)</sup>. Lo stesso dicasi con il Portogallo, nei confronti del quale più volte rivendicherà la propria «goccia di sangue portoghese». Tutti saranno invitati, all'appuntamento fraterno, Europei, Popoli Nordici, Antille, Haiti, Americhe, Asia, Russia, India (vedasi, in particolare, le sue «*Prière de paix*» e «*Élégie des eaux*»). Progredendo dall'Africa verso l'Europa, tornando dall'Europa verso l'Africa, il poeta viaggia molto (non a caso si soprannominerà «*l'itinérant*»), iscrivendo il suo nuovo, speciale linguaggio poetico da una lingua per l'altra, e viceversa, in simbiotica ibridazione tra lingua francese e lingue negro-africane, tra poesia francese e poesia negro-africana. Di tale processo di ibridazione, lo spazio costituirà il “vocabolario” con la sua ricca, rutilante toponomastica, l'esotica nominazione (non solo negro-africana), la preziosa proferazione, al fattore “tempo” lasciando il ruolo di “sintassi”. Ecco, dunque, delimitato - e illimitato - lo spazio senghoriano con, non come centro ma come cerniera, perno ed elemento di slancio, ad un tempo, l'Africa, «*carrrefour des castes/des races et des routes*» <sup>(30)</sup>.

Il tema dello spazio geografico, comporta inevitabilmente una serie di riflessioni paradigmatiche sul concetto di «tempo» e su quello di «spazio poetico». Senghor stesso, attraverso alcune sue affermazioni, ci suggerisce, tra i tanti possibili, un *incipit* specificamente negro-africano: «*Il se trouve qu'en Afrique, l'ethnie se caractérise par l'ancienneté de son enracinement dans le continent*» <sup>(31)</sup>. Spazio-tempo, dunque, come categorie strettamente complementari in un processo di ominazione - poi di umanizzazione - sempre dialettico e spesso, nel caso della creazione artistica, autoreferenziale. Nel suo ruolo d'interprete di tali categorie, Senghor si vuole come *dyâli* (cantore tradizionale dell'epopea mandingo in Africa Occidentale, nella zona sudano-saheliana). Il poeta, però, si differenzia dal cantore tradizionale che si serve di piazze, capanne, foresta, per i suoi racconti-rappresentazioni, in cui gli spazi diventano «teatro» (dove, in virtù della conoscenza collettiva del testo, l'uditorio funziona spesso da coro). Il *dyâli* accede al proprio rango per mezzo di una lunga peregrinazione - dall'alto significato simbolico di ricerca spirituale della conoscenza - attraverso i luoghi nei quali apprende le vicende epiche e le tradizioni orali <sup>(32)</sup>. Il poeta, allontanato dalla realtà nella quale è possibile tale tipo di poesia orale, che da essa proviene e ad essa ritorna, fa i conti con la necessità, imperativa quanto inedita nel suo mondo d'origine, di servirsi di un nuovo spazio nel quale collocare la sua produzione. Egli è conscio del fatto che la sua poesia si presenta, formalmente, come prodotto della scrittura, nonostante l'aspetto - non solo apparente - di filiazione che la lega ad un'oralità di provenienza africana. Lo spazio che, in concreto, l'autore ritaglierà per

<sup>29</sup> Senghor L.S., *Liberté III. Négritude et Civilisation de l'Universel*, Seuil, Paris 1977, p. 119

<sup>30</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p.68

<sup>31</sup> Senghor L.S., *Liberté III*, cit., p. 251

<sup>32</sup> cfr. Niane Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Présence Africaine, Paris 1982, pp. 152-153

la sua poesia è, né più né meno, quello del testo. La pagina bianca sostituisce i luoghi tradizionali nei quali prendeva forma la parola poetica. Certe note caratterizzanti il *blues* senghoriano traducono il rimpianto per l'implicito abbandono della tradizione che viene imposto dal bisogno di rinnovamento, cosa che non riguarda soltanto il rapporto oralità-scrittura. Il poeta sostituisce il *dyâli*. Lo spazio che prefigura lo storico scontro di culture - la bianca e la nera, la colonizzatrice e la colonizzata, la scritta (in francese) e l'orale - si trasforma in spazio di confronto, in uno slancio di superamento degli individualismi di parte a favore di un'ipotesi di sviluppo dell'intera comunità umana. Nello spazio del confronto, sul terreno dell'espressione poetica, si afferma il concetto senghoriano di *Négritude*, quale valore comune ad un'intera razza, dalla quale l'umanità intera può trarre beneficio. La certezza dell'ipotesi - tutta teilhardiana - di una progressione elicoidale, verso l'alto e verso l'avanti, accompagna l'evoluzione spirituale e artistica del poeta sin dalla prima raccolta di scritti, *Chants d'Ombres*, pubblicato nel 1945. Per Senghor, l'elevazione del 'uomo verso la trascendenza si configura attraverso atti che surrogano progressive prese di coscienza, astrazioni che impongono un mutamento dello stato animale come il viaggio, il gioco, la danza, la poesia <sup>(33)</sup>. È nello spazio della parola scritta che il poeta elabora, vivendola, una felice coesione di suoni, oltre che una promettente e feconda coesione di culture. Si vedano, ad esempio, fra tanti possibili, i versi (nr. 15 e 16) di «*In Memoriam*», poesia aprente la già citata raccolta di *Chants d'Ombre* :

«*O morts, qui avez toujours refusé de mourir, qui avez su résister à la Mort  
Jusqu'en Sine jusqu'en Seine, et dans mes veines fragiles, mon sang irréductible* » <sup>(34)</sup>.

Si è già rilevato, come speciali stati di cinestesia pervadano spesso la scrittura poetica di Senghor, suggerendo l'ipotesi che il viaggio, come operazione di ritorno al paese natio, spazio per eccellenza dell'infanzia e dei riti di fondazione, rappresenti per Senghor un'azione preliminare che sottende ad ogni operazione di rigenerazione poetica : lo spazio terrestre diventa indissociabile da quello verbale e la parola nuova finisce per produrre valenze *rapatriantes*. La paronomasia *Sine...Seine* (fiume africano e fiume francese) produce un efficace slittamento di parole e spazi, per confluire poi, per *emboîtement*, nel *sang* irriducibile del poeta. Il luogo dell'enunciazione, per la poesia sopra citata, è Parigi, la *maison de banlieue* che il poeta ha preso in affitto alla *Rue Lamblardie*, non lontano dal cimitero di Picpus, luogo storico dove i rivoluzionari della *Commune* scaricavano a carrettate i cadaveri dei ghigliottinati <sup>(35)</sup>. Il poeta contempla, dall'alto della sua

---

<sup>33</sup> cfr. Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris 1969, p. 209-210

<sup>34</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 10

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 9, verso n. 7 : « *Tous mes rêves, le sang gratuit répandu le long des rues, mêlé au sang des boucheries* ».



«*tour de verre qu' habitent les migraines, les Ancêtres impatients*»<sup>(36)</sup>, il panorama di tetti, comignoli e colline nella bruma. Due semplici accenni temporali «*C'est Dimanche*» e «*C'était hier la Toussaint*»<sup>(37)</sup>, concrezioni congelate d'unità temporali che introducono piuttosto degli spazi, quello presente dell'enunciazione e quello africano di pertinenza degli «*Ancêtres impatients*». Gli spazi evocati si presentano come confinati in un quadro geografico e, ad un tempo, psicologico dalle dimensioni antitetiche. Connotazioni di morte e sterilità, popolano il paesaggio europeo «*semblables au visage de pierre*», «*les cheminées sont graves et nues*», «*sang des boucheries*»<sup>(38)</sup>. Dalla «*tour de verre*» si sviluppa un movimento-sguardo che è soprattutto interiore, soggettivo: la contemplazione è diretta più ad un mondo interiore, come emergente dalle profondità di un sogno, che ad un reale paesaggio. Lo spazio assorbe la stessa rappresentazione temporale; ciò è particolarmente vero soprattutto per lo spazio africano, la cui descrizione, spesso operata attraverso un frequente ricorso alla toponomastica connotativa, tradisce la volontà del poeta di reintegrare il paesaggio evocato: «*Comme les conducteurs de ma race sur les rives de la Gambie et du Saloum*»<sup>(39)</sup>. Il tempo passato, tempo degli *Ancêtres*, emerge attraverso le connotazioni migratorie dell'anacolutto: «*Protégez mes rêves comme vous avez fait vos fils, les migrants aux jambes minces*»<sup>(40)</sup>. L'ossimoro, costituito dal movimento teso a reintegrare (*déplacement*) uno spazio ancestrale che si scontra con «*l'immobilité*» parigina dello spazio d'enunciazione, si esplica in un ritmato gioco poetico di spazi paralleli ed asimmetrici (come nel ritmo africano, diceva spesso Senghor), dove abbondano ripetizioni ed assonanze che non sono semplici ripetizioni, né semplici assonanze. Da una situazione fissa, ossimorica, antitetica, conflittuale e di stallo, attraverso il ripercorrere di uno spazio ancestrale fecondante (ispirazione), il poeta trova la forza di configurare, per il tramite dello spazio testuale (creazione poetica) una volontà esplicita di ricomposizione, di pacificazione degli opposti: l'uomo-vettore, al quale il poeta s'identifica (come già a suo tempo i citati *conducteurs* della sua razza), si raddrizza scuotendosi da ogni incertezza dubitativa, e decide di mettersi in moto, di percorrere il nuovo spazio al fianco dei suoi simili; l'inflessione verticale rimette in moto il tempo:

*Que de ma tour dangereusement sûre, je descende dans la rue*  
*Avec mes frères aux yeux bleus*<sup>(41)</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*

<sup>37</sup> *Ibidem*

<sup>38</sup> *Ibidem*

<sup>39</sup> *Ibidem*

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 10

<sup>41</sup> *Ibidem*

E il tema dello spazio poetico, acquista ulteriore profondità e merita un ulteriore approfondimento. Si è visto, testo alla mano, come il poeta, reintegrato il *pays natal* attraverso l'esperienza scritturale, opti per una volontà esplicita di ricomposizione degli opposti, di pacificazione. Il ritorno alle origini per l'elaborazione di un nuovo mondo era il *refrain* dominante di tutta la raccolta di *Chants d'Ombre*, dove il tema della *Négritude* si identifica con quello della «ricerca d'identità», come se il mito del ritorno alle origini impregnasse ogni realtà storica e psicologica <sup>(42)</sup>. Fissato il concetto di *Négritude* nella sua connotazione non solo ontologica ed essenziale, ma anche nel suo ruolo contingente, scritturale, Senghor passa dalla presa di coscienza di *Chants d'Ombre* (1945) alla pratica «terapeutica» di *Hosties Noires* (1948). Tale, infatti, può essere considerata la nuova raccolta poetica: una vera terapia in cui l'uomo si auto guarisce dalla morte al contatto con la morte stessa (si tratta, nella maggior parte dei casi, di poesie ispirate alla presenza africana, accanto alla Francia, nel corso del II conflitto mondiale), tessendo, tra due mondi che sono anche due Paesi, il mondo di domani. E la vita vi scorre, fluendovi attraverso, come in una natura rigenerata <sup>(43)</sup>. Sin dalla prima poesia di *Hosties Noires*, «*Poème liminaire*» Senghor lascia chiaramente intendere che il reale della scrittura ha più importanza della stessa realtà tangibile :

*Notre noblesse nouvelle est non de dominer notre peuple,  
mais d'être son rythme et son cœur  
Non de paître les terres, mais comme le grain de millet de  
pourrir dans la terre  
Non d'être la tête du peuple, mais bien sa bouche et sa  
trompette* <sup>(44)</sup>.

Si è ancora nella fase che, per amor di tassonomia, la maggior parte dei critici definisce della *Négritude subjective* <sup>(45)</sup>. In questa fase, i miti e le realtà africane vengono rivissuti e narrati attraverso il *totem* della lingua francese. Ma il *retour au pays natal* offre al poeta tutt'altro tipo di dimora rispetto a quella che abitualmente viene definita *pays*. Lo scrittore nasce, come tale, fuori dal *pays rêvé*, precisamente a Parigi, nella Francia degli anni '30; cioè, egli nasce dal segno di ciò

<sup>42</sup> cfr. Thomas Louis-Vincent, «Panorama de la Négritude», *Actes du Colloque sur la Littérature Africaine d'expression française*, Dakar 26-29 mars 1963, in *Langue et Littératures*, n. 14, pp. 45-101, cit. p. 97

<sup>43</sup> cfr. Saravaya Gloria, *Langage et poésie chez Senghor*, L'Harmattan, Paris 1989, p. 213

<sup>44</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 56

<sup>45</sup> cfr. Thomas Louis-Vincent, «Panorama...», cit., ma anche Melone Thomas, «Le thème de la Négritude et ses problèmes littéraires», in *Actes du Colloque sur la Littérature Africaine d'expression française*, Dakar 26-29 mars 1963, pubblicato in *Langue et Littératures*, n. 14, 1963, pp. 103-109 ; Mouralis Bernard, *Littérature et Développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Silex, Paris 1984 ; Hountondji Paulin J. , « Histoire d'un mythe », in *Présence Africaine*, 3 trim., 1974, pp. 3-5, tanto per citarne alcuni.

che conferisce al significante un significato vissuto. È in questa nuova terra natale che lo scrittore, pur sognando *tanns et bolongs*, otterrà un paesaggio più vero e variato dalle sue parole vissute come la più vera e profonda natura. Un esempio pratico può essere più chiarificante di mille concetti espressi : si veda, da *Nocturnes* (raccolta pubblicata nel 1961), la poesia intitolata «(pour *khalam*) *Ton visage*», da cui si estrae il seguente passaggio:

*Nous revenions de Dyônewâr, nos pensées s'attardaient sur les bolongs  
Où luisaient, faible écho de soie, les ailes des éloges cadencés.  
Les bêtes des palétuviers les guettaient dans l'extase à leur passage  
Et les étoiles sur la mer concave étaient un autre écho divin  
Et les rames mélodieuses et lentes ruisselaient d'étoiles filantes.* <sup>(46)</sup>

Superficie e profondità, facce complementari dell'essere, si incontrano in un mutuo scambio osmotico nella perfetta simultaneità d'un piano fluido, orizzontale, sul quale fluiscono, come su specchi affrontati, immagini abissali e siderali. Reale e surreale fanno un tutt'uno, o meglio, tra *sous-réel* e *sur-réel* si esplica il *réel*. Non si tratta né di scrittura di viaggio né di viaggio in scrittura, bensì di viaggio che si fa scrittura (e viceversa), in una tensione di produzione perfettamente mutuale e paritetica. Il mondo interiore dello scrittore si riflette in una natura esteriore che viene divisa, raddoppiata e superata dall'elemento acquatico. E di riflessi, come in uno specchio, è fatto l'incontro tra *parola* e *scrittura*, tra *senso* e *segno*, mondo esteriore a immagine di quello interiore. Il reale della scrittura acquisisce più importanza della stessa realtà tangibile e inutile si rivela qualsiasi tentativo di circoscrivere entro frontiere delimitate, fossero pure quelle dell'amato continente africano, il paese sognato. Le frontiere si spezzano, si disperdono; sull'atlante dell'Africa ridotta in mille pezzi dall'esperienza coloniale e postcoloniale, il poeta intraprende la costruzione di un suo personale rifugio sul quale vale la pena di spendere ancora qualche parola :

*Mon refuge dans ce visage perdu, ô plus mélodieux qu'un masque pongwé !  
Dans ce pays d'eaux et de tanns, et d'îles flottant sur les terres.  
Et je rebâtirai la demeure fongible au bord de cette courbe exquise  
Du sourire énigme qu'aiguisent les lèvres bleu-noir des palétuviers.* <sup>(47)</sup>

---

<sup>46</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 178

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 188

L'equivalenza di suono e forma tra «ô» e «eaux» crea la prima immediata analogia, mezzo di conoscenza particolarmente caro a Senghor. La metafora viene veicolata, nell'ambito dei due versetti, da un moto dell'animo che provoca una rottura sintattica, evidenziando la natura tutta interiore - quanto meno in prima battuta - della relazione tra poeta e realtà esteriore. Senghor stesso spiega come ciò sia possibile, da un mero punto di vista ontologico: «*Il reste que ce qui caractérise le mieux l'ontologie négro-africaine, c'est l'instabilité des étants [...] passant, facilement et soudain [...] d'une manière à l'autre. Le fleuve devient un génie, l'Homme se fait hyène, le caillou se transforme en œuf et le bâton en guerrier*»<sup>(48)</sup>. Tutte le apparenze identificabili non sono altro che diverse manifestazioni dell'Essere, e le mutazioni che questi *étants* subiscono non sono altro che espressioni della Forza vitale, sotto forma di arricchimenti o impoverimenti. E siccome tutto l'universo è mosso ed animato dalla stessa Forza vitale, una parte di questa potrà ben passare, sotto l'effetto di precise leggi, psicologiche e fisiologiche, ad un altro tipo di densità, modalità, forma, peso, colore, ritmo (vale a dire, da un *étant* ad un altro). Ciò che è essenziale, è che vi sia una corrispondenza, un'analogia. «Ô» dunque, analogia con un'immagine che svela il mondo esteriore, è anche tema d'ispirazione ed elemento di relazione del poeta alla scrittura. Sembra logica, pertanto, perché animata dalla medesima sostanza, la possibile equivalenza: «ô = eau = scrittura». Attraverso questa sostanza si profila una maniera d'essere, un'attitudine nei confronti del *pays natal*, che non è più *pays*, ma *îles flottantes*. «Ô», prodotto sintattico, fa irruzione nello schema della poesia, affermando la propria natura di lingua veicolo; il comparativo di maggioranza e l'aggettivo *mélodieux* identificano il suo significato in quello di un'espressione artistica che supera persino l'apporto della terra madre, l'Africa, qui rappresentata dalla maschera Pongwé. «Ô» simbolizza il trionfo di una scrittura giunta a piena maturità, dove la funzione interiore è inseparabile da quella esteriore: il contenitore, il mondo circostante, diventa un paese senza frontiere. L'esilio e l'assenza d'identità hanno obbligato al silenzio il colonizzato e mantenuto l'Africa in uno stato d'insularità forzata. Ma l'isola può, attraverso la scrittura, moltiplicarsi all'infinito. Un'ulteriore equivalenza emerge a legare le due funzioni, interiore ed esteriore, della scrittura: «*mélodieux = exquisite*». Questa scrittura non si pone lo scopo di germinare nello spazio, in fondo limitato, del territorio africano, ma si offre come modello di un linguaggio culturale nuovo, di un nuovo itinerario verso un nuovo ordine, conseguenza di una lunga riflessione interiore scaturita dall'antagonistico conflitto - e quanto doloroso - di un'anima divisa tra due Paesi.

---

<sup>48</sup> Senghor L.S., *Liberté III*, cit., p. 367

« *Voici le Temps et l'Espace, entre nous précipice et altitude* »<sup>(49)</sup>. Viaggiatore instancabile, nello spazio, Senghor non si arresterà certo di fronte ad una nuova categoria, pur se impalpabile. I suoi viaggi/spostamenti nel tempo, (passato, presente e futuro, con l'aggiunta di una pervasiva dose di *éternel*) sono continui, onnipresenti:

*Je ne sais en quel Temps c'était, je confonds toujours l'enfance et l'Eden*

*Comme je mêle la Mort et la Vie - un pont de douceur les relie.* <sup>(50)</sup>

Nel corso di tutta la sua opera poetica, Senghor ci mette in contatto con figure storiche di portata più o meno stupefacente: Sonni Ali, i dottori di Tombouctou, l'Almamy del Fouta-Djallon (XIX° secolo), il re del Sine Koumba N'Doffène Dyouf (1896-1924), tanto per citarne alcuni. Una galleria di ritratti storici che si animano, in un vivo presente di scrittura dove il faraone d'Egitto sfiora Sira Badral (XIV° secolo), l'antenata mandingo *fondatrice de royaumes*, dove l'*Egyptienne* raggiunge l'*Ethiopienne fauve comme l'or*, dove Sonni Ali (XV secolo) *fils de la bave du lion*, imperatore *songhaï* incrocia il suo cammino con il generale etiope Ras Desta (1937), dove il semi-mitico Kaya Magan e lo storico imperatore del Mali Gongo Moussa (Kankan Moussa, XIV° secolo) esprimono un paritetico fasto da età dell'oro. Su tutto regna, ossessivamente presente, come un'aria di famiglia, a volte difficilmente compatibile, almeno per il lettore, con l'allontanamento spazio-temporale. A prima vista, si potrebbe parlare di una visione panoramica, nella maggior parte dei casi dettata dall'esigenza di tracciare una genealogia, esigenza che, necessariamente, guarda indietro nel tempo, ad un ritorno alle origini. Una serie di termini e di espressioni collegati alla marcia, alla strada, ai cortei, aventi una denotazione di viaggio, ritorna periodicamente nel corso dell'opera poetica di Senghor. Si tratta di un viaggio-pellegrinaggio che tende ad abbattere le frontiere tracciate dalla storia per confonderle con quelle di una vita vissuta in dimensioni immaginarie ed epiche. Questo tragitto memoriale, tutto interiore, sembra verbalizzare, a momenti, le vie di migrazione che hanno contraddistinto i grandi imperi africani. Il viaggio verso le origini è segnato da pietre miliari, come quelle dei santuari sulla via reale dei conquistatori mandingo, o quelle dei diversi imperi e relativi imperatori. Le immagini poetiche, che compongono una sintesi analogica di situazioni disparate, concorrono comunque a concretizzare con una certa precisione i due tracciati memoriali che il poeta intende illustrare: su scala continentale, quello degli imperi sudano-saheliani, indietro fino all'Egitto e, su scala regionale, la marcia migratoria del popolo serere, indietro fino alla fondatrice della dinastia Guelwar, la principessa Sira Badral. I rapporti con il favoloso Sudan e con l'Egitto faraonico, parallelamente al racconto delle gesta salienti del popolo

---

<sup>49</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit, p. 41

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 148

serere, monopolizzano l'attenzione del poeta nel corso delle sue prime tre raccolte di poesie, *Chants d'Ombre*, *Hosties Noires* e *Ethiopiques*. Spunti e momenti salienti ritornano, ma con un retrogusto che definiremo, piuttosto, di nostalgica *saudade*, anche nella produzione successiva, *Nocturnes*, *Lettres d'Hivernage*, e, da ultimo, le *Élégies Majeures*. Nell'itinerario memoriale, interiore, di risalita verso le origini, la nominazione delle grandi figure della storia assume un profondo valore di riappropriazione identitaria: nominarle, è un po' come dichiarare di farne parte. Analizziamo, testi alla mano, come questo succeda. Il re del Sine, Koumba N'Doffène Dyouf, è il primo personaggio storico ad essere evocato in *Chants d'Ombre*:

*Je me rappelle les fastes du couchant*  
*Où Koumba N'Dofène voulait faire tailler son manteau royal* <sup>(51)</sup>

e, poco oltre :

*Koumba N'Dofène régnait à Dyakhâw, superbe vassal*  
*Et gouvernait l'Administrateur du Sine-Saloum.*  
*Le bruit de ses aïeux et des dyoung-dyouns le précédait.*  
*Le pèlerin royal parcourait ses provinces, écoutant dans le*  
*Bois la complainte murmurée* <sup>(52)</sup>

Situazioni iconografiche che tendono a magnificare la figura del sovrano, non a caso colto in *déplacement*, in quanto *pèlerin royal*, in tensione di sviluppo, dinamica, anziché in statica posa regale. Continuando la lettura, emerge un legame di parentela tra il re Koumba N'Doffène Dyouf e il padre del poeta, Basile Diogoye Senghor. Nella strofa successiva, l'operazione di riappropriazione del proprio lignaggio storico, sovradeterminata dalla valutazione positiva inferita allo sviluppo delle relazioni semantiche, sfocia in un'identificazione totale, senza ombra d'equivoco:

*J'étais moi-même le grand-père de mon grand-père*  
*J'étais son âme et son ascendance, le chef de la maison*  
*d'Elissa du Gâbou*  
*Droit dressé; en face, le Fouta-Djallong et l'Almamy du Fouta.* <sup>(53)</sup>

---

<sup>51</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p.15

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 31

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 32

L'affermazione del riconoscimento delle proprie origini culturali assume una inflessione d'ascesa quasi iperbolica, mentre la ripetizione del pronome personale, ulteriormente caricata dall'espressione pronominale rafforzativa, colloca in sovraimpressione l'immagine del *père* che verticalizza tutta la risalita genealogica (*grand-père de mon grand-père*), abolendo ogni distanza reale (cioè temporale), nella misura in cui la catena genetica, di sangue (cioè biologica) non si interrompe. Il processo di identificazione finisce per concludersi in un punto a-temporale, fuori dal tempo, questo “*Grand Temps*” mitico, secondo la definizione di Eliade<sup>(54)</sup>, che trascende oggetto e avvenimento nella loro collocazione storica ed apre uno spazio temporale infinito alla fabulazione. La fondatrice della dinastia Guelwar in paese serere, con la quale il poeta è in rapporto di discendenza per *ligne de sang*:

*Mes deux filles aux chevilles délicates, les princesses cerclées  
de lourds bracelets de peine  
Comme des paysannes. Des paysans les escortent pour être  
leurs seigneurs et leurs sujets  
et parmi elles, la mère de Sira-Badral, fondatrice de royaumes  
qui sera le sel des Sérères, qui seront le sel des peuples salés.* (55)

Nell'operazione di risalita genealogica, il poeta tende a fissare delle permanenze, di cui la memoria costituisce il supporto, capaci di agire in quanto rete analogica per l'elaborazione di immagini dense di significato. Questa rete simbolica (*Sira-fondatrice-sel*) sacralizza il personaggio, divinizzandolo in antenato mitico, ben oltre la reale portata storica. Sira Badral prefigura già la grandezza dell'*Ethiopienne*, immagine-simbolo totale di un'Africa vissuta come Donna e Madre. La viabilità di questa operazione è tutta imperniata sul ruolo di cerniera conferito al personaggio di Sira Badral, nella progressione verso le origini vive del poeta. Ci si trova di fronte a due differenti livelli di lettura. Nel primo, lo statuto di antenato-fondatore ricoperto da Sira Badral permette al poeta di rilanciare il suo ruolo di *dyâli*, di *griot*:

*Elé-yâye! De nouveau chante un noble sujet: que  
m'accompagnet kôras et balafong !  
Princesse, pour toi ce chant d'or, plus haut que les abois des pédants !* (56)

---

<sup>54</sup> cfr. Eliade Mircea, *Images et Symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris 1972, p. 75

<sup>55</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 33

<sup>56</sup> *Ibidem*

Il viaggio progressivo attraverso differenti identificazioni giunge ad una nuova tappa, in cui vengono riunite tre diverse componenti di uno stesso soggetto, attraverso un vocabolario strategico che sfiora la marzialità :

*Voilà, tu es, pour écarter au loin l'ennemi, debout, le tata  
Je ne dis pas le silo, mais le chef qui organise la force qui forge  
Le bras ; mais la tête tata qui reçoit coups et boulets.  
Et ton peuple s'honore en toi. Louange à ton peuple en toi !  
[...] Tu es ton peuple [...]  
Tu es son épouse, tu as reçu le sang sérère et le tribut de sang peul.  
O sang mêlés dans mes veines [...] <sup>(57)</sup>*

Nel secondo livello di lettura, i due ordini di identificazione evidenziati - *j'étais chef*, e *Tu es peuple* - confluiscono l'uno nell'altro costituendo una sorta di protasi ad un'unione dalle ripercussioni grandiose. L'unione simbolica tra la principessa ed il suo popolo (*O sang mêlés dans mes veines*) è proprio il *métissage* che Senghor teorizza e le due etnie, sangue serere e sangue peul, sono proprio quelle di cui Senghor - di padre serere e madre d'origine peul - si reclama erede. Il viaggio nel tempo, soccorso dalla memoria e trasposto nella parola affabulante, ha reso possibile il processo unificatore di dati altrimenti non conciliabili (Sira Badral, mandingo, serere, peul), riunendoli in un unico denominatore comune: il poeta. La figura di Sira badral ricorrerà spesso nel corso dell'opera poetica senghoriana; nella raccolta di *Hosties Noires*, ad esempio, essa è evocata nel «*Poème Liminaire*» come modello, distaccata dal suo contesto storico temporale e rivitalizzata in un movimento dialettico, pulsante, di allontanamento (*étoile du sud*) e di riavvicinamento (*étoile de mon sang*):

*Pardonne-moi, Sira Badral, pardonne étoile du Sud de mon sang  
Pardonne à ton petit-neveu s'il a lancé sa lance pour les seize sens du sorong. <sup>(58)</sup>*

Nel caso specifico, la risalita temporale che confluisce nel movimento di cristallizzazione nella figura della stella, favorisce anche il passaggio da una situazione locale (serere) ad una continentale (Africa tutta). La prossimità consanguinea con l'antenata-fondatrice autorizza l'equazione

---

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 34

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 56



poeta=guelwar, che vediamo ricorrere spesso con configurazioni marziali, soprattutto nelle prime raccolte, come, in *Chants d'Ombre*:

*donne-moi le courage du Guelwâr et ceins mes reins de force  
comme un tyédo.* <sup>(59)</sup>

oppure in *Hosties Noires* :

*Guélowâr !*

*Nous t'avons écouté [...]*

*Ta voix nous dit l'homme l'espoir et le combat [...]*

*Ta voix nous dit la République* <sup>(60)</sup>

Procedendo nella lettura, la figura del *Guelwar* perde un po' della marzialità forse imposta dall'urgenza di una presa di coscienza iniziale, cedendo il passo ad un ricordo più sereno, come se la modalità di rappresentazione del tempo avesse decantato esseri ed oggetti dalla loro forza d'attacco immediata e *engagée*. Così in «*D'Autres Chants...*», che chiude la raccolta di *Ethiopiennes*, lo ritroviamo evocato in regime di *saudade*:

*Les Guélowars ont pleuré à Dyakhâw mais quel prince est  
parti pour les Champs-Méridiens ?* <sup>(61)</sup>

La figura del *Guelwar*, dunque, come si è già visto per Sira Badral, perde in ultima analisi ogni contenuto storico-temporale e autorizza l'andi-rivieni poetico tra un passato storico (marziale, d'onore) e un avvenire fortemente desiderato (*République*), in un movimento (non solo poetico) che si immobilizza in un presente di profezione, che ad un tempo è anche operazione di recupero dal passato:

*Ta voix nous dit la République, que nous dresserons la*

*Cité dans le jour bleu*

*Dans l'égalité des peuples fraternels. Et nous nous répondons :*

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 51

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 72-73

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 148

« *Présents, ô Guélowar !* »<sup>(62)</sup>

La conseguenza del processo di risalita temporale si esprime ancora una volta, sul piano semantico, in una nuova equazione d'identificazione: *Je = poète = prince = politique = Senghor*, con tanto di araldico blasone: *Telles sont ma réponse et ma récade bicéphale: gueule du Lion et sourire du Sage*.<sup>(63)</sup> Legittimazione e sublimazione dell'uomo politico come derivate dal triplo processo di affinamento che vede uniti viaggio (spazio-tempo) e parola (scrittura poetica).

Se ci limitassimo a tracciare semplici, pur se argomentati, giudizi di massima, potremmo già rinvenire un certo allineamento, in Senghor, ad un modo tutto "africano" di vivere il tempo, elemento della permanenza nel ricominciare (ciò che, comunque, non impedisce una celebrazione epica del passato, né un'apertura - per quanto limitata - sul futuro). Nella prima fase di ricerca, nell'elaborazione della sua teoria della *Négritude*, il lavoro sul tempo assume in Senghor il carattere di viaggio immaginario, evocazione, attraverso la memoria, di un paradiso lontano e della relativa fase edenica. Una memoria che, in maniera molto affine a quella di Proust, non si costituisce tanto come lavoro dell'intelletto, ma piuttosto come abbandono, lasciandosi sprofondare, come un palombaro, nei più profondi abissi dell'anima, alla ricerca di una verità interiore sfuggente e inafferrabile, dispiegando, per tracciarla, tutta una panoplia di sinestesie. Teso nel suo progetto di illustrazione e difesa della razza e cultura negro-africane, Senghor cerca di pervenire ad un "trapassato remoto pre-edenico", confortato in questo anche dai lavori di Breuil e Teilhard de Chardin, le cui tesi egli sposa con slancio: «*C'est en Afrique que l'Homme emergea, pour la première fois, de l'animalité*»<sup>(64)</sup>, e ancora, «*[la civilisation est apparue] au Paléolithique supérieur, avec le premier objet d'art: la première statuette de fécondité. Pourquoi l'Homo faber a été proclamé, alors, sapiens, "sage", c'est-à-dire civilisé*»<sup>(65)</sup>. Come l'arte negra contemporanea del poeta, l'arte degli uomini di Grimaldi era un'arte di *identification*, non un'arte di *contemplation*<sup>(66)</sup>. Così come, di slancio, si infervora alle teorie di Frobenius, secondo il quale due disposizioni fondamentali dell'animo dominano, di volta in volta, la lunga successione di culture e civiltà: la prima, "l'etiopicità", risponde ad un'aspirazione panica dell'uomo che cerca di fondersi nel cosmo, mentre la seconda, appannaggio dell'Occidente, mira ad assoggettare il mondo e a dominarlo. Va

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 73

<sup>63</sup> Ivi, p. 107. Il blasone, così confezionato, sembra nascondere un enigma e spinge alla riflessione, soprattutto al riguardo della scala cromatica: rosso (*gueule du lion*, in francese araldico *gueule* sta per rosso), bianco (*sourire du sage*, la lingua francese, mezzo d'espressione del poeta) e nero (non detto, ma sottinteso, poiché coincide con il poeta stesso). Rosso, bianco e nero come i colori d'Africa, non a caso ripresi sulla bandiera della Repubblica araba d'Egitto, *notre mère l'Egypte*, come dice Senghor.

<sup>64</sup> Senghor L.S., *Liberté III*, cit., p. 223

<sup>65</sup> Ivi, p. 323

<sup>66</sup> Senghor L.S., *Ce que je crois. Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel*, Grasset, Paris 1988, pp. 12-13

detto, per inciso, che per Senghor (come anche per Césaire), lo spirito “etiopico” si identifica a quello della razza nera, simbolizzata dall’albero, la cui verticalità attesta l’emergere della *Négritude*. Martellanti e reiterate le sue allusioni al carattere negro-africano dell’antica civiltà faraonica, troppo a lungo sottostimate da egittologi impregnati di mediterraneo umanismo <sup>(67)</sup>. Come giustamente rileva Brunel al riguardo, in conformità con il progetto poetico di Senghor, il cerimoniale di un mondo antico, anche antichissimo, si prolunga in un presente che però è del tutto inutile voler considerare come attualità, al quale va piuttosto conferita una connotazione di *éternel* <sup>(68)</sup>.

Effettivamente, come ben sottolineato anche da Sylvia Washington Bâ, vi sono aspetti del pensiero primitivo in profonda armonia con il tema senghoriano della “beatitudine extra temporale”, così come espresso nell’immagine “*utero/rinascita*” <sup>(69)</sup>. Quando si parla di “tempo immemoriale” o di “tempo senza storia”, Senghor sta cercando l’armonia di un universo pre-storico, ossia indipendente tanto dal moderno schema di soggiogamento del tempo alla storia, quanto dal carattere di irreversibilità che tale schema impone al tempo stesso. Si è già visto come la filosofia africana degli *étants*, implicando il concetto di *forze vitali*, permettesse, avallandolo, il continuo movimento/spostamento da un essere all’altro, da un luogo all’altro, configurando il “viaggio verso” tra i tratti fondamentali della *Négritude* senghoriana. Anche nel caso del *tempo* avviene la stessa cosa: proprio come concepito dalla filosofia delle *forces vitales*, interagenti al di sopra e oltre le divisioni comuni di vita e morte, Senghor configura una percezione del tempo come sincronico e diacronico, piuttosto che storico. Secondo gli stessi filosofici principi, la creazione stessa altri non è che *movimento verso altro/altri da sé*, cioè ricerca ed unione degli opposti: l’aspetto maschile (*monade*) si unisce a quello femminile, creando una *diade*. Il frutto di tale unione formerà la *triade*: *padre-madre-figlio*, nucleo dell’Umanità <sup>(70)</sup>. Dallo “*spostamento verso*” nasce anche il ritmo, marchio e sigillo della *Négritude* secondo il poeta. E la radice formale della poetica senghoriana è proprio in questo respiro che ritma l’architettura sonora delle poesie: il movimento della frase, tenendo bene a mente, inoltre, che non sempre, e comunque non necessariamente, la significatività stilistica coincide con quella grammaticale.

---

<sup>67</sup> cfr. fra tante possibili, le seguenti, tutte in Senghor, *Œuvre Poétique*, cit.: «*Que m’accompagnent Koras et balafongs*», p. 35; «*Élégie des eaux*», pp. 207-208, in cui il poeta, alla stregua degli antichi sovrani egizi, si scopre dotato di poteri cosmici di imperio sugli elementi; «*Élégie pour Ainina Fall*», pp. 210 e 214, dove campeggiano lodi di comparazione dell’eroe ai mitici toro e leone; «*Élégie pour Jean-Marie*», p. 275, dove si descrivono riti funebri ispirati a quelli faraonici.

<sup>68</sup> Senghor L.S., *Poésie Complète. Édition critique*, coordinateur Pierre Brunel, Planète Libre, CNRS éditions, Paris 2007, p. 287

<sup>69</sup> cfr. Washington Bâ Sylvia, *The concept of Negritude in the Poetry of Léopold Sédar Senghor*, Princeton University Press, Princeton – N.J. (U.S.A.) 1973, p. 53 e seg.

<sup>70</sup> cfr. Mveng Engelbert (S.J.), « Structures fondamentales de l’art négro-africain », in *Présence Africaine*, n. 49, 1<sup>er</sup> trimestre, Paris 1964, pp. 120-121

Si è detto, poc'anzi, del carattere di viaggio immaginario che un certo esercizio della memoria imprime alla poesia di Senghor, specialmente nella rielaborazione di quello che il poeta ama definire il *Royaume d'Enfance* (sempre evocato, non si dimentichi, in drammatico regime di assenza o di separazione, il che contribuisce alla creazione di immagini a lungo maturate, ingrandite, pervase di poesia e onirismo). «*Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus*», scriveva Proust, in forza di una legge inevitabile che vuole che non si possa immaginare altro che ciò che è assente. Un'atmosfera di spiritualità animista pervade gli incontri nella poesia del Nostro, in un luogo e tempo che sembrano appartenere ad un altro mondo:

*Mon enfance, mes agneaux, est vieille comme le monde et  
je suis jeune comme l'aurore éternellement jeune du monde.  
Les poétesses du sanctuaire m'ont nourri  
Les griots du Roi m'ont chanté la légende véridique de ma  
race aux sons des hautes kôras. (71)*

Ritrovare e risuscitare il *Royaume d'Enfance* attraverso la poesia, significa, per Senghor, ritrovare, al di là dello sradicamento prodotto dall'annichilente esperienza coloniale, il proprio armonico reinserimento nel mondo (atteso che il posto che gli sarebbe spettato di diritto nella società tradizionale è stato minato per sempre da un'altra cultura). Nell'esercizio della memoria, una visione ispirata del passato – che per certi versi può costituire anche un'immagine deformata del presente – mira a fissarsi anche in ideologia politica, fornendo materia per l'elaborazione del futuro, nel disegno del Poeta-Presidente (72). Contemporaneamente, è bene considerare il viaggio di risalita storico-genealogica in Senghor come un'operazione di introspezione nella «*nuit de la race et du sang*», non tanto ripiegamento sul passato, quanto piuttosto seminazione per l'avvenire (73). Ciò è suffragato anche dal fatto che il passato emerge, spesso, riassumendosi nella gesta superba trasmessa dalla tradizione della poesia orale, ben nota a Senghor. Un approccio critico in chiave geografica e storica, spazio-temporale, all'opera di Senghor, non può che procedere dallo stesso movimento dialettico di *enracinement* e *ouverture* che anima tutta l'opera del Nostro. Se si pensa alla geografia, si parte da Joal e qualche circostante cantone africano; quanto alla storia, si muove

---

<sup>71</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 31

<sup>72</sup> cfr. Washington Bâ Sylvie, *The Concept of Negritude...*, cit., p. 173

<sup>73</sup> cfr. al riguardo l'introduzione a *Nocturnes*, in Senghor Léopold Sédar, *Poésie Complète*, (coord. Pierre Brunel), cit., p. 331

dalla preistoria africana, passando per la storia dei regni ed imperi anteriori alla colonizzazione. E siccome la perdita del *Royaume d'Enfance* si accompagnava ad una brusca caduta nel divenire, reintegrare uno stato primitivo, originario, costituiva, al tempo stesso, un'operazione di ritorno all'eternità, da cui scaturirà una visione capace di pensare la generazione di una nuova Africa.

L'operazione di reintegrazione di uno stato primitivo, originario, rappresenta ad un tempo anche un'operazione di ritorno ad uno stato di eternità temporale : i valori esistenziali negro-africani, affinati e temprati dalle lotte attraverso il tempo, continuano a permanere, nel presente e nel futuro, quali fonte generatrice di vita. Questi valori, Senghor li rivendica, per sé stesso e per l'Africa innanzitutto, ma anche per il mondo intero, in fin dei conti, cosciente di vivere in un presente di grandi cambiamenti, di imprescindibile metamorfosi, come ben disse al riguardo Malraux:

*[...] chaque pays d'Afrique a besoin de son propre patrimoine, du patrimoine de l'Afrique, et de créer son propre patrimoine mondial. [...] On a dit: essayons de retrouver l'âme africaine qui conçut les masques : à travers elle, nous atteindrons le peuple africain. Je n'en crois rien. Ce qui a fait jadis les masques, comme ce qui a fait jadis les cathédrales, est à jamais perdu. Mais ce pays est héritier de ses masques et peut dire : j'ai avec eux un rapport que n'a personne d'autre. Et lorsque je les regarde et leur demande leur leçon du passé, je sais qu'ils me parlent et que c'est à moi qu'ils parlent. [...] Prenez entre vos mains tout ce que fut l'Afrique. Mais, prenez-le en sachant que vous êtes dans la métamorphose. (74)*

E in uno stato di cosciente metamorfosi Senghor vive e produce, all'epoca della dichiarazione di Malraux (i.e. 1966), da ben più di venti anni, in una condizione di permanente agitazione che gli impone spostamenti spazio-temporali continui attraverso la forza evocatrice della sua *rêverie*, sola virtù umana, secondo Bachelard, capace di vincere tempo e spazio (75), mito e storia. A più riprese, Senghor rivela una certa predilezione per il mito di Anteo, che ai suoi occhi simbolizza l'incontro tra "l'uomo greco e l'uomo nero" in quanto base presunta di una *Civilisation de l'Universel*, nonché il *retour au pays natal*, contatto, per il *Grand Nègre* con la propria madre Terra, depositaria del "ritmo":

---

<sup>74</sup> cfr. Malraux André, *Allocution – Séances d'ouverture du Colloque « Fonction et signification de l'art néfro-africain dans la vie du peuple »*, Dakar, 30 mars 1966

<sup>75</sup> cfr. Bachelard Gaston, *Poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris 1968, p. 85

*le vieux mythe d'Antée n'a pas perdu de sa vérité [...] pas étrange, cette rencontre du Nègre et du Grec [...] Le service nègre aura été de contribuer, avec d'autres peuples, à refaire l'unité de l'Homme et du Monde : à lier la chair à l'esprit, l'homme à son semblable, le caillou à Dieu.* <sup>(76)</sup>

Secondo Senghor, attraverso la nascita della letteratura della *Négritude*, si assiste all'ingresso, nell'ambito dell'espressione letteraria scritta, di tutto il supporto emozionale messo in gioco dai miti. Il tempo si riduce ad una sorta di spazio qualificativo (supporto geografico) che connota, per lo scrittore negro-africano, una "reversibilità" del tempo stesso. Il tempo viene interamente riassorbito nell'eternità, che è il tempo della poesia o, comunque, dell'elaborazione poetica, come ben rileva Edith Mora, citando Senghor a proposito della poesia «*L'Absente*» che, iniziata come elaborazione di una vittoria politica nel 1951, è divenuta, in corso di stesura, la celebrazione di una vittoria della *Négritude* e, infine, vittoria della poesia <sup>(77)</sup>. La poesia, spazio di ferventi interrogazioni, tempo - e mezzo - di dialogo per le voci interiori, si costituisce, nella sua tipica connotazione linguistica, come "spazio del tempo" (si veda, anche, al riguardo, quanto scritto *supra*, a proposito della poesia «*Ton Visage*», in cui l'*Eternel* si situa, temporalmente, in uno spazio a-temporale). Per il negro-africano, «*parler c'est créer*» <sup>(78)</sup>, «*parler s'est accoucher du verbe*» <sup>(79)</sup>, «*l'essentiel de la Négritude est dans la parole : dans la Poésie*» <sup>(80)</sup>. Poesia che, rivelando l'essere profondo di una persona (e di una razza), si pone, fondamentalmente, come attività *ontologique*, al pari della politica (poesia e politica sono indissolubilmente unite nella *démarche* di Senghor). Lo scivolamento continuo, nella poesia di Senghor, tra spazi geografici e tempi differenti, che costituisce il fondamento della sua dialettica antitetica, getta le basi per l'elaborazione di una scrittura nuova, capace di porsi come risposta-sfida del colonizzato-acculturato ad una situazione storica che non si vuole più irreversibile. Reinterpretando le parole di Durand, per altro già molto chiare, si può dire che si assiste, con la nascita della poesia della *Négritude*, ad un primo vero tentativo di addomesticamento delle vicissitudini temporali, storiche e pertanto mortali, deperibili, cristallizzate dalla lingua francese, per metterle al servizio di una vocazione di rappresentazione di carattere sostanzialmente extra-temporale <sup>(81)</sup>. La reale distanza, storica oltre che geografica, tra Africa ed Europa, è oggetto d'analisi da parte di Senghor che, sin dall'inizio, avevamo trovato «*retranché dans sa tour de verre-ivoire dangereusement sûre*»; a questa distanza reale si aggiungono le implicazioni di un animo che si impone di radicare di nuovo l'Africa nella sua

<sup>76</sup> Senghor L.S., *Liberté I*, cit., pp. 22-38 e 216-217

<sup>77</sup> Mora Edith, dice, citando Senghor : « *vivre des mois, des années avec ses poèmes* », «Politique et Littérature», in *Les Nouvelles Littéraires*, n. 7, Novembre 1956, p. 6

<sup>78</sup> Senghor L.S., *Liberté I*, cit., p. 143

<sup>79</sup> cfr. Gassama Makhily, *Kuma*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1978

<sup>80</sup> Senghor L.S., *Ce que je crois...*, cit., p. 118

<sup>81</sup> cfr. Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris 1969, p. 232

identità culturale, vincendo il corso negativo della storia coloniale, storia che il poeta della *Négritude* vorrebbe precipitare nel nulla di un tempo completamente cancellato ai propri occhi. Il poeta si fa olocausto, si sacrifica alla lingua del colonizzatore, più volte rappresentata come “dea possessiva”; si impadronisce della sua natura profonda attraverso l’unione della sua virtù fecondante e, attraverso un mero prodotto di scrittura, crea una realtà che si vuole e sarà differente dal contingente del reale. È nell’immaginario che il poeta trova una nuova realtà e l’immagine, «atto negativo», gli procura la necessaria libertà di spirito. Contro il corso del tempo, l’immagine assicura al poeta della *Négritude* il mezzo per procedere controcorrente accedendo alla creazione poetica, alla propria vocazione di scrittore. Nuovo Anteo, il *dyâli* nero recupera le forze in una terra africana rinnovata, facendo della propria opera poetica una solare vittoria su un destino tanto fatale quanto marcio. Ma vediamo meglio, testo alla mano, come quanto da noi dichiarato, nel corso della nostra analisi, trovi una reale traduzione nella composizione senghoriana. Ci si ripromette di analizzare quindi, con particolare riguardo ai livelli pluri-isotopi, la poesia «*Chant d’Ombre*», cuore dell’omonima raccolta del 1945, la prima, in assoluto, pubblicata dal poeta.

*L’aigle blanc des mers, l’aigle du Temps me ravit au-delà du continent.*

*Je me réveille je m’interroge, comme l’enfant dans les bras de Kouss que tu nommes Pan.*

*C’est le cri sauvage du Soleil levant qui fait tressaillir la terre*

*Ta tête noblesse nue de la pierre, ta tête au-dessus des monts le Lion au-dessus des animaux de l’étable*

*Tête debout, qui me perce de ses yeux aigus.*

*Et je renais à la terre qui fut ma mère.* <sup>(82)</sup>

Linguaggio e cinestesia si impongono, apparentati sin dalla prima strofa, esaltati nella compulsiva produzione delle immagini poetiche. Le poesie di Senghor hanno spesso, quasi sempre, a che fare con il movimento, lo spostamento, vedi il tema del viaggio, anche. Persino nella natura più apparentemente statica, immobile, l’occhio allenato del poeta percepisce vibrazioni e risonanze che mettono in moto e in gioco nuove prospettive di mutazione, divenire, partenza per altri “dove”, altri “quando”. La lotta simbolica che il poeta ingaggia contro la lingua del colonizzatore pervade di vibrante movimento tutta la composizione, creando spazi da apocalisse, nel vero e proprio senso dell’etimo greco, quello di scoprire, rimuovere il velo dell’ordinaria realtà per lasciar scaturire la sacralità della verità nascosta.

---

<sup>82</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., pp. 40-41.

Il fatto essenziale, in questo testo, è la nascita dello “scrittore nero colonizzato” (il che giustificherebbe, non a caso, la scelta del titolo della poesia che coincide con quello della pertinente raccolta: *Chants d’Ombre*). La *Négritude* fonda le basi per una rivolta contro (verso?), essenzialmente, la lingua francese, massima espressione della politica coloniale d’assimilazione<sup>(83)</sup>. Paulin Hountondji analizza a fondo questa situazione, tipica dell’intellettuale colonizzato, ponendo in risalto i rischi di assoluta autoreferenzialità, finanche di perdita di vista dello scopo ultimo della comunicazione: «l’altro [...] non è più l’interlocutore, è la lingua [...] vissuta come opacità, materia ribelle sulla quale concentrare i propri sforzi stornandoli da qualunque altro oggetto»<sup>(84)</sup>. La tesi di Hountondji sembra trovare conforto e appoggio nell’analisi di Frantz Fanon che, da buon psichiatra – oltre che antillese – conclude, al riguardo: « un homme qui possède le langage possède par contre coup le monde exprimé et impliqué par ce langage. On voit où nous voulons en venir: il y a dans la possession de ce langage une extraordinaire puissance »<sup>(85)</sup>. In Senghor, tuttavia lungi dalla sterile auto-referenzialità, l’atto della scrittura si concretizza in un momento dialettico, quand’anche antitetico, per la *Négritude*:

*Voici le Temps et l’Espace, entre nous précipice et altitude*  
*Que se dresse ton orgueil porte-neige jadis couleur humaine*  
*- J’y disparaissais, laboureur couché dans l’ivresse de la moisson mûre.*  
*Je glisse le long de tes parois, visage escarpé.*  
*Le meilleur grimpeur s’est perdu. Vois le sang de mes mains et de mes genoux*  
*Comme une libation le sang de mon orgueil antagoniste, déesse au visage de masque.*<sup>(86)</sup>

Un rito, nella seconda strofa, quello della scrittura, con tanto di offerta di libagioni, illustra e conferisce valore esistenziale ad un nuovo mito, quello della *Négritude* - nuovo ma antico nella sua originale essenza - che viene ad integrarsi in una letteratura non più francese, ma nemmeno soltanto africana, né negro-africana, che forse sarebbe giusto definire “letteratura della *Négritude*”, per Senghor vero spostamento “verso”, atto culturale autentico, oltre che possente e fecondo tentativo di dimostrare, al di là della dicotomia esistente tra «Bianco» e «Nero», il reale valore delle immagini di luce se riviste attraverso il prisma del nero. La terra, intima e madre, che riceve il

<sup>83</sup> cfr. Mouralis Bernard, *Littérature et Développement...*, cit., p. 139

<sup>84</sup> cfr. Hountondji Paulin, « Charabia et mauvaise conscience. Psychologie du langage chez les intellectuels colonisés », *Présence Africaine*, n. 61, 1<sup>er</sup> trimestre, 1961, pp. 11-35, citato da Mouralis Bernard in « *Littératures et Développement...*, cit., p. 120 (la traduzione è di chi scrive).

<sup>85</sup> cfr. Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris 1952, p. 32

<sup>86</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 41



bambino neonato, prende i connotati d'una montagna dalle pareti scoscese, immagine sconcertante che spinge il poeta interlocutore ad una prima reazione aggressiva. È la presa di coscienza dello scrittore, che vorrebbe, di slancio, rinascere nella propria terra africana, «*berceau magique [...] mais aussi sépulcre*»<sup>(87)</sup>, ma che all'improvviso prende atto anche della contraddizione vitale: “*mère*” contro “*mont*”<sup>(88)</sup>. E lo scrittore, nuovo Atlante che sogna di sollevare il “monte”, diventa l'interlocutore di un “monte-testa”, che simboleggia ciò che la realtà storico-temporale gli rifiuta, e che egli acquisirà per mezzo della poesia. Lo scrittore viene ad esistere, in quanto creatore, al prezzo di un'abdicazione che chiude e sancisce, ad un tempo, la sua personale rivolta contro il Tempo. Che diviene il tempo della terza strofa, la risposta con la quale il locutore «*dresse son orgueil antagoniste*» contro la «*tête debout*»:

*Me faudra-t-il lâcher les tempêtes de toutes les cavernes magiques du désert ?*

*Rassembler les sables aux quatre coins du ciel vide, en une ferveur immense de sauterelles ?*

*Puis dans un silence immémorial, le travail du froid apocalyptique ?*

*Glissent déjà tes paroles confuses de femme, comme des  
plaintes d'heureuse détresse, on ne sait*

*Et les pierres, brusque et faible chute, vont prendre le fracas des cataractes.*<sup>(89)</sup>

Da «*laboureur couché*» il poeta recupera l'asse di una posizione eretta, cosciente di una vittoria anzitutto morale, ma dall'affabulante potenza alchemica di un magico lavoro operato sull'elemento linguistico. La testa, pietra insensibile, resuscita, si anima. E in una metafora assiomatica, “*debout*” non è più, o non soltanto, la “*tête*”, ma anche la “*Négritude*”, splendida risultante di questa forza contemporanea di immagini affrontate, giustapposte come in una lettura araldica. Il linguaggio può crescere, e la sua verticalità ascendente può rivelarsi feconda; ma diremo di più, la lingua è essa stessa questo “vettore verticalizzante” dove, a seconda del luogo e del tempo, possono strutturarsi diverse fasi culturali. Così è perfettamente lecito passare dal terzo verso della prima strofa («*C'est le cri sauvage*») al quinto della terza («*Et les pierres, brusque et faible chute, vont prendre le fracas de cataractes*»). Il grido selvaggio si va trasformando in canto, passando per la trasmutazione delle pietre in parole dal fragore delle cateratte (omoteleuto con tanto di assonanza, per l'ossimoro *chute* che ad un tempo attesta anche la condizione opposta di risalita, di ascensione). Un bel verso, quasi a metà poema, che ben illustra le teorie dell'autore sulla poetica negro-africana. «*Sur le plan de la syntaxe, le poète vise à l'économie des moyens, à une syntaxe non de*

<sup>87</sup> cfr. Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques...*, cit., p. 116

<sup>88</sup> cfr. Bachelard Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris 1948, pp. 360-361

<sup>89</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit, p. 41

coordination, mais de juxtaposition, à une sobriété qui, à la limite, supprime la syntaxe elle-même. C'est qu'il supprime ces particules, ces « mots outil » [...] qui sont les liens logiques de la phrase, les repères de la pensée dans un monde absurde à l'homme de raison»<sup>(90)</sup>. Ah, potenza dell'asindeto ! Come ben sottolineato Sartre « C'est seulement lorsqu'ils ont dégorgé leur blancheur qu'il les adopte, faisant de cette langue en ruine un super langage solennel et sacré : la Poésie »<sup>(91)</sup>. E arriviamo all'ultima strofa, la più lunga, quella in cui il grido selvaggio si fa « canto d'ombra » :

*Toute victoire dure l'instant d'un battement de cils qui proclame l'irréparable doublement.  
Tu fus africaine dans ma mémoire ancienne, comme moi comme les neiges de l'Atlas.  
Mânes ô Mânes de mes Pères  
Contemplez son front casqué et la candeur de sa bouche parée de colombes sans taches  
Comparez sa beauté et celle de vos filles  
Ses paupières comme le crépuscule rapide et ses yeux vastes qui s'emplissent de nuit.  
Oui c'est bien l'aïeule noire, la Claire aux yeux violets sous ses paupières de nuit.  
« Mon amie, sous le sombre des pagnes bleus  
« Les étoiles effeuillent les fleurs d'ouate de leurs capsules éclatées.  
« Le Seigneur de la brousse s'est tu, qui a fait taire la révolte des bruits sourds.  
« Vois ! le brouillard doucement s'est égoutté en claires gouttelettes de lait frais. »  
Écoute ma voix singulière qui te chante dans l'ombre  
Ce chant constellé de l'éclatement des comètes chantantes.  
Je te chante ce chant d'ombre d'une voix nouvelle  
Avec la vieille voix de la jeunesse des mondes. »<sup>(92)</sup>*

« *Tête debout* », il poeta ha così designato l'asse di raddrizzamento del creatore nero, accordandogli piena virtù. Arriva la strofa della gioia, dell'esaltazione: « *Regardez [...] comparez [...] contemplez [...] vois [...] écoute* », trionfante di quella stessa forza che coronò di allora gli stessi modelli che per tanto tempo gli è stato insegnato a scoprire e a leggere nei manuali di studio. Il grido del risveglio iniziale del poeta, trasformatosi poi in lamento di travaglio d'una figura dai tratti femminili di donna-madre, si tramuta in ritmico, ammalianti *poëin*, esplodendo, sonoro, nell'introduttivo « *Tu fus africaine dans ma mémoire ancienne, comme moi comme les neiges de*

<sup>90</sup> Senghor L.S., *Liberté I*, cit., p. 248

<sup>91</sup> cfr. Sartre J.P., « Orphée Noir », Préface à Senghor L.S., *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, pubblicato da P.U.F., Paris 1948, cit. da Sartre J.P., *Situations*, Gallimard, Paris 1949, II vol., p. 248

<sup>92</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., pp. 41-42

*l'Atlas*». L'asse subisce così un deciso orientamento verso un passato di cui si vuol gridare, a piena voce, il valore positivo e lo smisurato potere rigenerante che si traduce, al presente, con la scrittura, con l'enunciazione poetica, attraverso una nuova lingua che incarna il luogo scenico di traslazione in cui prende corpo un dramma rappresentativo del tempo. Il riconoscimento suscita il procedimento tragico-classico dell'agnizione: «*Mânes ô Mânes de mes Pères*», dove gli antenati vengono evocati per testimoniare l'africanità di questa nuova lingua. Curioso, il riferimento classico dell'evocazione, eppure denso di interdipendenza semica tra il termine traslato e quello profondo: *expression savante*, ad un primo, patente livello, i *Manes* latini erano le «ombre tutelari» degli antenati, e qui vengono evocati in regime di «canto d'ombra»; ma ad un livello più profondo, si fiuta la *ruse poétique*, la passione per l'enigma di Senghor, il cui nome di famiglia degli antenati mandingo era, guarda caso, Mane. Questo è un esempio, fra i tanti, ben evidente di quei livelli di pluri-isotopia, fautori anch'essi di continui livelli di traslazione, di spostamento, di *meaning motion*, cui si è già accennato. Ed è anche prova, altresì evidente, che sebbene il testo in questione si qualifichi quale prodotto della scrittura - che tendenzialmente crea una realtà diversa dai dati del reale - esso non scivola mai nella sterile, esclusiva autoreferenzialità stilistica, privilegiando sempre e comunque, nei momenti importanti, la dimensione storica e umana a quella meramente linguistico-retorica. Come ben rilevato da Éveline Caduc, in Senghor, così come in Césaire, prende corpo una vera e propria *adoption* della lingua francese, con conseguente *adaptation* della stessa alle proprie esigenze, trasformando una necessità esterna in disciplina interna. Questi due scrittori hanno superato il problema del bambino che, privato della lingua materna, è come se fosse stato privato della madre; la loro capacità creativa è la risultante di una appropriazione e d'una fusione della loro identità negra con una forma acquisita di cui essi rinnovano gli elementi <sup>(93)</sup>.

«*Tu fus africaine*», dunque, è formula che reintegra la storia attraverso la scrittura, ed ha forza metonimica: il tempo viene ridotto ad uno spazio qualificativo che connota, per lo scrittore negro-africano, una reversibilità del tempo stesso. Ed è sulle tracce del passato che si materializzano gli obiettivi dell'ideologia senghoriana della *Négritude*, attraverso ricordi che risuscitano, carichi di tutta la loro violenza esistenziale, per reclamare il proprio ruolo nella storia <sup>(94)</sup>. Il *griot*, il *dyâli*, diventa poeta e offre la propria voce in spettacolo, mentre «*ce chant*», ripetuto più volte tra accezioni nominali e verbali negli ultimi versi, si fa poema cosmico. Il poeta negro, si pone come redentore e il canto, «*constellé de l'éclatement des comètes chantantes*» è giustificato, reso

<sup>93</sup> cfr. Caduc Éveline, « L'écrivain face à sa langue d'expression », in *Revue Culturelle Française*, n.1 –spécial, Printemps, Paris 1980, p. 64

<sup>94</sup> cfr. Melone Thomas, « Le thème de la Négritude... », cit., p. 116, ma soprattutto, v. Senghor « *O Mémoire mémoire, qui brûles dans la nuit trop bleue* » in *Œuvre Poétique*, cit., p. 326, di cui si parlerà più a fondo, *ultra*.

possibile, dalla riconquistata purezza e dalla rinvigorita giovinezza dei tempi mitici, pre-storici. Attraverso l'immagine della «*tête*», la *Négritude* si erge «*debout*»; attraverso l'intelletto, lo scrittore assume a pieno la sua condizione di «*Maître de science*», di poeta. L'appello indifferibile di ritorno alla Terra-Madre, «*pays natal*» per ogni colonizzato, si è imposto al poeta nero, declinandosi attraverso un *collage* di immagini che ruotano tutte attorno all'asse della *tête*, da cui scaturisce una vigorosa mobilità interna al testo. Pietra insensibile, all'inizio, attraverso l'alchimia ammaliante del canto la *tête* risuscita, si anima; nell'esaltazione del nero, lo schiacciamento iniziale cede il passo ad un'esplosione, «*les étoiles effeuillent les fleurs d'ouate de leurs capsules éclatées*», e, poco oltre, «*Ce chant constellé de l'éclatement des comètes chantantes*». E nella ricomposta armonia di una nuova situazione, pur dialettica e antinomica, matura la feconda promessa cauzionata dalla nuova offerta; al sangue della seconda strofa, si sostituisce la nuova libagione, le «*claires gouttelettes de lait frais*», foriere di nuova linfa vitale, di nutrimento, di *com-munion*. Ma non è proprio in questo continuo gioco di immagini affrontate che si caratterizza l'espressione poetica della *Négritude*, secondo Senghor? Immagini tese ad esaltare le differenze, per poi procedere ad una alchemica fusione dei contrari? E la *Négritude* è, essenzialmente, nella sua espressione poetica, fusione dei contrari. Secondo Durand, alla base dell'origine tecnologica dell'unione dei contrari si rinviene «*le frottement rythmique*», come nel procedimento primitivo per la produzione del fuoco <sup>(95)</sup>. Lo schema del «*va-et-vient*» sarebbe, dunque, alla base di ogni divenire - l'atto sessuale ne costituisce, in certo qual modo, il prototipo sul piano umano, mentre, su scala più vasta, cosmica, lo ritroviamo riproposto nell'alternanza giorno-notte, o stagionale, o nelle fasi lunari. Il gesto ritmato, sin da tempi remoti, accompagna l'essere umano in una serie di tecniche (di cui fa parte tanto il camminare - attività ben antica - quanto la forgiatura di metalli) la cui sublimazione ha dato origine alle varie arti (*erga omnes*, musica, danza e poesia). Nell'antichità, come nelle società primitive, in quelle negro-africane senza dubbio, il fabbro è spesso un musicista; arti e fuoco vanno di pari passo e forse non è un caso che questi elementi risultino spesso collegati, alla radice, alla stirpe di Caino, *l'errante* per antonomasia. A questo punto, si ritiene necessario un esame ancora più approfondito del testo di cui è questione, al fine di far risaltare le intime sfumature che con maggior pertinenza lo legano al nostro tema d'elezione: l'erranza.

Nella metonimia iniziale, il poeta è rapito in un viaggio astrale da un'entità trascendente che egli stesso chiama «*l'aigle blanc des mers, l'aigle du temps*». Si insediano subito, quindi, riferimenti sottili, nascosti, che portano lontano, non solo nello spazio, ma anche nel tempo, tempo di antenati, di ombre tutelari, di manifestazioni della trascendenza, di miti. L'aquila era il simbolo, l'arme

<sup>95</sup> cfr. Durand Gilbert, *Les structures anthropologiques...*, cit., p. 382

dell'antenata Siga Badiane (o Sira Badral), «*l'aigle intraitable du Jonik*»,<sup>(96)</sup> principessa mandingo in fuga dal Gabou che, giunta in territorio *serere* - siamo nel XIV secolo - con il suo seguito di nobili e cortigiani, tra cui i *Mane* e i *Senghor*,<sup>(97)</sup> vi fonda la nuova dinastia dei *guelwar*, che si fuse perfettamente con la popolazione ospite. I canti che ancora oggi celebrano questa parte dell'epica mandingo nella migrazione dal Gabou (attuale regione della Guinea-Bissao) verso il Sine-Saloum senegambiano, riferiscono spesso di un'entità trascendente, ora dalla forma d'uccello, ora di ombra, che ha guidato il cammino dei migranti. Ombra, in *wolof*, equivale al francese «*case*»; «*un canto d'ombra*», quindi, assume anche il significato di «*canto di casa*», ode familiare, come le storie che ancora si raccontano a giovani e bambini sulle origini della loro stirpe. Abbiamo visto come il poeta si è già rivolto agli antenati mandingo, invitandoli a confrontare la bellezza delle due lingue, rassicurandoli, al tempo stesso, sulla matrice tutta africana del suo sentire. E si arriva ad un particolare, troppo spesso trascurato dalla critica, in cui il poeta apre delle virgolette – azione che un *agregé de grammaire* non compie mai a caso. Ebbene, quelle virgolette introducono un discorso che si vuole anche citazione: un «*chant*» che si vuole rassicurante traslazione, un invito ad una nuova, serena rinascita. Il canto familiare di chi ha sentito già raccontare la fuga da un paese, guidata da un'ombra, conclusasi in un nuovo territorio dove i fuggiaschi furono accolti, con riguardo e gentilezza, da gente con altri usi e costumi, altra cultura, altra lingua, da cui prese inizio una pacifica e perfetta integrazione, una nuova vita. Ecco perché il poeta può permettersi di dire: «*Je te chante ce chant d'ombre d'une voix nouvelle / Avec la vieille voix de la jeunesse des mondes*». Perché il lettore possa avvicinare Senghor con un minimo di preparazione critica, è bene ricordare quanto più volte dichiarato dal Nostro in varie occasioni e, molto chiaramente, nella sua prefazione all'antologia di poeti del XVI secolo: [*La langue chez Maurice Scève est*] *une forme d'économie - et de substitution - de pudeur - qui traduit mieux la riche profondeur de l'émotion - idée, comme lorsqu'on dit moins pour dire plus*», e, poco oltre «*la langue c'est la forme qui donne vie à l'émotion-idée, qui la crée.*»<sup>(98)</sup> Come quando si dice meno, per dire più... in Senghor succede la stessa cosa: la mitologia della parola africana subisce una trasmutazione attraverso la materia scritta fornita dalla lingua francese. E come Scève, anche Senghor vive di paesaggi interiori, di quando e altrove privilegiati che diventano, a loro volta, simboli di orizzonti tanto inesplorati quanto promettenti.

<sup>96</sup> cfr. Gravrand Henry (S.J.), *La Civilisation sereer.Cosaan*, Les Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1983, p. 242

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 259

<sup>98</sup> Senghor L.S., «*La poésie d'un monde nouveau*», préface à *l'Anthologie des poètes du XVIè siècle*, Bibliothèque Mondiale, n. 87 du 15 décembre 1955, Paris, pp. 10-11

Si è spesso accennato al *caractère mouvant* che anima e permea di sé tutta l'attività scrittoria di Senghor, al punto da consentirci di assimilare a vero e proprio "viaggio verso l'altro" ogni sua composizione. Ciò avviene non solo con riguardo al fine - operazione che, d'altronde, apparirebbe scontata - ma anche nella scelta della modalità poetica e, soprattutto, nella scelta di un *modus operandi* nell'attuazione del *poëin*: quello memoriale. Il risultato è, come si è visto, non una testualità comune (cioè discorsiva, logica, lineare, cronologizzata, oseremmo dire intellettiva) bensì " lirica", procedente a salti, su modalità narrative non discorsive, non lineari, circolari, o comunque curve, affettive e decronologizzate. Il testo assume un ritmo discontinuo che, inevitabilmente, fa esplodere la coerenza logico-sintattica, riuscendo a legare insieme significati che normalmente sarebbero incompatibili, tratto, quest'ultimo, che abbiamo visto caratteristico della poesia della *Négritude*. L'operazione di rinascita, identificata da Senghor e dai poeti della *Négritude*, come un'operazione di ritorno *au pays natal* con conseguente recupero delle proprie origini - fisiche, oltreché culturali - risulta legata in Senghor, ad una dimensione di corporeità, intersoggettività e affettività del linguaggio che trova origine nell'esperienza-ricordo della lingua materna (o comunque nel plurilinguismo tipico dell'infanzia del Nostro), di cui si fanno mediatrici tanto la figura della Madre (biologica) quanto quella della Terra Madre (Africa). Ciò che spiega il frequente reiterarsi ed attivarsi, nel presente della scrittura poetica del Nostro, di immagini provenienti da un'esperienza neonatale di allattamento : «*Je ne suis plus qu'un enfant qui se souvient de ton sein maternel et qui pleure*»<sup>(99)</sup>, o infantile di interrelazione con la figura materna, «*Mère, parle-moi. Ma langue glisse sur nos mots sonores et durs. Tu les sais faire doux et moelleux comme à ton fils chéri autrefois*»<sup>(100)</sup>, o ad un livello socializzante con la comunità infantile «*Je repose la tête sur les genoux de ma nourrice Ngâ, de Ngâ la poétesse*»<sup>(101)</sup>, o adulta circostante «*Toi, sers-nous tes bons mots, énormes comme le nombril de l'Afrique prodigieuse*»<sup>(102)</sup>. Il recupero fisico di tracce del passato ancora iscritte e contenute nel corpo, può ingenerare un'operazione poetica di riproduzione, attraverso la testualizzazione delle stesse, dalle implicazioni rivoluzionarie. Il poeta, che come tale, si è già detto, nasce in Francia, fuori dal suo spazio d'origine (l'Africa), in una lingua (il francese) altra da quella materna, decide di intraprendere una titanica operazione di recupero memoriale anche per attingere ad una diversa conoscenza del mondo, esercitare una nuova prospettiva nel guardare e riprodurre le cose, accedendo ad una nuovissima forma di linguaggio che possa tradurre questa nuova conoscenza. Ecco il fondamento tutto linguistico del lungo percorso, spaziale e temporale, che conduce il Nostro dal *Royaume d'Enfance* alla *Civilisation de l'Universel*.

<sup>99</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit. p. 82

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 58

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 81

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 84

Esperienza magistralmente figurata, tra i tanti, nei versi che seguono, cui fa da sfondo-pretesto l'incontro con un connazionale senegalese, in tempo di guerra, in un porto del Mediterraneo:

*Et s'échappaient, battements de tam-tam, avec des éclats de  
rire ailés et des cris de cuivre dans deux cents langues  
Des bouffées de vie dense que le vent dispersait dans l'air latin  
[...] où la jeune femme, libérée des sous-préfectures et de leurs rues étroites  
Rêvait, au bord du mystère, de forêts aux senteurs viriles  
et d'espaces qui ignorent les fleurs... <sup>(103)</sup>*

---

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 63

## 2. Memoria errante

*O Mémoire mémoire, qui brûles dans la nuit trop bleue, pour  
chanter le printemps souffle sur mes narines  
Quand éclate l'écorce, et ma bouche est blanche de bave,  
odeur de la semence odeur de la parole.* <sup>(104)</sup>

I versi scelti in epigrafe sono tratti dall' «*Élégie pour la Reine de Saba*», opera che, per scelta dello stesso Senghor, chiude la raccolta completa della sua produzione poetica. Se si riflette al fatto che in apertura della suddetta raccolta figura la poesia «*In memoriam*», non sarà difficile dedurre l'importanza che il poeta attribuisce all'elemento memoriale, al punto da iscrivere l'intera produzione tra le braccia di *Mnemosine*. Nell'attività di *poiein*, Senghor elabora una sorta di tracciato obbligato, una via somato-viscero-psichica nella quale riunisce poetica e filosofia, intuizione e razionalità o, se si preferisce, corpo e spirito, attraverso un'equazione tanto lunga quanto viabile: un *movimento*, che produce una *sensazione*, che genera una *percezione*, che fissa una *memoria*, che costituisce una *coscienza*, che sviluppa un *pensiero*, che informa una *parola*. L'equazione, solida nella sua coerenza speculativa, mantiene la sua viabilità anche in senso inverso (provare per credere). La creazione estetica, dunque, frutto di realtà impalpabili come *percezione*, *coscienza* e *pensiero*, viene iscritta tra due poli, tanto universali quanto materiali, quali il *movimento* e la *parola*. Si apprezzerà la collocazione centrale occupata dalla memoria, *medium*, *passerpartout*, cursore indefesso nell'eterno tragitto che collega i due terminali di *spazio* e *tempo*, ovvero di *immanenza* e *trascendenza*.

Memoria, la cui natura profonda e - relativamente - oscura non ha ancora suscitato un consenso unanime, sul proprio funzionamento, tra scienziati e vari "addetti ai lavori". Che Aristotele vedeva insediata nel cuore, organo parimenti sede di intelligenza e coraggio (forse all'origine del modo di dire "*apprendre par cœur*"). Che Bergson mette in diretta, quasi apofatica, relazione con l'esatto opposto, l'oblio: non si può conoscere la memoria se non selezionando ciò che deve essere dimenticato. Che Ricœur individua come capace di dare una traccia presente di ciò

---

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 326



che, in quanto passato, è inevitabilmente assente, evidenziando altresì il problema che essa pone alla frontiera tra reale ed immaginario, poiché il rapporto con l'antiorità comporta il problema delle sue rappresentazioni <sup>(105)</sup>. Memoria, generatrice di coscienze nello spazio e nel tempo, che mette in mostra i ricordi schierandoli tra un "prima" e un "durante" (marcato dalla colonizzazione) e un "dopo" che dura fino al presente. Un "prima", comunque, che è una proiezione, una rifrazione sprovvista di una reale autosufficienza; essa è generata, infatti, dal duro specchio della colonizzazione, sul quale sempre e comunque si rifletteranno, in prospettive furiose, spesso confusamente intrecciate, le immagini e i sogni di una coscienza (e di un inconscio) tesi a ricostruire un "prima" che non potrà più essere ricostituito. Viene da chiedersi, quasi come inciso, ma la *Négritude* è un'invenzione dell'Africa, prodotto collettivo di ripiegamento su sé stessa al fine di reagire alla colonizzazione? Oppure è la *Négritude*, vasta operazione memoriale, ad aver reagito, ricreando l'Africa? Se così fosse, la stessa «*Élégie pour la Reine de Saba*» sarebbe la risultante letteraria di un'operazione di camitizzazione di un mito semita! Ma non è certo Senghor il tipo che spaccerebbe per storia nazionale un mito, che trova riscontro nelle sacre scritture. Eppure, tracce, disegni, niente d'autonomo, di isolato, di gratuito, privo di cause e di intenti, tutto sembrerebbe condurre nell'ambito di un mito. Un mito, l'equivalente di un atto, non di uno stadio storico antico o superato; un atto, qualcosa di solido, reale, di cui poter conservare una memoria, seppur confusa o ambigua, come il ricordo dei baci che, non senza una punta di umorismo, inquadrano l'elegia tanto in apertura: «*Oui! Elle m'a baisé, banakh, du baiser de sa bouche*» <sup>(106)</sup> che in chiusura: «*Oui! elle m'a baisé du baiser de sa bouche / la noire et belle, parmi les filles de Jérusalem.*» <sup>(107)</sup>.

Una memoria-specchio, sulla quale lasciar scorrere la teoria dei ricordi, anche quelli dell'inconscio, al fine di scegliere, tra memoria e oblio, di che nutrire la Musa. Come i ricordi, nella volgata secolare, di una gamba pelosa, zampa d'asino o d'oca (sic) di Saba, che Senghor chiosa, secondo il proprio ricordo e il proprio gusto:

*Comme l'antilope volante, elle bondit au-dessus des collines,  
et son talon clair dans l'air est un panache de grâce.*

*Genoux noirs devant les jambes de cuivre rouge, élan souple  
du sloughi aux chasses de la saison* <sup>(108)</sup>

<sup>105</sup> cfr. Ricœur Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil, coll. Points Essais, Paris 2003.

<sup>106</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 325

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 332

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 327

Memoria-musa invocata fino all'ultimo, strumento di trasgressione spazio-temporale che fa vivere al presente il passato della coscienza, permettendo a questa di proiettarsi nell'ignoto - ciò che non è ancora - e di presumere ciò che sarà rispetto a quel che è. Essa è indice di continuità, presunzione d'evoluzione senza interruzione: una teoria di "presenti", in assenza dei quali diventerebbe impossibile ogni rappresentazione temporale, impossibile qualunque futuro. La memoria, principio e fondamento di ogni identità, senza la quale la nostra coscienza sarebbe l'oggetto di altre coscienze, delle quali essa sarebbe costretta a prendere in prestito le memorie (fatto ricorrente, questo, quando si prendono in prestito diverse memorie, per far fronte alle proprie carenze o dimenticanze, dalla collettività naturale e umana di cui si fa parte; ma questa è un'altra storia). La memoria che, per strati sovrapposti rende complessa la nostra coscienza e che il Nostro suscita, strato dopo strato, viaggio in profondità, attraverso la sua arte "tectonique", oltrepassando lo stadio della memoria mentale, emozionale, pulsionale, fino a giungere negli anfratti più nascosti dell'essere, la memoria cellulare, la memoria cosmica. Memoria dove attingere immagini-forme dalla perfezione fascinosa degli archetipi, come questa, iperborea e edenica:

*nous épluchions des mandarines dans l'eau froide,  
et nos mains étaient innocentes.* <sup>(109)</sup>

o come quest'altra, sfinge abissale e vertiginosa :

*De l'abysse de sa sagesse Nourrice m'a nourrie, m'apprenant à  
puiser d'un œil clair de guépard* <sup>(110)</sup>

Attraverso la resurrezione e la ricostituzione di un passato, sia nella sua dimensione pre-storica che in quella storica, Senghor si ripropone di sconfiggere le calamità di una storia coloniale poco favorevole. Sullo sfondo immemorabile dei grandi archetipi, si disegnano i due principali assi vettoriali del cammino della *Négritude*: in quanto oggetto della ricerca del poeta, della sua *visée*, essa provoca una visione grandiosa che investe tutta la dimensione spazio-temporale, tanto quella intima che quella universale. Questa *vision* non si esprime attraverso concetti, bensì attraverso immagini poetiche, analogiche, traduzioni esse stesse di questa *nostalgie des origines* che negli archetipi trova ragione di forza e autorizzazione ad esistere in piena vitalità. Proprio sul terreno dell'archetipo e dell'immagine-simbolo, più che su quello della coscienza collettiva, Senghor ripercorre - e sembra condividere - quanto espresso al riguardo da Jung. Il simbolo è ritenuto uno

---

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 325

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 328

degli elementi costitutivi della civiltà negro-africana; in termini di caratteriologia etnica, sussiste un'evidente predominanza delle immagini sui concetti, tratto principale della mentalità del tipo *fluctuant* (sic). A tal riguardo, Senghor dice, citando Jung:

*Comme l'écrit Jung, le Fluctuant "pense, sent, agit d'une manière qui montre, nettement, que c'est le sujet qui détermine, en premier lieu, toute son attitude, tandis que l'on accorde, à l'objet, qu'une importance secondaire".* <sup>(111)</sup>

Quindi, approfondendo il discorso con particolare riguardo al tema del simbolo, seguita, poco oltre :

*Comme l'écrit Jung [...] "pour cette pensée, la réalité n'a qu'une importance secondaire, tandis que la description et le développement de l'idée subjective, de l'image symbolique initiale, qui planent plus ou moins obscurément devant son regard intérieur, lui paraissent d'une importance capitale".* <sup>(112)</sup>

Conseguenza di questa predominanza del simbolo sui concetti è la percezione, sin dai tempi immemorabili dell'*Homo Sapiens* negro-africano, di un ordine armonioso della natura, nonché la capacità di capire le corrispondenze che collegano, tra di esse, le differenti forze cosmiche regolanti l'universo e, al tempo stesso, quelle che regolano i rapporti tra uomo e natura: l'universo fisico, esterno, e quello morale, interno. «*C'est l'expression de ces correspondances qui constitue l'image analogique: le symbole*». <sup>(113)</sup>

È nella memoria cosmica che stazionano, sornione, la nostra omnità, la nostra animalità, la nostra vegetalità e mineralità. Il poeta le suscita tutte, per intervento della musa memoria - si veda nell'elegia per la Regina di Saba la lunga descrizione della *soirée* di seduzione e amore, essa stessa rielaborazione di altri ricordi scritti - riuscendo ad elaborare una *matière-émotion* (puro movimento), attraverso due linguaggi universali che si innescano e generano mutualmente: parola e danza.

Da ultima, la memoria universale, per terminare la nostra breve e semplificata digressione sugli strati della memoria. È la memoria della totalità, includente il pieno e il vuoto, il creato ma anche l'increato. Come tutti i tipi di memoria citati, essa possiede un inconscio e come

---

<sup>111</sup> Senghor L.S., *Liberté III*, cit., p. 123

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 131

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 130

ogni strato di memoria diverso, essa costituisce una coscienza diversa. Avremo così diversi strati di coscienza per altrettanti di memoria, e di pari attribuzione (coscienza mentale, emozionale, pulsionale, cellulare, cosmica e universale). In essa è custodita tutta la storia dell'universo, nel suo progressivo fenomeno di complessificazione. Il suo inconscio è il *caos* originale, ed è attraverso questo che si può ricollegare a tutte le entità, dalle più semplici alle più complesse, in particolare alla coscienza umana, (coscienza collettiva, secondo Jung) nella quale risiede come inconscio. Essa permette, alla coscienza universale, di far vivere in ogni essere la totalità e di creare un'unità attraverso il riconoscimento delle differenze. Inevitabile, a questo punto, condividere anche il punto di vista di Edmond Jabès:

*«Nous savons que c'est nous seuls qui fabriquons nos souvenirs; mais il y a une mémoire plus ancienne que les souvenirs, et qui est liée au langage, à la musique, au son, au bruit, au silence: une mémoire qu'un geste, une parole, un cri, une douleur ou une joie, une image, un événement peuvent réveiller. Mémoire de tous les temps qui sommeille en nous et qui est au cœur de la création »* <sup>(114)</sup>.

Ritorniamo ora ad un approccio estetico della creatività del Nostro, che nel farsi poesia, cioè rito di linguaggio, si traduce in quanto squisito esercizio di memoria e di assenza. I morti citati da *«In memoriam»* non hanno altro spazio che il poema, ed un parallelo esplicito veniva allora ad imporsi tra essi e il poeta esiliato, entrambi rapiti ad uno spazio ora ricomponibile, grazie alla memoria, e ricreabile, grazie alla scrittura:

*Femme, allume la lampe au beurre clair, que causent autour  
les Ancêtres comme les parents, les enfants au lit.  
Écoutons la voix des Anciens d'Elissa. Comme nous exilés  
Ils n'ont pas voulu mourir, que se perdît par les sables  
leur torrent séminal.* <sup>(115)</sup>

In *Chants d'Ombre*, la prima raccolta pubblicata, la celebrazione dello spazio primario, spazio delle origini, è strettamente legata al tema della memoria, che viene evocata attraverso due grandi registri metaforici: una memoria liquida (e seminale), identificabile ad un'acqua profonda, portatrice di vita e nutrimento, l'acqua da cui è scaturita ogni forma di vita,

---

<sup>114</sup> cfr. Jabès Edmond, « Dans les marges du livre », in *Langages-Rencontres Psychanalytiques d'Aix en Provence* (02 ;1983), Coll. Confluents Psychanalytiques, Belles Lettres, Paris 1984

<sup>115</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., pp. 14-15

*Au fond du puits de ma mémoire, je touche*

*Ton visage où je puise l'eau qui rafraîchit mon long regret.* <sup>(116)</sup>

e una memoria-dimora, come quella che prende corpo in « *Porte dorée* », dalla portata ontologica, capace di esorcizzare le immagini di smembramento e dissoluzione, di agire da antidoto alla liquefazione dell'esiliato:

*J'ai choisi ma demeure près des remparts rebâti de ma  
mémoire, à la hauteur des remparts*

*Me souvenant de Joal l'Ombreuse, du visage de la terre  
de mon sang.* <sup>(117)</sup>

In un caso, la terra del Sine disegna la topografia classica del viaggio verso le origini; il viaggio memoriale intrapreso dal poeta si fa *alchimia del ritorno*, o, per dirla alla maniera animista, si fa *captazione d'energia vitale*, vero e proprio pellegrinaggio verso la *forza delle origini*. Nell'altro caso, la dimora arresta il fluire del tempo, costituendosi come spazio sacro in cui si irradica l'identità del poeta, in cui l'infanzia comunica con l'eternità e con gli avi.

L'aspetto più immediato, nell'esperienza senghoriana, era il sentimento di vuoto, la coscienza di *assenza*; il suo primo passo fu cercare di comprendere l'esatta natura del vuoto, di capire, prima di ogni altra questione, la relazione che univa lo stato di *esilio fisico* al sentimento di *alienazione* morale. Così il senso dell'*assenza* venne cristallizzandosi nel concetto dell'*Assente* (polisemica figura di tante sue poesie, ma pur sempre, in fin dei conti, identificabile con l'Africa). Il viaggio di ritorno si fa obbligatorio nell'operazione di ricerca della propria identità. Lo spostamento verso la fonte geografica della permanenza e dell'identità si impone come potente talismano contro la minaccia della perdita di sé, del proprio senso, del proprio lignaggio, contro la perdita del centro. A scongiurare quest'ultimo rischio, il poeta procede ad una restaurazione poetica del proprio centro, attraverso quello che Durand definisce un « *usage apollinien de la parole* » <sup>(118)</sup>. Ogni passo sulla strada del pellegrinaggio memoriale consente all'esiliato una rivalutazione di sé, tanto rispetto al

---

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 12

<sup>117</sup> *Ivi*, p. 10

<sup>118</sup> cfr. Durand Jean-François, « Rhétorique et nostalgie : la géographie sacrée de Léopold Sédar Senghor », in *Léopold Sédar Senghor – Poésie Complète* (coord. Brunel Pierre) cit., p. 975

passato che al presente; una riconciliazione con le proprie origini scaturisce da questo poetico ritorno nel tempo e nello spazio, che già Sartre aveva descritto come “orfico” (119).

*Pèlerinage par les routes migratrices, voyage aux sources ancestrales.*

*Flûte d'ébène lumineuse et lisse, transperce les brouillards de ma mémoire*

*O flûte ! les brouillards, pagnes sur son sommeil sur son visage originel.*

*O chante la lumière élémentale et chante le silence qui annonce*

*Le gong d'ivoire du Soleil-levant, clarté sur ma mémoire enténébrée (120)*

E come in ogni pellegrinaggio che si rispetti, anche nel caso memoriale l'esperienza del ricordo come vissuto - e vivente - deve essere personale, senza intermediazioni di sorta; diventa obbligatorio seguire l'invito perentorio del Principe, nella poesia “*Le Message*”:

« *Allez à Mbissel à Fa'oy: récitez le chapelet de sanctuaires  
qui ont jalonné la Grande Voie*

« *Refaites la Route Royale et méditez ce chemin de croix  
et de gloire. (121)*

Il lavoro memoriale sullo spazio si fa esorcismo del tempo : ad un presente reale, storico, frutto e conseguenza di un passato voluto dalla storia coloniale come negativo, il poeta fa corrispondere un presente della memoria, che è anche presente della scrittura, che rivive e ricrea un passato interamente positivo, e non per questo meno reale. Al nazionalismo, politico e urbano, degli *-ismi* occidentali (imperialismo e colonialismo, anche nelle loro versioni postume), Senghor ribatte con una sorta di “*nativismo*”, dalla matrice tutta contadina - tipicamente negro-africana, ma non solo - che recupera il gesto agrario del tracciamento del solco ( gesto di fondazione) e, con una sfiducia tutta contadina nei confronti del tempo, tende a fissare l'eterno nella forma:

*Ma négritude est truelle à la main, est lance au poing [...]*

*Ma tâche est d'éveiller mon peuple aux futurs flamboyants*

*Ma joie de créer des images pour le nourrir, ô lumières rythmées de la Parole! (122)*

---

<sup>119</sup> Sartre J.P., « Orphée Noir », *Préface à l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, (par L.S. Senghor), P.U.F., Paris 1969, p. XVII

<sup>120</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 192

<sup>121</sup> *Ivi*, pp. 19-20

<sup>122</sup> *Ivi*, p. 265

Senghor riterritorializza l'identità. Ma l'operazione non è solo ontologica ; essa presenta risvolti e significanze etiche di grande portata, poiché il viaggio di ritorno alle origini consente anche una ridefinizione dei valori che hanno dato vita ad uno specifico stile di vita, una valutazione del sistema morale - e sociale - risultante da certe concezioni dell'uomo e dell'universo e, da ultimo, la scelta e l'adozione, libera e cosciente, di tali valori in quanto autentici.

La riterritorializzazione senghoriana dell'identità del poeta negro-africano fa dello spazio un'operazione di esorcismo del tempo, si diceva. Di tale operazione, che si traduce nel viaggio di ritorno verso le proprie origini, si possono seguire le singole tappe, proprio come in un cammino iniziatico, fino al *Pays sérère*, terra di memoria, il *Sine-Saloum*:

*J'ai traversé, moi aussi, des fleuves et des forêts d'embûches vierges  
D'où pendaient des lianes plus perfides que serpents  
J'ai traversé des peuples qui vous décochaient un salut empoisonné.  
Mais je ne perdais pas le signe de reconnaissance  
Et veillaient les Esprits sur la vie de mes narines.* <sup>(123)</sup>

La terra di memoria si fa concentrazione epifanica di luoghi sacri, all'enumerazione dei quali il poeta mostra un piacere quasi liturgico : fontane, santuari, boschi sacri che magnificano una spazialità divenuta vera e propria icona dell'invisibile :

*Au détour du chemin la rivière, bleue par les prés frais de Septembre.  
Un paradis que garde des fièvres une enfant aux yeux clairs comme deux épées  
Paradis mon enfance africaine [...]*  <sup>(124)</sup>

I ricordi ritornano e suscitano il desiderio di prolungare il viaggio alle origini, comportando il raffiorare esponenziale, al presente, di sinestesie e moltiplicando all'infinito il sottile piacere di perdersi e di continuare a ritrovarsi. Come dice Blanchot, «*toute rencontre suppose une diversité de chemins*».<sup>(125)</sup>

*Reposoirs opposés au bord de la plaine dure salée, de la  
grande voie étincelante des Esprits*

---

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 18-19

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 28

<sup>125</sup> cfr. Blanchot Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 472

*Enclos méridien du côté des tombes !  
Et toi Fontaine de Kam-Dyamé, quand à midi je buvais ton  
eau mystique au creux de mes mains [...] ]  
[...] résonnait le tam-tam des tanns obsédés  
Qui rythmait la théorie en fête des Morts. (126)*

Lo spazio oggetto del ritorno memoriale viene tramato, ordito, tracciato, scolpito, costellato di segni, marcato, iscritto, descritto e scritto come un corpo rituale, disegnato di tatuaggi e di scarificazioni. È uno spazio pieno di riferimenti intensi, dove vuoto e insignificanza sono i soli a non avere spazio. Si costituisce una superficie sacralizzata, satura, ipersignificata da una semantica lussureggiante che solo l'iniziato è in grado di decifrare. E il poeta è l'iniziato, uomo di lettura e di decifrazione, capace di decriptare, attraverso il dono creativo della parola, la fitta scrittura di un mondo che a sua volta, attraverso l'operazione movente, è diventato testo. Attraverso il poema, attraverso la parola, il *pélerinage aux sources de la force* soddisfa pienamente ad un ruolo talismanico, imitando la sua lontana origine - la parola magica- nel suo potere di agire sulle energie del mondo.

Il citato «*signe de reconnaissance*» è, in fondo, proprio la memoria dell'identità che ostinatamente il poeta ritesse, ricuce, fino ad evocare «*les cendres des anciens bivacs [...] l'antique demeure sur la colline*» (127), tracce di una maniera di essere al mondo che si deve assolutamente perpetuare; tracce d'una dimora ancestrale, celebrata nei miti, che evoca un universo in cui sacro e profano non erano affatto disuniti, in cui lo spazio era pieno, ridondante e irradiante una cosmica immanenza scaturente dalla prossimità di cielo e terra. Il più piccolo gesto, in questo mondo memoriale ancora legato dalla narrazione mitica ed epica - comunque orale - riproduce un rituale di cui il poema ha custodito il ricordo, pur se affievolito. Il poeta si sforza di imitare questa parola antica, scaturente da analogie che le moderne parole hanno perduto, che sgorga da una contiguità tra mondo e parole che forse solo le culture animiste hanno saputo preservare:

*Nous avons échangé de longs discours sous le kaicedrats  
Nous avons échangé les présents rituels.  
[...] Au Gardien du Sang j'ai récité le long message (128)*

---

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 28-29

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 19

<sup>128</sup> *Ibidem*



La parola poetica è la sola a poter recitare questo spazio di memoria sacro, non profanato ; questo perché la parola poetica è la sola ad aver mantenuto, attraverso un'integrità di linguaggio, i legami con la proclamazione mitica ed epica. La poesia di Senghor ha una funzione di accentuazione della realtà fisica del mondo; ciò è oltremodo chiaro ne «*Le retour de l'Enfant prodigue*», poesia di ritorno alle origini su sfondo di parabola evangelica, tesa a rifiutare l'angoscia, tessere di nuovo la pienezza semantica del mondo ancestrale, attraverso la parola, cucitura del mondo, esorcismo delle tenebre. La parola poetica imita un universo che viene strappato al nulla, in cui lo spazio si fa testo epico, ricco di una leggibilità enfatica - ed empatica - che ammantava la terra africana di evidenza simbolica. Viaggio nella memoria attraverso la parola, attraverso un linguaggio orfico che proclama luce e senso, con un'enfasi la quale, in certi momenti, non ha altri strumenti se non l'eloquente enunciazione da contrapporre al nichilismo, al vuoto:

*Que vaste que vide la cour à l'odeur du néant*

*Comme la plaine en saison sèche qui tremble de son vide* <sup>(129)</sup>

È la parola poetica che permette la resurrezione della materia, dello spazio, del corpo, prima della fatidica *resurrezione dei corpi* ; e tutta materica è la giubilazione dei lunghi versetti che animano la VII strofa del citato «*Retour de l'Enfant prodigue*», da cui scaturisce uno spazio anteriore, più stabile e quasi immobile, il «*Royaume d'Enfance*» contadino, spazio degli antichi animismi e delle virtù «*terriennes*»:

*Je ressuscite la théorie des servantes sur la rosée*

*Et les grandes calebasses de lait, calmes, sur le rythme des hanches balancées*

*Je ressuscite la caravane des ânes et dromadaires dans l'odeur du mil et du riz*

[...] *Je ressuscite mes vertus terriennes !* <sup>(130)</sup>

Senghor testimonia di un sottile, profondo legame tra memoria, linguaggio e corpo; tale legame è in grado di operare un'inversione di temporalità : attraverso il viaggio a ritroso nella propria psiche si possono riattivare nel presente, tracce delle esperienze pregresse, condivise con altri e contenute nel corpo, la cui materialità intrattiene legami irriducibili col passato. Il viaggio di ritorno al *pays natal* non è più solo geografico, ma proprio grazie al ruolo svolto da una memoria errante esso diventa anche viaggio archeologico attraverso gli strati interiori del passato, vero e proprio tentativo di recupero di sensazioni condivise (ecco il senso pieno dell'espressione «*Je ressuscite mes vertus*

---

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 48

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 51

*terriennes*»), per riviverle in totale pienezza fisica. All'interno della nostra corporeità, si sviluppano altri organi di senso, apparentemente occulti, senza corpo visibile; capaci di udire, vedere e di ogni altra sensazione, naturale e extranaturale. Dotati di sonde, antenne, radar, agiscono in una zona che lo spazio meramente fisico esclude, ma godono di capacità illimitate di movimento. Il corpo, nella sua materialità fisica, è portatore della memoria e della storia di ognuno, tanto nel suo aspetto intersoggettivo, quanto nella sua specifica individualità:

*J'écoute au fond de moi le chant à voix d'ombres des saudades.*

*Est-ce la voix ancienne, la goutte de sang portugais qui remonte du fond des âges ?*

[...] *Me souvenir, mais simplement me souvenir...*<sup>(131)</sup>

Si è visto come l'intero viaggio di ritorno alle origini abbia luogo in un clima di profonda spiritualità. Senghor descrive questa *recherche* come «Graal della Negritudine». Rinnovando i legami con il «*Royaume d'Enfance*», il pellegrino si purifica; il successo del pellegrinaggio dipende dalla totale fede del pellegrino nell'autenticità della sua ricerca. Ciò impone anche una temporanea presa di distanza dalla realtà del presente, poiché rinascere alla verità è rinascere alla propria verità profonda:

*Toi seigneur du Cosmos, fais que je repose sous Joal-l'Ombreuse*

*Que je renaisse au Royaume d'enfance bruissant de rêves*

*Que je sois le berger de ma bergère par les tanns de Djilôr*

*Où fleurissent les Morts*<sup>(132)</sup>

Questi sogni, realizzati attraverso la memoria, trovano espressione nella parola; ad un tempo evocazione e invocazione, l'espressione poetica ricorda e ricrea nel medesimo atto creativo. Il ricordo, nel mezzo dell'esilio, riscopre e nutre felicità e vita. Si è già avuto occasione di accennare alla natura proustiana dell'uso memoriale in Senghor, alla sua abilità di rendere attuali certe scene del passato. Proust fu autore molto amato da Senghor, il quale aveva posto *À la Recherche du Temps perdu* tra le opere predilette, accanto a Rimbaud e Bergson, che animarono i suoi anni di studio alla Sorbonne, negli anni '30. Marcata, già in età giovanile, la singolare propensione di Senghor per l'avvicinamento degli opposti: «[...] *au premier abord, rien ne devait séduire le jeune "barbare" que j'étais dans ce romancier parisien d'un monde clos, hypersensible et tarabiscoté*»

---

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 203

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 200

(<sup>133</sup>). Senghor è affascinato dal genio di Proust, così abile a rendere il tempo sensibile, a farne una durata, nel senso che la specificità del tempo vissuto è di segnare il cambiamento, nel corpo, certamente, ma ancor più nei sentimenti: il tempo intacca l'amore molto più del fisico, giorno dopo giorno, pezzo per pezzo, in una progressione segnata da arresti e inversioni di marcia, sempre animata dalla "perfida" ciclicità d'una passione in grado di rinascere dalle proprie ceneri, ma per morire di nuovo. Il Senghor poeta vive il Proust romanziere come omologo, nel senso che riconosce nella sua lunga narrazione la marca inequivocabile di un "*long poème*"; questo, a causa dei temi fondamentali che Proust tratta, «*Le Temps qui détruit notre moi, la Mémoire qui le sauvegarde*», ma anche per il modo di trattarli, per la musica che li accompagna, per la forza poetica che ne fa canto, trasformando in diversi *movimenti*, le differenti tappe della *Recherche - Du côté de chez Swann, À l'ombre des jeunes filles en fleurs, etc* - che finisce per configurarsi come un viaggio sinfonico sulle tracce di un passato recuperato attraverso una possente orchestrazione memoriale. Soprattutto il passato relativo al periodo dell'infanzia e della prima giovinezza, nel quale, non a caso, l'essere umano dispone di affinate sensibilità tese a captare le onde emesse da ogni oggetto o essere circostante, che il recupero memoriale rende più intelligibile, più bello, più armonioso ad un tempo, perché risuscitato nella sua dimensione di verità «*sous-réelle*». Non è un caso, nota Senghor, che la poesia traduca spesso, almeno nei grandi scrittori, l'espressione del mondo immaginario, tipico del *Royaume d'Enfance*. Alla ragione del tempo, si oppone, interponendosi, un'altra ragione, quella della memoria, capace di conservare la vita «*dans la fraîcheur des sensations élémentaires*». Alla *raison-œil* del Tempo - chiosa Senghor - che osserva, enumerandole, la teoria di morti e distruzioni operate, sotto l'azione del *poëin*, riprende vita la speranza stessa dell'essere umano. Il tema della vita, nell'opera di Proust come in quella di Senghor, è tanto importante quanto quello della morte; forse ancora più importante, a ben riflettere. Se è vero che i momenti di pura felicità sono piuttosto rari per Proust, quelli di gioia o di piccoli piaceri sono quotidiani: sbirciare di sottocchi delle signore eleganti alle corse, ammirare un campo di meli in fiore, udire le campane di una chiesa, odorare un profumo, assaggiare un pasticcino. Momenti sinestesici innescati dalla *fouille* cinestetica memoriale. Anche in Senghor le sinestesie si moltiplicano ed accavallano, mentre il poeta ricorre a vari mezzi "tecnici" per dare sostanza alle immagini memoriali: interpretazione dell'effetto dello stimolo, «*Je t'ai offert des fleurs sauvages, dont le parfum est mystérieux comme des yeux de sorcier*» (<sup>134</sup>), o trasposizione dell'effetto di una sensazione olfattiva nella descrizione di un evento separato,

*Belborg Belborg! Belborg Belborg! Ainsi murmurait ma*

---

<sup>133</sup> Senghor L.S., *Liberté III*, cit., p. 261

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 175

*mémoire, et dans le paquebot*

*Qui m'emportait, les machines rythmaient ton nom Princesse,  
et l'Afrique nocturne.*

*Mes mains en étaient parfumées, comme l'odeur des  
sapins*

*Elles embaumaient mon sommeil, comme jadis les goyaves  
au jardin d'enfance. <sup>(135)</sup>*

Tutta proustiana è la forza evocativa del senso dell'odorato, per Senghor. Si pensi alla splendida rievocazione delle *madeleines de Combray*, verso la fine della quale Proust commenta: *Ma quando niente sussiste d'un passato antico, dopo la morte degli esseri, dopo la distruzione delle cose, soli, più tenui ma più vividi, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore, lungo tempo ancora perdurano, come delle anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sopra la rovina di tutto il resto, portando sulla loro stilla quasi impalpabile, senza vacillare, l'immenso edificio del ricordo.* <sup>(136)</sup>. La caratteristica mescolanza di associazioni tra donna, Africa, e Madre Terra appare soprattutto nell'immaginario olfattivo senghoriano, che parla all'immaginazione in modo differente da quanto non lo facciano le immagini - più plastiche - del tatto o della vista:

*Nous parlions de l'Afrique.*

*Un vent tiède nous apportait son parfum plus chaud de femme noire*

*Ou celui que le vent souffle d'un champ de mil quand se*

*heurtent les épis lourds et que vole au-dessus une poussière or et brun. <sup>(137)</sup>*

Dei cinque sensi, l'odorato è quello più associato all'idea di presenza fisica e di partecipazione, e come tale evocato in situazioni di spostamento, di viaggio. Meno intellettuale della vista, meno diretto del tatto, meno imperioso del suono - si pensi al ritmo - l'olfatto permette al poeta di evocare intimità con discrezione, o di scaldarsi in un'atmosfera unificata e simbolizzata da odori caratteristici: «A Sèvres-Babylone ou Balangar, ambre et gongo, son parfum proche m'a parlé.» <sup>(138)</sup>. Senghor fa un uso particolarmente evocativo di immagini sinestetiche che coinvolgono l'odorato. Mentre le combinazioni auditive e visive agiscono in base a vibrazioni sensoriali sostanzialmente simili, la sinestesia olfattiva, nella sua connotazione associativa, è maggiormente dipendente da un

---

<sup>135</sup> *Ivi*, p. 134

<sup>136</sup> cfr. Proust Marcel, *La strada di Swann*, (trad. di Natalia Ginzburg), Mondadori, coll. Oscar, Milano 1973, pp. 46-49, cit. p. 48

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 62

<sup>138</sup> *Ivi*, p. 189

significato profondamente personale. Nel viaggio memoriale, per un'immaginazione materiale qual è quella del Nostro (usiamo qui il termine di *immaginazione materiale* nel senso attribuitogli da Bachelard), gli odori rappresentano le qualità più sostanziali dell'aria, anzi, spesso l'aria è «supporto di odori» che in essa trovano un possibile infinito, un'espansione senza limiti o confini, tra risonanze che legano i ricordi ai desideri, il passato ad un futuro immenso e, spesso, nemmeno dettagliato: <sup>(139)</sup>

*Et mon cœur va défaillant à l'odeur vineuse du sang, mais  
j'ai des consignes et le devoir de tenir  
Qu' au moins me console, chaque soir, l'humeur voyageuse  
de mon double.  
[...]  
C'est le silence alentour.  
Seuls bourdonnent les parfums de brousse, ruches d'abeilles  
rousses qui dominent la vibration frêle des grillons  
Et tam-tam voilé, la respiration au loin de la Nuit.* <sup>(140)</sup>

Senghor spiega le origini della sua immaginazione sinestetica precisando che attraverso di essa egli può «*revivre le Royaume d'Enfance - et le lecteur avec moi, je l'espère - "à travers des forêts de symboles"* <sup>(141)</sup>. Profumi, suoni, colori, si rispondono l'un l'altro in un gioco di partecipazione estetica (Senghor direbbe di *connaissance per communion*), che il Nostro vuole tipicamente negro-africano. Per meglio afferrare con coscienza critica questa presunta tipicità di un diverso sentire che, già al suo esordio, ha suscitato tante adesioni ma anche tante – e quanto veementi – dissociazioni, la cui eco ancora perdura, si ritiene utile operare una lettura comparativa, o per meglio dire, una *lettura per diffrazione*, secondo la definizione avanzata in merito dall'epistemologa Donna J. Haraway <sup>(142)</sup>, con un testo di Baudelaire, autore caro a Senghor che gli aveva consacrato, nel lontano 1932, una tesi di D.E.S. (*Diplôme d'Études Supérieures*) dal significativo titolo *L'Exotisme dans l'œuvre de Baudelaire* - che gli valse la *mention "bien"*.

Compariamo gli ultimi tre versi di Senghor appena citati, tratti dalla IX lassa della nota «*Que m'accompagnent koras er balafongs*», del 1939, con il Baudelaire seguente:

---

<sup>139</sup> cfr. Bachelard Gaston, *L'art et les Songes*, José Corti, Paris 1943, p. 176

<sup>140</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 36

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 160

<sup>142</sup> cfr. Haraway Donna J., *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan ©\_Meets\_OncoMouse™ : Feminism and Technoscience*, Routledge, New York 1997, p. 273

*Voici venir le temps où vibrant sur sa tige  
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;  
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;  
Valse mélancolique et langoureux vertige !* <sup>(143)</sup>

L'evocazione baudelairiana della sera influenza l'umore, che si armonizza al sentimento, creando impressioni sensoriali che mirano a posizionare il lettore sulla stessa lunghezza d'onda del poeta, specie per quanto concerne il quadro emotivo di riferimento, cioè il ricordo di *Madame Sabatier*. Il ritmo sottile - e, leggendo tutto il componimento, reiterativo e progrediente - della quartina trova origine nell'umore di Baudelaire. La scena serale di Senghor, invece, è il ricordo di una realtà ambientale, i cui elementi rivestono un'importanza poetica di per sé amplificata dal semplice accostamento memoriale e sensoriale. Ricca di presenze, l'evocazione di Senghor muove dalla riscrittura di un'esperienza "stanziale" - un po' come tutte le scene del *Royaume d'Enfance*, recuperate attraverso la memoria nel viaggio di ritorno alle origini - i cui ritmi emanano dalle pulsazioni di forze cosmiche autonome così come vengono percepite e concepite dal poeta. Si avverte un'apparente similarità nell'immaginazione sinestetica, ma essa è solo superficiale; il nesso, il legame, è più linguistico che estetico. Entrambi cercano un'esperienza assoluta attraverso la percezione intuitiva di una realtà di riferimento, ma la concezione della natura di questa realtà, così come la maniera di percepirla, differiscono. Per Baudelaire, la percezione assoluta della realtà materiale presuppone una realtà spirituale superiore e, attraverso un'immaginazione che egli stesso definisce razionale, procede verso l'ideale, la bellezza, la purezza, l'ignoto, la novità - una summa in linea con la tradizione platonica delle idee assolute. Per Senghor la realtà, materiale e spirituale, è costituita da forze, forze vitali, anime che si situano più "dentro" che "oltre", "invisibili" piuttosto che "ignote", e "surreali" anziché "ideali". L'intuizione, elemento razionale per Baudelaire, diventa in Senghor partecipazione emotiva e identificazione. L'estetica baudelairiana, che pure, per quanto dovuto al suo genio poetico, rappresenta un passo importante nell'evoluzione della poesia moderna, deve molto anche al contesto storico e al periodo in cui si sviluppa, laddove l'estetica senghoriana affonda le sue radici in un'ontologia negro-africana le cui origini si perdono nel mito e nel passato. In un'analisi del carattere *mouvant*, non c'è da meravigliarsi, quindi, che per Baudelaire la bipolarità *spleen/ideal* rivesta un carattere centrifugo, mentre per Senghor la nostalgia (*saudade* o *blues*) sia fondamentalmente centripeta. Baudelaire nutriva avversione per le limitazioni imposte dalle realtà materiali dell'universo, mentre per Senghor le stesse realtà vengono percepite come

---

<sup>143</sup> Baudelaire Charles, « *Harmonie du soir* » in *Les Fleurs du mal*, Pocket, Paris, 1989, p. 71

parti integranti di un'unità dell'universo, non come ostacoli da rimuovere. Tanto Baudelaire quanto Senghor, attribuiscono un ruolo fondamentale all'esperienza sensoriale nella propria estetica poetica, per la sua capacità di tendere alla rivelazione di una realtà essenziale, non per una mera gratificazione sensuale. Ad un primo, superficiale esame, l'enfasi posta da Senghor sul ruolo dei sensi nell'esperienza poetica potrebbe indurre a considerare la sua estetica, quanto meno nelle sue aspirazioni, meno pura di quella di Baudelaire. Ma non si può dimenticare che per Senghor il problema di trascendere la realtà visibile non sussiste, in quanto, secondo la psicofisiologia negro-africana, non c'è dicotomia tra reale e surreale. Per Senghor, i sensi portano al cuore e, con esso, all'ombelico, la vera radice della vita <sup>(144)</sup>; i fenomeni sensoriali del mondo fisico sono così profondamente integrati nel vero significato della vita che la loro rarità, o addirittura la loro assenza, possono trasformare una situazione, o un ambiente particolare, in qualcosa di assurdo, di "inanimato":

*Pas un sein maternel, des jambes de nylon. Des jambes et  
des seins sans sueur ni odeur.* <sup>(145)</sup>

È la sua critica sull'artificiale opulenza di Manhattan, nella sua «*À New York*». Per descrivere assenza e depressione, Senghor usa l'espressione seguente:

*J'avais perdu mémoire des couleurs  
[...]  
Et ton silence distant comme une mémoire qui s'oublie!  
Restait l'odeur de tes cheveux, si chauds de soleil* <sup>(146)</sup>

O quest'altra, tratta da «*À l'appel de la race de Saba*», scritta a Tours nel 1936, anno dell'aggressione italiana all'Etiopia:

*Dans l'ombre, Mère - mes yeux prématurément se sont  
faits vieux - dans le silence et le brouillard sans odeur  
ni couleur* <sup>(147)</sup>

---

<sup>144</sup> Senghor L.S., *Liberté I*, cit., p. 209

<sup>145</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 116

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 42

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 59

In ognuno degli esempi citati, la privazione dell'esperienza sensoriale traduce una reale condizione, fisica e sentimentale, che corrisponde ed esprime realtà e sentimenti più profondi. Quando Senghor dice che il negro-africano è permeabile agli stimoli del mondo fisico, come un “*puro campo sensoriale*” <sup>(148)</sup>, “*permeabile ad ogni sussurro del mondo*” <sup>(149)</sup>, intende dire che emotività e sensibilità sono validi mezzi di conoscenza e comunicazione, che non dovrebbero essere messi in opposizione con l'attività intellettuale, poiché non la precludono affatto. A questo proposito, egli distingue tra semplice *percezione sensoriale* e *significativa percezione sensoriale*: si può arrivare al senso della vita attraverso il sentimento, la sensazione della vita; la sensibilità cromatica o olfattiva può generare il pensiero tanto quanto la sensazione piacevole o l'emozione. Ciò dimostra che tra senso e sensibilità c'è un mutuo rapporto di feconda armonia.

---

<sup>148</sup> Senghor L.S., *Liberté I*, cit., p. 259

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 141



### 3. Scrittura in movimento

La lunga digressione comparativa - pure molto sintetica, per non allontanarci troppo dall'argomento d'elezione - tra l'estetica senghoriana e quella baudelariana, dovrebbe aver contribuito a chiarire, a grandi linee, il *modus operandi* del Nostro. Il viaggio memoriale nell'infinità di esperienze stanziali è già, nella sua essenza, operazione scritturale di grande rilievo, poiché tutte le sinestesie evocate concorrono ad una testualizzazione dell'esperienza spazio-temporale, ad una captazione e trascrizione, in termini narrativi, squisitamente lirici, di realtà storiche e geografiche disperate.

Ritorniamo ora, per aggiungere chiarezza ulteriore, all'ossatura fondamentale della poetica senghoriana, a quei concetti di spazio e tempo, di storia e geografia che avevamo posto all'inizio della nostra analisi. E lo faremo senza perdere di vista il fatto che fra i diversi *limes* lo spirito *mouvant* del Nostro rappresenta il cuore attivo, la *navette* che incessantemente ordisce, trama, contestualizza, tra-valica: « *Qu'au moins me console, chaque soir, l'humeur voyageuse de mon double* »<sup>(150)</sup> dichiara Senghor con icastica sapidità poetica, introducendo abilmente, attraverso la configurazione di un *triplet*, di un triplo senso letterario, qualche indicazione sul suo modo di far poesia, che, come per caso, risulta perfettamente radicato in una realtà metafisica negro-africana: di notte (*routes d'insomnie*), suscitando la propria anima (doppio del corpo terrestre, alone dell'uomo notturno, corpo astrale secondo la cosmogonia serere), viaggiatrice per eccellenza (anche solo - se proprio ci si rifiuta di aderire a certi principi tipici dell'animismo - attraverso i meccanismi della memoria e dell'immaginazione). Molte immagini poetiche del Nostro ce lo circostanziano come un "nit bu-gudi" (dal *wolof*, letteralmente "uomo della notte"), fantasia che lo investe di un alone soprannaturale. Una messe di concetti afferenti all'erranza pervade i versi senghoriani sin dalla prima produzione, finanche nella titolazione: «*Le Message*», «*C'est le temps de partir*», «*Départ*», «*Vacances*», e in chiusura della raccolta *Chants d'Ombre* la splendida ode «*Le Retour de l'enfant prodigue*», dove il poeta chiede direttamente all'antenato capostipite della sua genealogia la consacrazione della propria missione storica:

*Éléphant de Mbissel, entends ma prière pieuse.*

[...]

*Conserve et enracine dans mon cœur libéré l'amour premier de ce même peuple.*

---

<sup>150</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 36

*Fais de moi ton Maître de Langue ; mais non, nomme moi son ambassadeur.*

[...]

*Demain, je reprendrai le chemin d'Europe, chemin de l'ambassade*

*Dans le regret du Pays noir.* <sup>(151)</sup>

Il tema ritornerà, nel corso di tutta la produzione poetica, a più riprese: «*Ambassadeur du Peuple noir, me voici dans la Métropole*» dichiara in *Ethiopiennes* del 1956 <sup>(152)</sup>. Lo stesso vocabolario, in Senghor, sembra seguire un *esprit mouvant*, che mette determinate parole chiave in grado di viaggiare da una raccolta all'altra, a volte mutando d'intensità e portata, a volte scomparendo in ritiro temporaneo, quasi in pausa di riflessione. Vi sono parole che, da semplice *leitmotiv* in una raccolta, diventano soggetto di un'altra. Questa dinamicità del vocabolario contribuisce a ingenerare un ritmo psicologico, anche perché le parole traducono simbolicamente la tensione interna e lo stato d'animo del poeta. La parola *Masque*, soggetto di poesia nella prima raccolta, ricorrerà in altre poesie come *leitmotiv*, per scomparire, quasi, nelle raccolte più recenti. La sua è una parabola discendente, come quella seguita, per certi versi, dalla parola *Mort*. La parola *Nuit*, invece, traccia un percorso molto più complesso e questo dipende, soprattutto, dalla variabilità degli stati d'animo del poeta, cui si trova sottomessa. In *Chants d'Ombre*, essa è titolo e soggetto di una poesia, foriera e omologa di ricordi felici che affiorano dal *Royaume d'Enfance*, mentre nella poesia «*À la mort*» simboleggia l'angoscia e, nell'ultima strofa di «*Que m'accompagnent kôras et balafongs*» finisce per confondersi con la donna amata e, sostanzialmente, l'Africa Terra-Madre, estensione geografica sublimata nel concetto dinamico di *Négritude*, al quale la *Nuit* fa da *pendant* non solo cromatico, carica com'è di significati affettivi e lirici:

*Nuit qui fonde toutes mes contradictions toutes contradictions*

*dans la nuit première de ta négritude* <sup>(153)</sup>

Nella raccolta *Hosties Noires*, invece di svilupparsi in una sola poesia, la parola Notte accompagna in sordina tutte le miserie della prigionia. In *Ethiopiennes* ed in *Nocturnes*, ritorna ad evocare, sostanzialmente, i tre aspetti fondamentali dell'opera senghoriana: *Royaume d'Enfance*, *Amour* e *Négritude*, in cui temi identici vengono continuamente ripresi, variando le forme:

*Dans la nuit abyssale en notre mère, nous jouions aux noyés t'en souvient-il?*

---

<sup>151</sup> *Ivi*, pp. 51-52

<sup>152</sup> *Ivi*, p. 135

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 37

[...] *Depuis, comme un qui cherche la fumée d'un songe, j'ai  
promené ma quête inquiète  
Aux sables du Levant à la Pointe-du-Sud, chez les Peuples-de-la-Mer-verte  
Et chez les Peuples d'Outre-mer.* <sup>(154)</sup>

La parola *Nuit* raggiunge il vertice della sua traiettoria ascendente nell'«*Élégie des Alizés*». Proferita con *charme* ossessivo quasi un incantesimo, la parola ritorna più di venti volte nella sesta strofa, nello spazio di otto versetti, rivestendo significati diversi:

*Nuit d'Afrique ma Nuit! [...]  
Et les angoisses, tu te rappelles ô Nuit! [...]  
Nuit et Nuit claire Nuit blonde [...]  
Nuit calme et Nuit palme, ma douce Nuit ma nuit nounou  
Nuit alizéenne élyséenne Nuit joalienne, Nuit qui me rends  
à la candeur de mon enfance  
Nuit Nuit, tu as été en les nuits sombres l'Amie qui cause  
avec l'Ami et peuple l'insomnie [...]  
Nuit amie en ces nuits, je dis ma Blonde qui console [...]  
O Nuit ma Nuit et Nuit mon nuit !... <sup>(155)</sup>*

Si vede chiaramente che la parola *Nuit* ha viaggiato molto, che ha *cheminé longtemps*, direbbe Blanchot. L'autore vi profonde tutte le valenze contenute nelle precedenti raccolte, accentuandone l'intensità drammatica attraverso la varietà delle riprese e dei parallelismi reiteranti, ottenendo come risultato un effetto di eco concatenata, mentre ritmi e sonorità semantiche edificano l'analogia, cuore stesso della sua arte poetica. *Nuit*, in disposizione orizzontale e verticale reiterata nello stesso versetto e da un versetto all'altro, crea il pathos drammatico della *quête* e della passione: la parola si fa *tam-tam* e sale a bordo del flusso d'aria dei venti Alisei per diffondere - e disperdere - i ricordi del poeta. Il flusso e riflusso della notte dà vita ad una parola chiave che si impone in quanto ulteriore motivo dinamico nel poema, raggruppando tutti i simboli cari all'autore: *Nuit del Royaume d'Enfance*, *Nuit d'Amour*, *Nuit* proprizia all'elaborazione di un mondo nuovo, la *Civilisation de l'Universel*. L'analisi delle parole chiave e delle distanze da esse ricoperte, potrebbe andare avanti per molte pagine ancora, già solo esaminando, nella loro evoluzione, parole-tema come *Mort*,

---

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 182

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 267

*Soleil, Message, Vent, Absente* e tante altre ancora. Ma questo non farebbe che aggiungere valore a quanto già dimostrato: nella poesia di Senghor, le parole camminano.

Per fare quanto ci si è proposto dovremo riprendere il nostro ragionamento a partire da un concetto fondamentale che permea di sé tutta l'estetica - e non solo - senghoriana, tanto reale quanto impalpabile: quello della *Négritude*. Ma prima di riordinare i pensieri attorno a questo formidabile catalizzatore, si ritiene opportuno reiterare la progressione speculativa, con la quale avevamo fissato la teoria-sequenza che anima l'attività poetica del Nostro: Senghor elabora una via somato-viscero-psichica, nella quale si riuniscono poetica e filosofia, intuizione e razionalità, corpo e spirito, che avevamo così riassunto: un *movimento*, che produce una *sensazione*, che genera una *percezione*, che fissa una *memoria*, che costituisce una *coscienza*, che sviluppa un *pensiero*, che informa una *parola*.

Il primo movimento, dal «*Sine alla Seine*», dove si produce la sensazione dell'*exile*, genera, contemporaneamente, anche l'esperienza della *Négritude* che, attraverso l'operazione memoriale operante sul *Royaume d'Enfance*, si costituisce in una coscienza, sulla quale Senghor comincia a sviluppare il fondamento del proprio pensiero, cui darà vita attraverso l'attività poetica:

*Je t'écris dans la solitude de ma résidence surveillée - et  
chère - de ma peau noire.*

[...]

*Je ne reconnais plus les hommes blancs, mes frères  
Comme ce soir au cinéma, perdus qu'ils étaient au-delà du  
vide fait autour de ma peau. (156)*

Al primo movimento faranno seguito spostamenti frequenti, anche di effettivo ritorno, dalla Senna al Sine, e tutto ciò contribuirà a sviluppare e fissare le basi della *Négritude* nel suo carattere di ontologia negro-africana, così come ad identificarne espressioni (psicofisiologia negro-africana) e tratti fondamentali (ritmo e immaginazione). È la fase della *Négritude* storica, come amano definirla i critici appassionati di tassonomia, quello che Sartre aveva definito un “*momento di negatività*”, la *Négritude* come antitesi alla tesi della supremazia bianca nella progressione dialettica delle relazioni razziali (157). Una *Négritude* “narcisistica e combattiva” espressioni più adeguate forse, a definire la presa di coscienza storica di un'intera razza, quando ancora Jules Romains si lasciava sfuggire

---

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 83

<sup>157</sup> cfr. Sartre J.P., «*Orphée Noir*»...,cit.

infelici commenti sul mancato partorimento, nell'ambito della razza negra, di un Einstein, uno Strawinsky, un Gershwin <sup>(158)</sup>.

Il primo movimento, dal *Sine* alla *Seine*, aveva dato vita al “*Graal della Negritudine*”, alla ricerca di un'identità che, in una visione ottimistica del movimento della storia - quale Senghor, fondamentalmente, sempre nutrirà - avrebbe raggiunto il suo obiettivo, anche venendo meno il bisogno di rivendicazione, attraverso il superamento delle condizioni storiche di sofferenza, oppressione ed esilio. La reintegrazione del *Royaume d'Enfance* da parte dell'*exilé* comporta l'elaborazione di particolari attitudini *mouvantes* nel Nostro, che intensificano le operazioni di continuo spostamento, di viaggio, dal centro alla periferia e viceversa, in un movimento circolare e spiraloide, dal più interno verso il più esterno, da un centro coeso ma non sviluppato ad un *limes* di massima alienazione che, divenuta cosciente pienezza, è a sua volta reinteriorizzata, ricentrata <sup>(159)</sup>. Ma anche “dall'uno al molteplice e dal molteplice all'uno”, come ben nota Martinetto, che in tale erranza riscontra un aspetto caratterizzante della poesia di Senghor, informata alle teorie del *métissage* e dell'*humanisme de l'universel* <sup>(160)</sup>. È bene ribadire che tale erranza fu non soltanto immaginaria ma ebbe un continuo riscontro in termini di viaggi reali che Senghor affrontò ben presto, anche per ragioni dovute al suo impegno politico. Egli è il poeta dell'andirivieni permanente tra Africa e resto del mondo, come ben lo definisce Kesteloot, e la sua avventura poetica e spirituale potrebbero confondersi con la storia di una traiettoria in cui la conoscenza di sé, che è innanzi tutto memoria di sé, dipende strettamente dal rapporto con l'altrove <sup>(161)</sup>. Sul piano della produzione poetica, il primo movimento della *Négritude* ha generato le raccolte di *Chants d'Ombre* (1945), *Hosties Noires* (1948), e *Ethiopiennes* (1956), che ultima, riassume i temi ispiratori, che fino ad allora avevano animato la poesia del Nostro, nella lucida *Postface*, intitolata «*Comme les lamantins vont boire à la source*» <sup>(162)</sup>. Ancora un riferimento al viaggio, che sembra tradurre un imperativo etico, oltre che una tradizione, e nel più puro stile senghoriano, che nell'immaginare letterario non perde mai di vista storia e tettonica realtà. E la tradizione vuole che *mandingo* e *lamantino* coincidano, in un lontano passato mitopoietico:

---

<sup>158</sup> cfr. Césaire Aimé, *Discours sur le Colonialisme*, Présence Africaine, Paris 1962, p. 34

<sup>159</sup> cfr. Blanchot Maurice, *L'Entretien...*, cit., p. 19

<sup>160</sup> cfr. Martinetto Antonella Emina, *Senghor. L'uno e i molti*, Bulzoni, Roma 1992, p. 283

<sup>161</sup> cfr. Kesteloot Lilyan, « Le mythe de l'ailleurs ou la transgression des frontières dans la poésie de Léopold Sédar Senghor », in *Peguy-Senghor. La parole et le monde*, Jean François Durand (dir.), L'Harmattan, Paris 1996, pp. 135-142

<sup>162</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., pp. 155-168

*En vérité, nous sommes des lamantins, qui, selon le mythe africain, vont boire à la source, comme jadis, lorsqu'ils étaient quadrupèdes – ou hommes. Je ne sais plus au juste si c'est la mythe ou histoire naturelle.* (163)

La *Négritude* “narcisistica e combattiva” ingenera la fase successiva, il secondo movimento, quello della *Négritude* cosiddetta “costruttiva e prospettiva”. Una *Négritude* essenziale, che integra e sviluppa quella storica, definita da Senghor come «una stessa reazione agli stessi eventi» tra i neri attraverso il mondo, trascendendo il fattore geografico a favore di quello storico. Essa tradurrebbe, secondo il pensiero senghoriano - non poco contrastato, per altro, allora come oggi ancora - la costituzione psichica di un'intera razza; in altre parole, un certo modo di sentire e pensare, di esprimere sé stessi e di agire:

*C'est, en d'autres mots, une certaine façon [...] de sentir et de penser [...] cette “certaine façon” [...] est la symbiose des influences de la géographie et de l'histoire, de la race et de l'ethnie.* (164)

L'imperativo del « ritorno alle origini » non è più, o comunque non è soltanto, un esercizio teoretico al fine di coltivare lo spirito creativo dell'arte negra, basato sull'eredità africana. Senghor intende qualcosa di più basilare che la semplice imitazione di temi o di stili plastici concreti: ciò che è alla base, essenza di un “*comune terreno culturale*” per tutti i negro-africani, è la filosofia - e quanto morale - delle forze vitali, così come brillantemente espressa e sintetizzata nei lavori di Padre Tempels. (165)

Il secondo movimento scaturisce dalla presa di coscienza che un conflitto di portata planetaria è in atto: natura umana contro civiltà, per la cui soluzione si deve passare attraverso la comprensione e l'apprezzamento dei valori della *Négritude*, contributo tangibile dell'uomo nero alla cultura mondiale, non solo in Africa ma dovunque esso abbia viaggiato, si sia stabilito e abbia operato un improvviso cambiamento radicale. La vera *Négritude*, pur affondando nel passato, guarda al futuro, recando già in germe il fermento di una rivoluzione da perseguire sulla via della creazione, ancor più che nell'esclusiva difesa di un passato. La *Négritude*, da Graal oggetto della *quête*, diventa un biglietto *open* per viaggiare in uno spazio-tempo sempre più dilatato, garantendo

---

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 155

<sup>164</sup> Senghor L.S., *Liberté III...*, cit., p. 122

<sup>165</sup> cfr. Tempels Placide, *La Philosophie bantoue*, Présence Africaine, Paris 1949, p. 35. Senghor commenta : « *La force comme essence même des étants [...] c'est donc le fait d'être une force comme substance qui fait la qualité commune et [...] l'identité des étants [...] « l'être EST force » [...] celui-ci pourrait, tout aussi bien, se formuler ainsi : “ L'étoffe de la matière est énergie”* (v. Senghor L.S., *Liberté III*, cit., p. 219)

così la nuova missione: riportare l'uomo verso sé stesso, ristabilendo gli autentici valori umani. Il poeta ha una missione redentrice, far rinascere la speranza attraverso la profezia della vittoria dell'uomo sulla forza bruta, attraverso il linguaggio, e anche rivelare il valore morale delle parole, oscurate da funzioni di mera utilità:

*Que nous répondions présents à la renaissance du Monde*

*Ainsi que le levain qui est nécessaire à la farine blanche.* <sup>(166)</sup>

Dalla poesia alla prosa, il concetto è solo ribadito: per Senghor, più il mondo diventa razionale e meccanizzato, più necessita di poeti come redentori e lievito della sua personalità, incontrando perfettamente il pensiero di Teilhard de Chardin <sup>(167)</sup>. Senghor crede profondamente che la cultura negro-africana debba essere riconosciuta valida, non soltanto per un mero dato di fatto di giustizia umana, ma soprattutto perché i valori della *Négritude* possono essere di valido aiuto nella reintegrazione di valori positivi nella civiltà occidentale e nel riorientamento dell'uomo contemporaneo verso la vita e l'amore. Il secondo movimento si fa pulsante, oscillatorio, sciame sismico, da un epicentro africano - che coincide con il poeta - verso il mondo, e da questo pervengono le onde di rimando:

*« Black writers, but especially black poets, can save all of us, from this strange disease [...] Our poets are our prophets. They have come to baptize us in blackness, to inform us with Soul ».* <sup>(168)</sup>

«*Soul is a black man's thing*» echeggiava negli anni '60 la risposta Americana, anglofona dunque, alla *Négritude* francofona, attraverso le parole di Stephen E. Henderson <sup>(169)</sup>. Per Senghor la *Négritude* era un mito, sin dagli anni '30, nel vero e proprio senso etimologico: fondamentale, esplicativa, ispiratrice, operativa. Essa coincideva con l'età d'oro della letteratura africana, dal punto di vista letterario; da un punto di vista politico, costituiva le basi filosofiche per l'elaborazione di una "*via africana verso il socialismo*". Essa rappresentava un potente fattore di movimento: « [...] *La Négritude est un fait: une culture. C'est l'ensemble des valeurs - économiques et politiques, intellectuels et morales, artistiques et sociales - non seulement des peuples d'Afrique noire, mais encore des minorités noires d'Amérique, voire d'Asie et d'Océanie* »

---

<sup>166</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 23

<sup>167</sup> Senghor L.S., *Liberté I*, cit., p. 349

<sup>168</sup> cfr. Cook Mercer & Henderson Stephen E., *The Militant Black Writers in Africa and the United States*, University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin, U.S.A.) 1968, p. 72

<sup>169</sup> *Ibidem*

(<sup>170</sup>). Un movimento, il terzo, oramai illimitato, da un punto di vista spazio-temporale, vissuto in funzione di una prospettiva fecondante :

*[...] La Négritude c'est [...] projection, en perspective, dans l'histoire à continuer, dans la civilisation nègre à faire renaître et accomplir [...] c'est [...] assumer les valeurs de civilisation du monde noir, les actualiser et féconder, au besoin avec les apports étrangers [...] aussi pour les faire vivre par et pour les autres, apportant ainsi la contribution des Nègres nouveaux à la Civilisation de l'Universel.* (<sup>171</sup>)

La *Négritude* è poesia, attitudine che le è consustanziale ; e la poesia è speranza, al punto che i due concetti coincidono, trascinando anche il terzo elemento in una sintomatica equivalenza: speranza = poesia = negritudine (<sup>172</sup>). Lo spazio immaginario - non per questo meno reale - della poesia si fa mezzo per l'incarnazione di un tempo futuro imprecisato - non per questo meno legittimo - di speranza. L'equivalenza sopra esposta, è un ulteriore elemento *mouvant* nella poetica del Nostro e ne permea l'opera dall'inizio alla fine, come in *Chants d'Ombre* (1945):

*Car qui apprendrait le rythme au monde défunt des machines et des canons?  
Qui pousserait le cri de joie pour réveiller morts et orphelins à l'aurore?  
Dites, qui rendrait la mémoire de vie à l'homme aux espoirs éventrés ?* (<sup>173</sup>)

o in *Nocturnes* (1961) :

*Croire qu'il y la Jeune Fille, qui m'attend au port à chaque courrier  
Et qui espère mon visage dans la floraison des mouchoirs !  
En la claire douceur de ce printemps, croire qu'elle m'attend la Vierge de soie noire.* (<sup>174</sup>)

e anche in *Lettres d'Hivernage* (1972)

*Où est donc la fille de mon espoir défunt [...]  
Car elle existe, la fille Poésie. sa quête est ma passion [...]  
La jeune fille secrète et les yeux baissés, qui écoute pousser ses cils ses ongles longs.* (<sup>175</sup>)

---

<sup>170</sup> Senghor L.S., *Liberté III*, cit., p. 270

<sup>171</sup> *Ibidem*

<sup>172</sup> Sull'identificazione tra poesia e speranza, cfr. Blanchot Maurice, *L'Entretien...*, cit., p. 57

<sup>173</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 23

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 181



È la *Négritude* che anima l'opera intera di Senghor, infondendole, attraverso i temi del movimento, del ritorno alle origini, del viaggio, della ricerca iniziatica, dello spostamento, del cambiamento nello spazio e nel tempo, una forza dinamica inesauribile. Essa rappresenta il doppio e l'alterego dell'uomo e dell'autore : « *Quand je parle, je me parle* », dichiara in una delle sue *Lettres d'Hivernage* <sup>(176)</sup>, *leurre*, enigma nascosto dietro la parvenza epistolare, strumento consono per un eterno viaggiatore, un "eternauta". «*Quand je parle, je me parle*», è concetto profondo che lascia trasparire significati reconditi, trascinandone molti altri. Soggetto e oggetto sembrano coincidere, simultaneamente, ma a ben riflettere una delle due voci è quella dell'altro, di un ineffabile altro alla cui ricerca l'essere umano si è consacrato sin dalla notte dei tempi. Una voce interiore, nascosta, testimone, grazie alla sua presenza, di un'assenza molto più importante, che ha lasciato solo questa traccia in noi. L'altro parla, ci parla, e la sua rivelazione «*qui ne se produit pas dans l'espace éclairé des formes est tout entière parole*» <sup>(177)</sup>. Viaggiare è, nella sua espressione più cosciente, azione di ricerca di questa voce, come fu per Caino che, privato della visione di Dio, fu lasciato solo ed errabondo alla mercé di essa, ultima immanenza di una trascendenza fattasi invisibile, assente: solo, a parlare con le voci di dentro, solo, ad attraversare piste innumerevoli per incontrare quelle voci. Il parlare, ma lo scrivere in modo particolare, incarnano questo rapporto speciale, la cui essenza si estrinseca in una continua mobilità, tra sé e l'altro: il linguaggio. Il paradosso sta nel fatto che siamo disposti a coprire migliaia di chilometri in nome dell'esotico viaggiare, senza che ci si renda conto dell'allarmante prossimità dell'altro. «*En ipse stat post parietem*», recita il *Cantico dei Cantici* (2:9), l'altro è giusto dietro la parete del nostro corpo, da lì ci parla, ma il suo parlare non è vedere: «*Parler détourne de tout visible et de tout invisible. Parler, ce n'est pas voir. Parler libère la pensée de l'exigence optique*» <sup>(178)</sup>. Questo cercare e ricercare, tipico di ogni ricerca degna di questo nome, questa erranza che è fatta non solo di *tours* e di *détours*, ma anche di errori (l'etimo è lo stesso) e di giri in tondo, spesso a vuoto, si è tradotto nella poesia dei grandi: «*Les grands poètes ont été des "auditifs", non des visionnaires*» dice Senghor, «*[et] les poètes nègres [...] sont, avant tout, des "auditifs", des chantres [...] soumis tyranniquement, à la "musique intérieure", et d'abord au rythme*» <sup>(179)</sup>. Per un poeta negro-africano, dunque, all'inizio di tutto c'è il ritmo, un ritmo senza voce, in cerca di voce, ritmo preesistente alla stessa «*obscure naissance du langage*» (Saint-John Perse); ritmo ad uno stesso tempo soggetto e oggetto del canto «*[Ils] Dansaient les*

---

<sup>175</sup> *Ivi*, pp. 234-235

<sup>176</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 238

<sup>177</sup> cfr. Blanchot Maurice, *L'Entretien...*, cit., p. 79

<sup>178</sup> *Ibidem*

<sup>179</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 161

*forces que rythmait, qui rythmaient la force des forces»* <sup>(180)</sup>, secondo il Nostro, che vede nel ritmo il passaggio, in senso attivo e passivo, della forza. È l'appello delle profondità abissali, del tempo mitico, della memoria preesistente ai nostri ricordi individuali, mormorio degli antenati, fondo sonoro dell'essere, tutte le voci a noi preesistite che rimontano attraverso la bocca del poeta: *«bouche qui fais lyrique ma bouche»* <sup>(181)</sup>. Da vero *dyâli*, aedo viaggiatore, Senghor comunica le sue verità *de bouche à oreille*, la sua poesia non è fatta per l'occhio <sup>(182)</sup>. Il viaggio è, diremo noi, il primo movimento di una teoria che porterà, senza dilungarci a ripeterla, fino alla parola - e viceversa. La *Négritude* permea la sua scrittura che, plasmata alle sue personali esigenze di universalismo e *métissage*, si fa traslazione linguistica di spazi e tempi dilatati. L'Africa viene coperta in tutta la sua estensione; l'andirivieni mentale si fa pressoché ininterrotto tra Europa e Africa, e tra Africa e resto del mondo. Con l'età matura, per non dire la vecchiaia, certi aspetti della poesia di Senghor si acquiscono, tra questi il bisogno mentale di respingere, arretrare, far esplodere i limiti dello spazio. Le sue *Élégies Majeures*, anche se scritte in momenti diversi che coprono un arco di circa venti anni di attività poetica, venendo raccolte e pubblicate unitamente per ultime (la prima edizione in raccolta fu pubblicata dalle *Éditions du Seuil* nel 1979), si rivelano come una ripresa più matura dei caratteri eterogenei, quasi un compendio delle idee che avevano animato le precedenti raccolte, pur concludendosi su posizioni molto più avanzate:

*Je rêvais, tu rêvais en Ile-de-France*

*D'un village bleu blanc sur une colline aérienne [...]*

... ..

*Tu rêvais, je rêvais sous les Alizés*

*D'un pays d'eaux en saison sèche, de fleurs-papillons et d'oiseaux- hautbois* <sup>(183)</sup>

Si è giunti alla fine di questa lunga analisi sugli stretti rapporti che legano i concetti di viaggio e scrittura nella poesia di Senghor. È il viaggio iniziale che innesca i miti scritturali della ricerca del *Graal de la Négritude* e del ritorno al *Royaume d'Enfance*. È la scrittura cosciente che si fa, di ritorno, sciame sismico e *open ticket* per un'invasione spazio-temporale del mondo contemporaneo del poeta. È la prospettiva feconda di lavorare per la costituzione d'una *Civilisation de l'Universel*, infine, che imprime continuità di movimento e *poïein* alle categorie di spazio e tempo, ormai illimitate. Una continuità che sembra assumere e garantire in sé anche la discontinuità

<sup>180</sup> *Ivi*, p. 303

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 16

<sup>182</sup> cfr. Leclerc Yvan, «Poésie, oralité, écriture», in Leuwers Daniel (dir.), *Léopold Sédar Senghor*, numéro spécial de *Sud*, n° 63, Paris 1987, pp. 165-188, cit., p. 171

<sup>183</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit. p. 276

- per dirla alla Blanchot - del discorso poetico senghoriano, quel rapido mutare di modi e tempi, di spazi esterni ed interni, di creazione e traduzione che si costituisce come marca essenziale del suo stile personalissimo di fenice eternamente reiterantesi e rinnovantesi.

Le *Élégies Majeures* non sono soltanto una ripresa più matura dei caratteri eterogenei, compendio, quasi, di idee che avevano animato le precedenti raccolte, come si è avuto occasione di anticipare. Oltre a sviluppare i temi fondamentali su conclusioni ancora più avanzate e tese a captare il fondamento fecondo per l'edificazione della *Civilisation de l'Universel*, esse rappresentano il coronamento definitivo della scelta stilistica di Senghor, cioè di quella caratteristica fusione - non è forse eccessivo parlare di transustanziazione - del movimento in poesia, e viceversa. Quando si è focalizzato il *modus operandi* dell'attività poetica di Senghor rinvenendone la natura profonda nell'elaborazione di una via *somato-viscero-psichica*, caratterizzata da una solida equazione, si è anche accennato, brevemente, alla reversibilità della suddetta equazione. Forte dei concetti elaborati attraverso il cammino intrapreso, il poeta impronta il sentiero inverso, una via *psico-viscero-somatica*, che trasformerà la parola rinnovata, Graal ritrovato (o ricreato) in movimento, o se si preferisce, il *logos* in verbo. Realtà, anche questa, tipicamente negro-africana (ma non soltanto, a ben pensarci), che Alain Bosquet capta sapidamente e non esita a comunicare a Senghor, contribuendo così ad animare il «*Dialogue sur la poésie francophone*» che fa da *postface* alle *Élégies Majeures*:

*Dans les rues de Pikine, la dialectique des vieillards se loge aussi dans [...] les chevilles qui s'animent [...] les talons qui se mettent à virevolter [...] les pêcheurs de Kayar [...] ont dans les mains et les sourcils, la taille et les genoux, une prière qu'il n'est point nécessaire de préférer [...]. À Joal, pour encourager leur monture, c'est-à-dire le cocotier aux façons de pur-sang, les adolescents chevauchent des phrases au souffle d'alizé. Et les filles de Gorée, souriantes comme des bougainvilliées, n'ont-elles pas les hanches au subjonctif imparfait, comme au temps de Boufflers ? il m'est apparu que l'espèce humaine, chez vous, donnait au langage un rythme de chair et de sang, de vertèbre et peau lisse, de sorte que se refait la greffe de la parole sur l'anatomie.* <sup>(184)</sup>

E tutta scritturale è l'operazione di sintesi tra *lingua materna* (africana, che rappresenta la sfera affettiva e corporea) e *lingua francese* (straniera, gerarchica, disciplinare). Il Nostro crea una testualità che, sulla scia delle suddette esigenze narrative squisitamente negro-africane (ma non

---

<sup>184</sup> cfr. Bosquet Alain, « Lettre à un poète, lettre à un continent », in Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., pp. 359-362, part. cit. p. 361

solo), lascia riemergere la tessitura corporea del linguaggio, che autorizza la resurrezione del *Royaume d'Enfance*, in cui la temporalità lineare si trasforma in simultaneità e compresenza e la testualità acquista il ritmo pirotecnico di un'esperienza antica come la danza, dove il piacere si moltiplica proprio nel continuo acuirsi ed appagarsi del desiderio. Ed è questa «*greffe de la parole sur l'anatomie*», per riprendere la felice espressione di Alain Bosquet, che autorizza le continue traslazioni spazio-temporali scaturenti da un immaginario *mobile e mouvant* per essenza, virtù essenziali anche del pensiero, della scrittura oltre che del viaggio. <sup>(185)</sup> Questo avviene di continuo, come il movimento della *navette*, ed imprime un carattere, a momenti, quasi giaculatorio all'andamento delle *Élégies Majeures*. Pensiero viaggiatore, secondo Blanchot, che si realizza attraverso la frammentarietà poetica dopo aver improntato una ricerca la cui forma è spesso legata al movimento, allo spostamento, al viaggio. <sup>(186)</sup> Questo avviene di continuo, come il movimento della *navette* sul telaio, ed imprime un carattere, a momenti, quasi giaculatorio all'andamento delle *Élégies Majeures*.

Gli spostamenti nello spazio e nel tempo si fanno ancora più rapidi, improvvisi, continui, materia volatile che trova forma poetica nell'identificazione con i venti Alisei dell'omonima elegia:

*Ce juillet, cinq ans de silence, depuis les trompettes d'argent.*

*Il fallait bien conduire le troupeau par tanns et harmattans,*

[...] *À la Toussaints d'enfance, chanterai le retour des Alisés.* <sup>(187)</sup>

[...]

*Il pleut à cataractes sur Dakar sur les pylones du Cap-Vert ;*

[...] *la crue est annoncée à l'échelle de Bakel*

[...] *Insomnie insomnie ! et tu n'es plus balsamine de Ngasobil* <sup>(188)</sup>

[...]

*Et ceux qui arrivaient de France [...] ceux qui tombaient de Kaolack*

[...] *Velours de peaux noires, pétales des peaux roses !* <sup>(189)</sup>

[...]

*Comme des Anges, ils arrivent des Canaries, mais ils partirent*

*Des Açores, de je ne sais quelle île encore.*

*On dit des Rivières du Nord, de l'île où jeunes filles se nourrissent de glace.* <sup>(190)</sup>

---

<sup>185</sup> cfr. Bachelard Gaston, *L'Air et les Songes*, José Corti, Paris 1943, p. 324, che dice, testualmente : « *Toute activité humaine désire parler. Quand cette parole prend conscience de soi, alors l'activité humaine désire écrire, c'est-à-dire agencer les rêves et les pensées* ».

<sup>186</sup> cfr. Blanchot Maurice, *L'Entretien...*, cit., p. 3

<sup>187</sup> Senghor L.S., *Œuvre Poétique*, cit., p. 261

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 262

<sup>189</sup> *Ivi*, p. 263

[...]

*Entre deux tornades sèches, soufflera, c'était lors à Djilôr*

[...] *le sourire de brise sur l'oseille de l'Aïeule.*

*Où es-tu donc yeux de mes yeux, ma blonde, ma Normande,*

[...] *Chez ta mère à la vigne vierge, avec le rouge-gorge domestique,  
les merles et mésanges dans les framboises ?*

*Où chez la mère de ta mère au chef de neige sous les Ancêtres  
poudrés de lys*

*Pour retourner au Royaume d'Enfance ?* <sup>(191)</sup>

Ogni occasione è valido pretesto a scatenare l'irrefrenabile bulimia geografica del Nostro eternauta, come nell' «*Élégie pour Georges Pompidou*», che lo stesso poeta dice di aver elaborato nell'aprile del 1974, nel corso di una visita ufficiale in Estremo Oriente (Cina, Corea del Nord, India e Bangladesh). Ma la dimensione reale di un viaggio protocollare, comprese le turistiche *pacotilles* e *souvenirs* di *Grande Muraille*, *Taj Mahal* e cotonei stampati di *Madras*, cedono il passo all'*humour voyageuse* del *double* dell'autore, il quale, come al solito, dà corso ad un viaggio immaginario che, come si è già visto, evoca, collegandoli, spazi, tempi, memorie e realtà differenti:

*Et je dis non! Je ne chanterai pas César*

[...] *le foie de l'Arverne, ni sa queue ruisselante d'alezan*

*Si je chante les forêts de Guinée-Bissao*

*Chante Amilcar Cabral* [...]

[...]

[*Ton regard*] *Me poursuivait, tandis que je montais le long de la  
Grande Muraille*

*Contemplais la splendeur des Ming* [...]

*Que je causais avec le camarade Tchen Yong-Kouei* [...]

*Debout sur les collines de la brigade de Tatchaï.* <sup>(192)</sup>

[...]

*J'ai contemplé le Taj Mahal* [...]

*Et je l'ai dédaigné, si froid pour un amour si grand.*

[...] *je t'offre ce poème, comme une libation* [...]

---

<sup>190</sup> *Ivi*, p. 264

<sup>191</sup> *Ivi*, p. 271

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 315

*La sève tabala, que danse élançé le Seigneur Shiva.*

*Écoute la noire mélopée bleue, qui monte dans la nuit dravidienne.* <sup>(193)</sup>

Sorte analoga incombe sull' «*Élégie de Carthage*», che Senghor elabora a Tunisi all'occasione della sua partecipazione ufficiale a un *Colloque* tenutosi nella capitale nord-africana nel mese di luglio 1975. In questo caso, l'elegia diventa un lungo *excursus* rievocativo di personaggi appartenenti alla mitologia ed alla storia antica, suggestivamente risuscitati in un clima virgiliano; il tutto per introdurre il personaggio finale, Habib Bourguiba, all'epoca ben vivente. A chi volesse ravvisare un'eccessiva intrusione della politica e del protocollo diplomatico nella poesia di Senghor, non senza passare sotto silenzio certi aspetti apparentemente, squisitamente panegiristici della stessa, ci sentiamo di dover replicare, condividendo quanto espresso al riguardo da Robert Jouanny, che l'opera del Nostro è intimamente legata alla sua personale vita privata, politica o culturale, molto più di quanto non appaia ad una prima, superficiale lettura. Così, un fatto della civiltà africana che, a prima vista, potrebbe risultare come un compiacente esotismo, si rivela in quanto espressione di una realtà geografica o umana vissuta realmente dal poeta (esperienze stanziali). L'allusione ad un fatto storico, consente di ritrovare un momento dell'evoluzione morale o intellettuale del Nostro. «*Dans tous les cas, l'homme-Senghor authentifie le poète*». <sup>(194)</sup> I ricordi, le memorie, si accavallano furiosamente, a produrre l'andamento giaculatorio a cui si è fatto riferimento, come nell' «*Élégie pour Martin Luther King*» :

*Cette nuit cette claire insomnie, je me rappelle hier et hier il y a un an.* <sup>(195)</sup>

*C'était lors le huitième jour, la huitième année de notre circoncision*

*Le cent soixante-dix-neuvième année de notre mort-naissance*

*à Saint-Louis.*

[...] *C'était hier à Saint-Louis parmi la Fête, [...]*

*Je me suis souvenu [...]*

*J'ai regardé j'ai vu [...] je vois les rires avorter [...]*

*Je revois Martin Luther King couché [...]* <sup>(196)</sup>

[...]

*C'est la troisième année c'est la troisième plaie, c'est comme jadis*

*sur notre mère d'Égypte.*

---

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 321

<sup>194</sup> cfr. Jouanny Robert, *Les voies du lyrisme dans les « Poèmes » de Léopold Sédar Senghor*, Champion, Coll. « Unichamp », Paris 1986, p. 11

<sup>195</sup> *Ivi*, p. 296

<sup>196</sup> *Ivi*, p. 297

*L'année dernière, ah, Seigneur, jamais tu n'étais tant fâché  
depuis la Grande Faim* <sup>(197)</sup>

Contraccolpi di discanto ritmico che si inseriscono nelle *roulades* geografiche cui siamo ormai abituati: dalla «*pointe des Almadies*» ai contrafforti di Fongolimbi, fino «*à la mer en flammes du Mozambique*», fino al «*Cap de Désespoir*», passando per «*le lion de l'Ethiopie*», «*le jardin de l'Eden*», Seboïm, Sodoma, Gomorra, la Nigeria, fino agli Stati Uniti, «*l'Amérique transparente, où la lumière est polyphonie de couleurs*». E scrittura e movimento si fondono, equivalenti, paritetici, in uno sforzo conoscitivo, creativo, come nell' «*Élégie pour Philippe Maguilen Senghor*»:

«*Rameau greffé du Viking sur Tabor, cavalier de la planche à voile*

«*Le voilà buste de bronze élané et bandeau flottant*

«*Qui écrit, vert et or, son message en courbes gracieuses sur la mer des merveilles*» <sup>(198)</sup>

Movimenti nello spazio, nel tempo, nella scrittura e finanche nella traduzione, che si fa traslazione di concetti, da una lingua all'altra, da una cultura all'altra, come nella litanica corrispondenza delle espressioni che, nell' «*Élégie pour la Reine de Saba*», fanno da asimmetrico parallelismo a quelle più antiche del Cantico dei Cantici, o a quelle, più recenti, del registro basso mariano: *jardin d'enfance (hortus conclusus)*, *tour tata (turrus eburnea)*, *source (fons signatus) aube de diamant (stella matutina)*, *aisselles de broussailles (rubus ardens incombustus)*, *velour de fourrure (vellus Gedeonis)*, *bois sacré (sanctuarium Dei)*, *pont de lianes (scala Iacob)*, *dôme de mémoire (domus sapientæ)*, *palmier (lignum vitæ) etc.* L' «*Élégie pour le Reine de Saba*» chiude la raccolta delle *Élégies Majeures*, suggellando, contemporaneamente, la produzione poetica del Nostro. Icona a vocazione itinerante, il personaggio ha sempre suscitato l'interesse di viaggiatori-scrittori, e di scrittori-viaggiatori. Saba, Balkis, Makeda, Regina del Sud (o del mattino), o come altro la si voglia chiamare, essa è idea platonica di viaggio: dall'epoca della sua incursione nella letteratura (le «*Scritture Sante*» di ben tre religioni abramitiche convergono), attraverso il famoso corteo che la condusse dall'*Arabia felix* - o dall'Africa portentosa, chissà - fino al Re Salomone, ciò che alimenta ancora il nostro immaginario è proprio la grandiosa forza spirituale del viaggio intrapreso da una donna (un'anima, pur se Regina) verso l'Altro (un Re, ma pur sempre un'altra anima). Forse l'unico viaggio che, in fin dei conti, valga veramente la pena di intraprendere: un allontanamento *sa sé* verso l'altro, perché ne possa scaturire una *communication*, e forse una *communion*. Che altro valore dare, altrimenti, al «*Cantico dei Cantici*»?

---

<sup>197</sup> *Ivi*, p. 298

<sup>198</sup> *Ivi*, p. 290

L'immaginario suscitato dalla figura della regina ha affascinato - e continua ad affascinare - numerosi scrittori, molti dei quali francesi - o comunque francofoni. È il caso di Gérard de Nerval che nel suo *Voyage en Orient*, stereotipo di *littérature en voyage*, elabora una versione filomassonica della leggenda di Saba, intitolata *Histoire de la Reine du Matin et de Soliman Prince des Génies*.<sup>(199)</sup> Si tratta di un centinaio di pagine tutte costruite sul “sentito dire”, attraverso il racconto di un cantastorie che, durante le esotiche notti del mese di ramadan, si esibisce in un caffè di Istanbul: l'oralità che introduce la scrittura, ovvero Mnemosine, memoria e madre di tutte le Muse, ispira l'aedo itinerante che informa lo scrittore-viaggiatore.

Anche Flaubert fu vittima dello *charme* di Saba, eterno femminile che nell'esotica *Tentation de Saint-Antoine* - ancora della *littérature en voyage*, mentre il *Voyage en Orient* è piuttosto del genere *voyage en littérature* - dichiara, tentatrice seducente, al povero eremita sbalordito: « *Je ne suis pas une femme, je suis un monde* ». <sup>(200)</sup> Flaubert veicola tutta la panoplia topica della tradizione orientale nell'evocazione di un corteo sfarzoso e nel conferire alla regina una stretta prossimità con una natura volatile ed eolica. Scomparsa l'upupa, è un incrocio tra la fenice ed il *simorgh* a fare da intermediario, capace di compiere il giro del mondo in un solo giorno, rapido come il vento, per poi tornare a raccontare tutto alla regina: « *Il vole comme le désir* », dice Saba. Per rendere più credibile il suo Oriente, Flaubert si prodiga nella proferazione toponomastica, quasi uno stereotipo nella letteratura di viaggio:

*Du baume de Genezareth, de l'encens du Cap Gardefan [...] broderies d'Assur, ivoires du Gange, pourpre d'Elisa [...] poudre d'or de Baasa, cassitheros de Tartessus, bois bleu de Pandio, fourrures blanches d'Issedonie, escarboucles de l'île Palaesimonde, coussin d'Emath, franges à manteau de Palmyra, tapis de Babylone, etc.*

Analogo *ensorcellement* subì Malraux, che nel 1934 fu protagonista d'una eclatante avventura geografica alla ricerca del Regno di Saba, di cui pubblicò una cronaca ancora oggi entusiasmante. <sup>(201)</sup> Letteratura di viaggio ma, nello stesso tempo, anche *voyage en littérature*, con un Malraux *archilettore* della tradizione orientale su Saba, soprattutto quella araba e persiana. Il vero scopo di questo viaggio-avventura era la scrittura, il testo che avrebbe dovuto narrare l'impresa. Malraux era convinto di dover agire per interpretare il vissuto, fare per dire, dicendo solo

---

<sup>199</sup> cfr. Nerval Gérard de, *Voyage en Orient*, II tome, Charpentier, Paris 1851

<sup>200</sup> cfr. Flaubert Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine*, Gallimard, Paris 1982

<sup>201</sup> cfr. Malraux André, *La Reine de Saba. Une « aventure géographique »*, Gallimard, Paris 1993



ciò che si è fatto. La scelta dell'autore non manca di produrre momenti di effettivo *court-circuit* narrativo, come nel caso del delirio a cui lo scrittore si abbandona, a bordo del suo *Farman* scosso dalla tempesta, mentre percorre visivamente le linee sul palmo della sua mano. Come in un fenomeno di *earthing the self*, la narrazione continua con la sovrapposizione delle linee della mano alle le piste che si snodano sul confuso paesaggio desertico sottostante e, in un *flashback* memoriale con le immagini delle linee sulla mano della madre defunta dell'autore, che finiscono per confondersi con tutte le linee della terra, confuse dalla notte e dalla nebbia. La vera creazione «*déplace les lignes*», diceva Jarry, ma molto tempo prima. <sup>(202)</sup>

Lo stesso Jarry si era occupato di Saba in un suo piccolo *drame en cinq récits*, *L'Autre Alceste*, che non fu mai rappresentato <sup>(203)</sup>. «*La scena: un luogo della memoria*», chiosava l'autore a proposito dell'allestimento; il tempo, un presente simultaneo, sentiamo di dover aggiungere. Jarry scelse di presentare i cinque personaggi, tra i quali figura Saba-Balkis, attraverso altrettanti monologhi, ognuno ambientato nel proprio spazio di *fiction*; la natura perfettamente pronomiale di ogni racconto, mette il lettore di fronte ad una nuova prospettiva, ogni volta leggibile, ma pur sempre insostenibile in una dimensione ordinaria. Il risultato è ossimorico, un viaggio immobile all'interno della rappresentazione di una realtà ingannevole. Nel momento in cui lo seguiamo, con la nostra immaginazione, nel viaggio verso il regno dei morti, accettiamo come plausibile il mondo che ci propone. Una volta che si è scoperto il meccanismo della costruzione narrativa, l'efficacia non diminuisce. Jarry si serve dello stesso sistema di cui ci si serve per mettere ordine interno, ma utilizzandolo per sconvolgere ogni cosa, sistema compreso. Le leggi che ci aiutano a comprendere la realtà, forniscono all'autore il pretesto per giochi prospettici che ci ingannano con abilità: le piste, i sentieri, si confondono, come nel *palais de glaces* delle fiere. Un gioco? Sarebbe del tutto accettabile, considerato anche quanto di ludico interviene, sia nel viaggio che nell'attività letteraria.

Per Senghor, che ha vissuto tutta la vita in sua adorazione, la regina di Saba si ricopre di molteplici significati, non ultimo quello di Musa-Memoria, anamnesi, presentimento venuto da lontano, forza del sentito dire, travaso di sogno nella vita reale, icona letteraria memoriale, sempre capace, come la scrittura del Nostro, di risalire alle proprie fonti-origini per rigenerarsi. Intorno alla sua figura, Senghor concentra non soltanto tutta l'abilità della sua arte poetica, ma anche tutte le sue capacità di *scriptor*, di *compiler*, di *commentator*, organizzando, su uno sfondo di Sacre Scritture, vulgata secolare e tradizioni varie, anche africane, un testo poetico *autorale* (nel senso anche di

---

<sup>202</sup> cfr. Jarry Alfred, *Œuvre Complète*, vo. I, La Pléiade, éd. M. Arrivé, Paris 1972, p.770

<sup>203</sup> cfr. Jarry Alfred, « Ancora Alceste » (trad. di Lucio Chiavarelli), in *Tutto il Teatro*, Newton Compton Italiana, Roma 1974, pp. 290-300

determinazione avente *auctoritas*) sotto forma di composizione epitalamica, in cui due amanti simbolici si confrontano in regime di assenza, il che contribuisce a suscitare una moltitudine di immagini e a plasmare attraverso le parole i loro corpi-essenze. Il paradigma dell'assenza, si è già detto, più volte, implica l'erranza e Senghor, fedele servitore dell'*Absente*, si è sempre definito, non solo per mera assonanza, come *migrant*, o *itinérant*, in cerca perenne dell'ineffabile Saba, di cui tutto è mistero, di cui altro non si può dare se non le *masques mouvants* <sup>(204)</sup>. Saba, infine, diventa parola riconciliante, Graal ritrovato per l'esiliato che ha trascorso una vita alla sua ricerca: essa era là, all'inizio della vita, nel *Royaume d'Enfance* del poeta, e sarà là, anima pronta a riunirsi all'amato alla fine della sua avventura, alla conclusione del suo *passaggio terrestre*. Conclusione che è suggello di *mort-renaissance*, in sintonia con la più pura tradizione animista africana (non senza sincretistici riferimenti cristologici), trasfigurazione di un poeta che si volle *dyâli*, che come l'aedo africano viene sepolto nel tronco vuoto del baobab, a metà strada tra terra e cielo, in un viaggio infinito, *pour tenir parole*:

*Quand ta bouche odeur de goyave mûre, tes bras boas  
m'emprisonnent contre ton cœur et ton rôle rythmé  
Lors je crée le poème : le monde nouveau dans la joie pascale.* <sup>(205)</sup>

---

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 327

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 332

## Conclusione

Più chiaro, ormai, dovrebbe risultare l'apporto del *viaggio* alla poetica del Nostro, tema che si propone e ricorre con una triplice configurazione: il ritorno, il passaggio del guado e, da ultima, l'unione dei contrari. Si è visto come, nel primo movimento, l'operazione di ritorno verso il *pays natal*, verso l'infanzia e i miti di fondazione, abbia costituito l'atto preliminare necessario all'operazione di rigenerazione poetica. La *quête* della terra mitizzata, svoltasi spesso anche solo attraverso una titanica attività memoriale, ha coinciso con il ritrovamento di un idioma primario, rassicurante, quasi una *lingua madre*, dove il poeta ha potuto posizionarsi senza troppo sforzo. Lo spazio terrestre e lo spazio verbale, dunque, si trovano associati sin dall'inizio, sovrapponendosi. Nel secondo movimento, quello che abbiamo definito come *passaggio del guado*, Senghor elabora una scrittura che è, essa stessa, suscettibile di risalire alla fonte originaria - il patrimonio orale africano - per rigenerarsi. Una scrittura nata nella Parigi degli anni '30, in regime di antagonismo flagrante (tra estetica africana ed espressione francese), tutta tesa a produrre un messaggio di *métissage* tra la realtà descritta ed il termine che la definisce. Nel percorso Africa-Europa, così come in quello esistenziale dello scrittore, la "nuova" lingua configurata è prodotto di resurrezione attraverso gli estremi di morte-vita e caos-ordine, che hanno accompagnato anche la ricerca identitaria dell'uomo Senghor. Tra segno (scritto) e senso (orale), il *poëin* si fa metodo singolare: le immagini analogiche, ordinate dal ritmo, pervadono la sostanza della proferazione in una alternanza dicotomica di *presenza-assenza*, mentre la lingua, nella sua manifestazione concreta, impegna i sentieri della scrittura. Il *retour au pays natal*, nella poesia della *Négritude*, inaugura un rovesciamento importante: non è più l'uomo a posizionarsi davanti ad una natura da immaginare, bensì è la natura (la lingua, in questo caso) che viene a posizionarsi davanti all'uomo, il quale deve ricrearla. Tale rovesciamento infonde un carattere fortemente dinamico, *mouvant*, ad una scrittura innovativa i cui movimenti principali si fondono nella materia, mobile anch'essa, di una lingua francese ibridata all'ombra guizzante dei *palétuviers*. Un filo segreto, intessuto nel corso di tutta l'espressione poetica senghoriana, porta a termine l'intento di unire i contrari, al di là della storia coloniale. È il terzo movimento, unico appannaggio del colonizzato, forse, in assoluto, il viaggio più arduo da compiere. Un viaggio-rovesciamento che si è operato nella materia del linguaggio, materia attiva-passiva, come il soggetto che la plasma, rivitalizzandola, trasformandola in lingua-materia dinamicizzata da immagini ripescate nel viaggio memoriale attraverso la notte dei tempi, nei risvolti amari di una storia di oppressione. Ancora più che nel creare, lo sforzo estetico

consisterà nel ri-creare, o meglio, per usare un'immagine ancora *mouvante*, nel tradurre. Il poeta orienta la lingua francese verso la costruzione di un universo che auspica la partecipazione della parola *nègre* ad uno spazio fino ad allora ritenuto estraneo, estraniante e straniero. L'opera del Nostro testimonia di un rapporto molto specifico stabilito dall'autore grazie ad una particolare, soggettiva relazione con la lingua francese. L'unione paritetica tra viaggio memoriale e scrittura informa il linguaggio, che ci restituisce il racconto dei miti di fondazione e di passaggio, tradotti in una luce dinamica attuale. Nel terzo ed ultimo movimento, dunque, la poesia di Senghor assume il valore di viaggio per *l'unione dei contrari*, puro movimento di circolazione, di comunicazione tra "sé" e l' "altro".

Con Senghor, si è di fronte ad una poesia che descrive il movimento stesso di una ricerca, legando pensiero ed esistenza in un'unica esperienza fondamentale: l'elaborazione di un percorso - potremmo chiamarlo metodo - che sostenga la condotta di chi deve avanzare, interrogandosi di continuo, sul cammino di ricerca della propria identità. Un viaggio - non sempre e non solo simbolico o immaginario - che parte da un lontano passato, spazializzato nel *Royaume d'Enfance*, per approdare ad un futuro imprecisato, ma preconizzato come *Civilisation de l'Universel*, passando per un presente di scrittura che si fa *via*, sulla quale transitare con la *memoria* come filo d'Arianna. La *quête* impronta le strade tipiche dell'*errance* (pellegrinaggio, traversata del deserto, esilio, *etc.*) e nell'*errance*, come è noto, è insito anche il rischio di errare, di girare a vuoto, perdendosi. Di qui, l'importanza della *via*, che il poeta ha elaborato nella scrittura, autentico *poros*, pista nella foresta, cammino attraverso flutti tempestosi (per non abbandonare la vecchia metafora nautica, pur sempre ricca di efficacia). Tutto, in Senghor, riconduce all'erranza: egli stesso, come poeta, si vuole *dyâli* cioè *troubadour*, aedo itinerante <sup>(206)</sup>, simbolo in certe culture africane di un legame profondo tra parola e movimento che viene esteso anche a tutte le attività fondamentali, quasi ad indicare una particolare intelligenza operativa, oltre ad una speciale forma di conoscenza. Un *dyâli* munito di *titres de noblesse*, però, tanto di blasone, arme o *masque mouvant*: «*Gueule du lion et sourire du Sage*», la sua *récade bicéphale*, che lo consacra, definitivamente, poeta bifronte della *Négritude*.

Senghor poeta è stato tutto questo, incarnazione del mito di fenice, passaggio da morte a vita, da una cultura all'altra, da una lingua all'altra, da un continente all'altro, movimento, viaggio, circolazione e comunicazione, tanto più affascinante quanto più gli estremi comunicanti sono lontani. Del suo viaggio-poesia ha cercato di fare una «*mer intérieure qui unit les rives opposées*», che suona con la forza di un manifesto poetico e prefigura, anticipandola, l'avventura dell'uomo

---

<sup>206</sup> Ivi, p. 428

nuovo nella *Civilisation de l'Universel*. In un mondo in cui il vaggio non offre più i rischi di una volta - se si eccettuano certe zone, sensibili o perniciose, guastate da *-ismi* alla deriva - forse l'unico modo per mettersi alla prova consiste nel fare questo percorso, quasi iniziatico, da una cultura all'altra, spingendo un sé memorizzato, acculturato, storicizzato, verso un ignoto, l'altro sé stesso che ancora non si riesce pienamente a percepire. Senghor sembra averlo fatto; provare a capire come, ha dato un senso a questa ricerca.

## BIBLIOGRAFIA

- *Actes du I<sup>er</sup> Congrès International des Écrivains et Artistes noirs*, Rome 26 Mars-1<sup>er</sup> Avril 1959, in *Présence Africaine*, nr. 24-25, février-mai 1959
- *Actes du Colloque sur la Littérature Africaine d'expression française*, Dakar 26-29 mars 1963, in *Langues et Littératures*, n° 14, 1963
- ADOTÉVI Stanislas S., *Négritude et négrologues*, Union Générale d'Éditions, Paris 1972
- AUTRAND Michel, « La Négritude et son chant selon Claudel et Senghor », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, LXXXVIII, 1988
- AZIZA Mohamed, *La Poésie de l'action (conversations avec Léopold Sédar Senghor)*, Stock, Paris 1980
- BA Amadou-Hampaté, KESTELOOT Lilyan, *Kaidara*, Collin, Paris 1968
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris 1941
- *Idem*, *L'air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris 1943
- *Id.*, *La Terre et les rêveries de la volonté*, José Corti, Paris 1948
- *Id.*, *La Psychanalyse du feu*, Gallimard, Paris 1949
- *Id.*, *Poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris 1968
- *Id.*, *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, Paris 1971
- BAHOKEN Jean Calvin, « Problèmes de langue, de communication et personnalité culturelle dans les États africains d'expression française » in *Ethnopsychologie*, Mars 1973
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953
- *Idem*, *Essais Critiques*, Seuil, Paris 1964

- *Id.*, «La Mort de l’Auteur» in *Le Bruissement de la langue: Essais Critiques IV*, éd. du Seuil, Paris, 1984
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Pocket, Paris, 1989
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, P.U.F, Paris 1965
- BETI Mongo, «Afrique Francophone. La langue survivra-t-elle à Senghor ?», in *Peuples Noirs, Peuples Africains*, n° 10, 1979
- BIBLE (The Holy), (New International Version), ed. New York International Bible Society, Pub. by the Zondervan corp., Grand Rapids (Michigan) U.S.A, 1982
- BIONDI Jean-Pierre, *Senghor ou la tentation de l’Universel*, éd. Denoël, Paris 1993
- BLANCHOT Maurice, *L’entretien infini*, Gallimard, Paris 1969
- BOKIBA André-Patient, (Dir.) *Le siècle Senghor*, L’Harmattan, Paris 2001
- BONNEFOY Yves, *Entretiens sur la poésie 1972-1990*, Mercure de France, Paris 1990
- *Idem* , « *L’acte et le lieu de la Poésie - L’Improbable*», Mercure de France, Paris 1959
- BOUGHALI Mohamed, *Introduction à la poétique de Léopold Sédar Senghor*, éditions Afrique-Orient, Casablanca 1986
- BOURGES Hervé, *Senghor universel*, éd. Mengès, coll. «Destins», Paris 2006
- BOURREL Jean-René, *Lexique de Senghor. « Chants d’Ombre », « Hosties Noires », « Éthiopiennes », « Nocturnes »*, in “L’Information grammaticale”, VIII, 33, marzo 1987
- BOYESEN Gerda, *Entre Psyché et Soma*, Payot, Paris 1997
- BRILLI Attilio, *Quando viaggiare era un’arte*, ed. Il Mulino, Bologna 1995
- *Idem*, *La vita che corre*, ed. Il Mulino, Bologna, 1999

- *Id.*, *Un paese di romantici briganti*, ed Il Mulino, Bologna 2003
- *Id.*, *Viaggi in corso*, ed Il Mulino, Bologna 2004
- *Id.*, *Il viaggio in Italia*, ed. Il Mulino, Bologna 2006
  
- BRIX Michel, «Voyages Romantiques», in *Bollettino CIRVI 45, Ritorno all'Odeporica I*, gennaio-giugno 2002, anno XXIII, fascicolo I, pp. 223-260;
  
- BROOKS Miguel F., *Kebra Negast : The true Ark of the Covenant*, Lawrenceville (N.J.-USA), Red Sea Press Inc., 1995
  
- BRUNEL Pierre, «Senghor aujourd'hui » in DOTOLI Giovanni (a cura di) *Où va la Francophonie au début du IIIe millénaire*, PUPS, Fasano/Paris 2005, pp. 175-197
  
- CADUC Éveline, «L'écrivain face à sa langue d'expression », in *Revue Culturelle Française*, n°1-spécial, Printemps 1980
  
- CALAME-GRIAULE Geneviève, *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogons*, Gallimard, Paris 1965
  
- CAMARA Aliou, *La Philosophie politique de Léopold Sédar Senghor*, Harmattan, Paris 2001
  
- CAMPA Annunziata O., «Il Memoriale: la parabola testimoniale e i confini della memoria», in *Bollettino CIRVI 45, Ritorno all'Odeporica I*, gennaio-giugno 2002, anno XXIII, fascicolo I, pp. 261-278
  
- CAPITONI Cinzia, «Le donne, la scrittura e il Grand Tour», in *Bollettino CIRVI 61*, gennaio-giugno 2010, anno XXXI, fascicolo I, pp. 61-79
  
- CASTI Emanuela e TURCO Angelo, (a cura di), *Cultura dell'alterità. Il territorio africano e le sue rappresentazioni*, UNICOPLI, Milano 1988
  
- CASSIRER Ernst, *La Philosophie des formes symboliques*, Éditions de Minuit, Paris 1972



- CHASTEL André, «La légende de la Reine de Saba», in *Revue de l'Histoire des Religions*, CXIX, Paris 1939, pp. 204-225 et CXX, Paris 1939, pp. 27-44 e 160-174
- CARABA Piero, «Danze sacre: invenzione dei pellegrini. Ipotesi per un concerto», in De Caprio Vincenzo (a cura di), *Via Cassia Via Francigena, ...op.cit.*, pp.101-104
- CAVALIERI Raffaella, «L'incipit del viaggio», in *Bollettino CIRVI* 62, luglio-dicembre 2010, anno XXXI, fascicolo II *Confronti e discussioni*, pp. 483-496
- CÉRY Loïc, «Le Flamboyant et l'exilé: l'horizon persien de Léopold Sédar Senghor», comunicazione al colloquio internazionale *Posterités de Saint John Perse*, organizzato dall'Università di Nizza Sophia-Antipolis (4-6 maggio), i cui atti, riuniti e presentati da Éveline Caduc, sono stati pubblicati in *Bases, Corpus et Langage*, I.L.F./C.N.R.S, Nice 2002
- CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le Colonialisme*, Présence Africaine, Paris 1962
- CHEVRIER Jacques, «La traversée des terres senghoriennes», in *Présence Senghor: 90 écrits en hommage au 90 ans du Poète-Président*, UNESCO, Paris 1997
- *Idem*, *L'arbre à palabre*, Hatier, Paris 1986
- *Id.*, *Littérature nègre*, Armand Colin, Paris 1974
- CESBRON Gilbert, (a cura di), *Léopold Sédar Senghor. «Poèmes». Treize lectures mythocritiques*, «Recherche sur l'Imaginaire», XVI, 1987
- *Colloque sur Littérature et Esthétique négro-africaines* (10-15 déc. 1974) Présence Africaine, Paris 1975
- COOK Mercer & HENDERSON Stephan E., *The Militant Black Writers in Africa and the United States*, University of Wisconsin Press, Madison, (Wisconsin, U.S.A.), 1968
- CORANO (II), (intr., trad. e commento di A. Bausani), Sansoni, Firenze, 1978
- DARRICAU Raymond, «Les «Élégies Majeures» du Président Léopold Sédar Senghor», in *Éthiopiennes* n° 27, juillet 1981, Dakar 1981

- DE CAPRIO Vincenzo, *Un genere letterario instabile - Sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996
- *Idem*, *La Penna del viaggiatore*, Vecchiarelli ed., Manziana 2002
- *Id.* (a cura di), *Via Cassia Via Francigena nella Tuscia*, ed. Sette Città, Viterbo 2008
  
- DE CAPRIO Francesca, «Da Varsavia a Roma attraverso la Cassia- Il caso della francese Madame de Guébriant “aia” della regina di Polonia», in De Caprio, *Via Cassia Via Francigena nella Tuscia*, ed. Sette Città, Viterbo 2008
  
- DE BOTTON Alain, *L'arte di viaggiare*, ed. Guanda, Milano 2010.
  
- DELAS Daniel, *Lecture blanche d'un texte noir. Daniel Delas lit l'Absente de Léopold Sédar Senghor*, Entailles-Temps Actuels, Paris 1982
- *Idem*, Lire Senghor, (dossier de travail), in *Le Français aujourd'hui* , n° 81, 1° trim. 1988
  
- DELAVEAU Philippe, *Premières leçons sur «Éthiopiennes» de L.S.Senghor*, P.U.F., Paris 1997
  
- DEMETRIO Duccio, «Metafore del camminare. Tra mito e implicazioni filosofiche», in De Caprio, *Via Cassia Via Francigena, ...op.cit.*, pp. 13-15
- *Idem*, *Filosofia del Camminare*, Raffaello Cortina ed., Milano 2012
  
- DIAKHATE Lamine, « Le mythe dans la poésie populaire au Sénégal et sa présence dans l'œuvre de Léopold Sédar Senghor et de Birago Diop » in *Présence Africaine*, n. 39, 1961
- *Idem*, *Lecture libre de «Lettres d'Hivernage» et d'«Hosties Noires» de Léopold Sédar Senghor*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1976
  
- DIÈNE Ibra, « Culture grégaire et poétique de l'universel dans les Élégies Majeures de Senghor », in *Éthiopiennes*, n° 60, 1<sup>er</sup> semestre, Dakar 1998, pp. 9-12
  
- DIANÉ Alioune, « Le statut du récit invariant chrétien dans les Élégies Majeures de Léopold Sédar Senghor », in *Éthiopiennes*, n° 60, 1<sup>er</sup> semestre, Dakar 1998, pp. 13-24

- DIENG, Bassirou, « Senghor et l'épopée africaine », in *Péguy-Senghor- La parole et le monde*, l'Harmattan, Paris 1996, pp. 71-83
- DIETERLEN Germaine, *Essai sur la religion des Bambaras*, P.U.F., Paris 1951
- DIOUF Marcel M., *Lances mâles. Léopold Sédar Senghor et les traditions sérères*, CELHTO, Niamey 1996
- DJIAN Jean-Michel, *Léopold Sédar Senghor. Genèse d'un imaginaire francophone*, Gallimard, Paris 2005
- DOIRON Normand, *Les Rituels du départ*, in «Littérature », 65, febbraio 1987
- DOUET Philippe, *Éthiopiennes*, Ellipses, coll. «40/4», Paris 1997
- DURAND Jean François, « Rhétorique et Nostalgie : la géographie sacrée de Léopold Sédar Senghor », in *Léopold Sédar Senghor-Poésie Complète*, (coord. Brunel P.) cit., pp. 972-981
- *Idem*, *Péguy-Senghor. La parole et le monde*, L'Harmattan, Paris 1996
- DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, P.U.F., Paris 1964
- *Idem*, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris 1969
- ECO Umberto, «Sofri e l'onere della prova», in *Micro-Mega*, fasc. 3, Roma 1997, pp. 243-252
- *Idem*, *Opera Aperta*, ed. Bompiani, Milano 1978
- ELIADE Mircea , *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris 1969
- *Idem*, *Images et Symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris 1972
- *Éthiopiennes : analyses et réflexions sur Léopold Sédar Senghor* (ouvrage collectif), Ellipses, Paris 1997
- « *Éthiopiennes* », de Léopold Sédar Senghor, in L'École des Lettres II, 1<sup>er</sup> avril 1998, Paris
- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris 1952

- FASANO Pino, *Letteratura e Viaggio*, ed. Laterza & Figli, Roma-Bari, III ed., 2005
- FAYE Amade, *Le thème de la mort dans la littérature séreer*, Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, Dakar, 1997
- FLAUBERT Gustave, *La Tentation de Saint Antoine*, Gallimard, Paris, 1982
- *Idem*, *Voyage en Orient*, Gallimard, Paris, 2006
- FROBENIUS Leo, *Storia della civiltà africana*, Einaudi, Torino 1950
- GARROT Daniel, *Léopold Sédar Senghor critique littéraire*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1978
- GASSAMA Mackily, *Kuma*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar - Abidjan 1978
- *Idem*, « Des sources négro-africaines de la littérature africaine de langue française », in *Éthiopiennes*, n° 26, avril 1981, Dakar pp. 72-83
- GIRAUDO Lucien, *Éthiopiennes*, éd. Nathan, Paris 1997
- GNALÉGA René, *Senghor et la civilisation de l'universel*, L'Harmattan, Paris 2013
- GOETHE Johann Wolfgang, *Viaggio in Italia*, ed. Mondadori, Milano, 2011
- GRAVRAND Henry, *La Civilisation Sereer. Cosaan*, Les Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1983
- *Idem*, *La Civilisation Sereer. Pangool*, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, Dakar 1990
- GROSJEAN Jean, « Léopold Sédar Senghor: Éthiopiennes », in *La Nouvelle Revue Française*, n° 2, Paris 1958
- GUIBERT Armand, *Léopold Sédar Senghor*, Seghers, Paris 1969
- *Idem*, *Léopold Sédar Senghor*, Présence Africaine, Paris 1962

- HARAWAY Donna J., *Modest\_Witness@Second\_Millennium.FemaleMan©\_Meets\_OncoMouse™: Feminism and Technoscience*, Routledge, New York 1997
- HAUSSER Michel, *Pour une politique de la Négritude*, Silex, Paris 1988
- *Idem*, « Senghor, le sacré, l'angoisse », in DURAND Jean-François (dir.), *L'Écriture et le sacré : Senghor, Césaire, Glissant, Chamoiseau*, Presses de l'Université Paul Valéry, Montpellier 2002, pp. 15-32
- HOUNTONDI Paulin, « Histoire d'un mythe », *Présence Africaine*, 3<sup>o</sup> trim., Paris 1974, pp.3-5
- *Idem*, « Charabia et mauvaise conscience; psychologie du langage chez les intellectuels colonisés », *Présence Africaine*, n<sup>o</sup> 61, 1<sup>er</sup> trimestre, Paris 1961
- JABÈS Edmond, « Dans les marges du livre » in *Langages-Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, Belles Lettres, Paris 1984
- JAHN Janheinz, *Muntu : l'Homme africain et la culture néo-africaine*, Seuil, Paris 1958
- *Idem*, *Manuel de littérature néo-africaine*, traduit de l'allemand par G. Bailly, Resma, Paris 1969
- JARRY Alfred, «Présentation d'Ubu Roi», in *La Critique*, Paris, Décembre 1896
- *Idem*, «L'Autre Alceste» in *Œuvres Complètes*, vol. I, La Pléiade, éd. M. Arrivé, Paris 1972
- *Id.* « Ancora Alceste », in *Tutto il Teatro*, (trad. Di Lucio Chiavarelli), Newton Compton Italiana, Roma 1974, pp. 290-300
- JOUBERT Jean Louis, « Du côté du Jazz », in *Présence Senghor: 90 écrits en hommage aux 90 ans du poète-président*, UNESCO, Paris, 1997
- JOUANNY Robert, *Les voies du lyrisme dans les «Poèmes» de Léopold Sédar Senghor*, Champion, coll. « Unichamp », Paris 1986
- *Idem*, *Échos poétiques de l'itinéraire intellectuel et idéologique de Senghor*, in « L'Information littéraire », XXXIX, 1987
- *Id.*, «Dimensions spirituelles de la poésie de Léopold Sédar Senghor » in *Péguy-Senghor-La parole et le monde*, l'Harmattan, Paris 1996, pp. 125-134

- KANE Mohamadou, *Essai sur les contes d'Amadou Koumba*, N.E.A., Dakar 1982
  
- KESTELOOT Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française. Naissance d'une littérature*, Institut de Sociologie Solvay, Bruxelles 1965
- *Idem*, *Négritude et situation coloniale*, C.L.E., 1968
- *Id.*, « Problématique de la littérature orale », in *L'Afrique Littéraire*, 54-55, IV<sup>o</sup> trim. 1979 - I<sup>o</sup> trim. 1980
- *Id.*, *Comprendre les poèmes de Léopold Sédar Senghor*, éd. Saint-Paul, coll. «Les Classiques Africains», Issy-Les-Moulineaux 1986
- *Id.*, Les trois temps de l'inspiration dans « le Kaya Magan », in *Sud*, 1<sup>o</sup> trim. 1987
- *Id.*, « Le mythe de l'ailleurs ou la transgression des frontières dans la poésie de Léopold Sédar Senghor », in *Peguy-Senghor...*, (dir. J.F. Durand), cit, pp. 135-142
- *Id.*, « Sédar sans honte et sans limite », in *Ethiopiennes*, n<sup>o</sup> 69, Dakar 2002
- *Id.* et FAYE Amade, « Léopold Sédar Senghor et la sérénité », *Communication au colloque Léopold Sédar Senghor*, Institut Universitaire de France, 28 mars 2003
  
- KRISTEVA Julia, *Séméiôtiké : recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969
  
- LACAN Jacques, *Écrits I*, Seuil, Paris 1966
  
- LAMBERT Fernando, (dir.) *Léopold Sédar Senghor, un poète*, L'Harmattan, Paris 1988
- *Idem*, *Lire...« Éthiopiennes » de Senghor*, Présence Africaine, Dakar/Paris 1997
  
- LEBAUD Geneviève, *Léopold Sédar Senghor ou la Poésie du Royaume d'Enfance*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1976
- *Idem.*, « Image et unité dans l'œuvre poétique de Léopold Sédar Senghor », in *Éthiopiennes*, n<sup>o</sup> 25, janvier 1981, Dakar, pp. 40-63
  
- LECLERC Yvan, «Poésie, oralité, écriture », in Lewers Daniel (dir.), *Léopold Sédar Senghor*, numéro spécial de *Sud*, n<sup>o</sup> 63, Paris 1987 pp. 165-188
  
- LEED Eric J., *La mente del viaggiatore*, Bologna, Il Mulino, 1992.
  
- LUNGHI Marco, *Oralità e trasmissione*, Univ. Catt. del Sacro Cuore, Milano 1979

- MACHADO Alice, *Figures Féminines dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, Lanore, Paris, 2006
- MAÇZAK Antoni, *Viaggi e viaggiatori nell'Europa moderna*, Bari, Laterza, 1994
- MALRAUX André, *La Reine de Saba. Une "aventure géographique"*, Gallimard, Paris 1993
- *Idem*, *Allocution - Séances d'ouverture du Colloque « Fonction et signification de l'art négro-africain dans la vie du peuple »*, 30 mars, Dakar 1966
- MANCINI Marco, (a cura di), *Esilio, pellegrinaggio e altri viaggi*, ed. Sette Città, Viterbo, 2004
- MARQUET Marie Madeleine, *Le métissage dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1983
- MARTINETTO Antonella Emina, *Senghor. L'uno e i molti*, Bulzoni, Roma 1992
- MELONE Thomas, « Le thème de la Négritude et ses problèmes littéraires » in *Actes du Colloque...*, cit. pp.103-109
- *Idem*, « Négritude et humanisme ou la Négritude comme humanisme de la différence », *Colloque sur la Négritude*, 12-18 avril, Dakar 1971
- MERCIER Roger, «La littérature négro-africaine et son public», in *Revue de Littérature Comparée*, Juillet-Décembre, 1974
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1976
- MOLINIÉ Georges, « Poéticité de Senghor. Les parallélismes asymétriques », in *L'Information grammaticale*, nr. 32, janvier, 1987
- MONGA Luigi, «Viaggio e scrittura: approccio ad un'analisi storica dell'odeporica», in *Bollettino CIRVI* 27-28, dicembre-gennaio 1993, anno XIV, fascicolo I-II, pp. 3-67
- MONTAIGNE Michel de, *Voyage en Italie*, versione eBook

- MONTESQUIEU , *Les Lettres Persanes*, Gallimard, Paris, 1973
- MORA Edith, « Politique et Littérature », in *Les Nouvelles Littéraires*, nr. 7, Novembre, 1956
- MOURALIS Bernard, *Les contre-littératures*, P.U.F., Paris 1975
- *Idem*, *Littérature et Développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Silex, Paris 1984
- MVENG Engelbert, (S.J.), « Structures fondamentales de l'art négro-africain » *Présence Africaine*, n° 49, 1er trim., Paris 1964
- NDAW Alassane, *La Pensée africaine*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1983
- NDIAYE Papa Gueye, « Ethiopiques », *poèmes de Léopold Sédar Senghor, édition critique et commentée*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1974
- *Idem*, « Une nouvelle lecture de la poésie africaine : Daniel Delas lit l'Absent de Léopold Sédar Senghor », *Ethiopiques*, vol. 1, n° 2, Dakar 1983
- NERVAL Gérard de, *Voyage en Orient*, tome deuxième, Paris, Charpentier libraire-éditeur, 1851, IIIème édition, sub «*Histoire de la Reine du matin et de Soliman Prince des génies*»
- NESPOULOUS-NEUVILLE Josiane, *Léopold Sédar Senghor, de la tradition à l'universalisme*, Seuil, Paris 1988
- NGANDU NKASHAMA Pius, *Négritude et Poétique. Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, L'Harmattan, Paris 1992
- NIANE Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Présence Africaine, Paris 1982
- OSMANE Gusine Gawdat, *L'Afrique dans l'univers poétique de Senghor*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1978



- PEROCCO Daria, *Viaggiare e raccontare. Narrazioni di viaggio ed esperienze di racconto tra Cinque e Seicento*, ed. dell'Orso, Alessandria 1997.
- PLATANIA Gaetano, (a cura di), *Da Est ad Ovest, da Ovest ad Est. Viaggiatori per le strade del mondo*, ed. Sette Città, Viterbo 2006
- PENNACCHIETTI Fabrizio A., «The Queen of Sheba», in *Henoch*, XXII, 2000, pp. 223-245
- «La Reine de Saba», spécial *Graphé*, n. 11, Université d'Artois, 2002
- PROUST Marcel, *La strada di Swann*, (trad. di Natalia Ginzburg), Mondadori, coll. Oscar, Milano 1973
- RIAL Jacques, «Glossaire pour servir à la lecture de Léopold Sédar Senghor», in *Problèmes Sociologiques Congolais*, n° 69, juin, Elizabethville 1965 (edizione in copia fotostatica distribuita dalla Fondation Senghor di Dakar)
- RICOEUR Paul, « Civilisation Universelle et Cultures Nationales », in *Esprit*, Octobre, 1961
- *Idem*, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Seuil-Points Essais, Paris 2003
- RUEFF Jacques, *Les Dieux et les Rois : regards sur le pouvoir créateur*, Hachette, Paris 1968
- RUTH Finnegan, *Oral literature in Africa*, Oxford Clarendon Press, 1970
- SAINT-JOHN PERSE, *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris 1972
- SALWA Piotr, «L'esperienza del nuovo: la relazione di viaggio come strumento didascalico» in *Bollettino CIRVI* 46, *Ritorno all'Odeporica II*, luglio-dicembre 2002, anno XXIII, fascicolo II, pp. 383-405
- SANDERS N.K., *L'epopea di Gilgames*, Adelphi, Milano 2011
- SARAVAYA Gloria, *Langage et poésie chez Senghor*, L'Harmattan, Paris 1989

- SARTRE Jean-Paul, «*Orphée Noir*», *Préface à l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, (par L.S. Senghor), P.U.F., Paris 1948 (réed. 1969)
- *Idem*, *Situations*, II vol., Gallimard, Paris 1949
  
- SENGHOR Léopold Sédar, *Anthologie de la Nouvelle Poésie nègre et malgache de langue française*, P.U.F., Paris 1948 (réed. 1969)
- *Idem*, «*La poésie d'un monde nouveau*», préface à *l'Anthologie des poètes du XVIIe siècle*, Bibliothèque Mondiale, n. 87 du 15 décembre, Paris 1955
- *Id.*, *Liberté I - Négritude et Humanisme*, Seuil, Paris 1964
- *Id.*, *Négritude, Arabisme et Francité : Réflexions sur le problème de la culture*, Dar al-kitab al-Lubnani, Beyrouth 1967
- *Id.*, *Antologia lirica*, a cura di Carlo Castellaneta, Sansoni-Accademia, Milano 1969
- *Id.*, *Liberté II - Négritude et voie africaine du socialisme*, Seuil, Paris 1971
- *Id.*, *Liberté III - Négritude et Civilisation de l'Universel*, Seuil, Paris 1977
- *Id.*, *Lettres d'Hivernage* (poesia d'amore), a cura di Marcella Glisenti, Accademia, Milano 1977
- *Id.*, «*Sur les Relations entre le français et les langues africaines au Sénégal*», Préface à la thèse de Doctorat d'État du Prof. Pierre Dumont, in *Éthiopiennes*, vol. 1, n° 2, Dakar 1983, pp. 53-70
- *Id.*, *Liberté IV - Socialisme et Planification*, Seuil, Paris 1983
- *Id.*, «*Bibliographie de Léopold Sédar Senghor*», in *Éthiopiennes* n°3, Dakar 1985
- *Id.*, *Elegia per la Regina di Saba*, (a cura di Marco Datini, prefazione di Roberto Sanesi), edizioni del Leone, Venezia 1985
- *Id.*, *Ce que je crois- Négritude, Francité et Civilisation de l'Universel*, Grasset, Paris 1988
- *Id.*, *Œuvre Poétique*, Seuil, Paris 1990
- *Id.*, *Liberté V - Dialogue des Cultures*, Seuil, Paris 1993
- *Id.*, *La rose de la paix et autres poèmes traduits de l'anglais*, L'Harmattan, Paris 2001
- *Id.*, «*Les Noirs dans l'antiquité méditerranéenne*», in *Ethiopiennes*, Spécial centenaire, 1<sup>er</sup> semestre 2006, Dakar 2006
- *Id.*, *Poésie Complète. Édition Critique*, (coord. Pierre Brunel), Planète Libre, C.N.R.S. Éditions, Paris 2007
  
- STERNE Laurence, *Viaggio Sentimentale*, ed. Rizzoli, Milano, 2008
  
- TAMBADOU Moustapha, «*Une étape sur la route de l'itinérant*», in *Éthiopiennes*, 2, Dakar 1984

- TEMPELS Placide, *La Philosophie bantoue*, Présence Africaine, Paris 1949
- THOMAS Louis-Vincent, « Panorama de la Négritude », in Actes du Colloque...cit. pp 45-101
- *Idem*, « Temps, mythe et histoire en Afrique de l'Ouest », in *Présence Africaine*, n° 33 , pp 12-59, Paris 1961
- *Id.*, « Senghor à la recherche de l'homme nègre », in *Présence Africaine*, n° 54, Paris, 1965
- TILLOT Renée, *Le Rythme dans la poésie de Léopold Sédar Senghor*, Nouvelles Éditions Africaines, Dakar 1979
- TOWA Marcien, *Léopold Sédar Senghor : Négritude ou servitude*, CLE, Yaoundé 1971
- TURCO Angelo, *Geografia della complessità in Africa – Interpretando il Senegal*, UNICOPLI, Milano 1986
- VAN CHI R., MONTEIL V., MAUNY R., DESANGES J., *Histoire de l'Afrique à l'usage du Sénégal*, Hachette, Paris 1968
- WASHINGTON BÂ Sylvia, *The concept of Negritude in the Poetry of Léopold Sédar Senghor*, Princeton University Press, Princeton – N.J. (USA) 1973
- WOODWARD D., LEWIS G.M., *The History of Cartography: Cartography in the traditional African, American, Artic, Australian and the Pacific Societies*, University of Chicago Press, Chicago (U.S.A.) 1998
- ZAHAN Dominique, *La dialectique du Verbe chez les Bambaras*, Mouton et Cie, Paris/Haye 1963
- *Idem*, *Religions, spiritualité et pensée africaine*, Payot, Paris 1970

## SITOGRAFIA

- A.V.I.R.E.L (Archivio Viaggiatori Italiani a Roma e nel Lazio) con sito [www.avirel.it](http://www.avirel.it)
  
- C.I.R.V.I (Centro Interuniversitario di Ricerche sul Viaggio in Italia) con sito [www.cirvi.it](http://www.cirvi.it)
  
- FINODI A., «Dalle locande di posta alle strade ferrate nello Stato pontificio» (1650-1860)  
(da A.V.I.R.E.L.)
  
- [www.emsf.rai.it](http://www.emsf.rai.it)
- MAÇZAK Antoni, «Viaggio e viaggiatori nell'Europa del XVI e XVII secolo», (conferenza all'Università Bocconi di Milano, 13 settembre 1994)
  
- [www.letteratour.it](http://www.letteratour.it)
- DI MEGLIO Rosalba, «Viaggiatori medievali»;
- " " «Il primo libro di viaggio: il Milione di Marco Polo»;
- " " «Il Grand Tour tra esperienze illuministe e spinte romantiche»
  
- [www.semen.revues.org/2243](http://www.semen.revues.org/2243)
- BELOUALI Saïda, «Senghor: habiter l'interparole»
- MARAINI Dacia , «Il viaggio per scoprire sé stessi»
  
- [www.francigena.international.org](http://www.francigena.international.org) (storia di ieri e di oggi della via più battuta dai pellegrini)
  
- [www.gallica@bnf.fr](mailto:www.gallica@bnf.fr)

