



HAL
open science

La perdita città di Wagadu: un mito letterario

Carlotta Santini

► **To cite this version:**

Carlotta Santini. La perdita città di Wagadu: un mito letterario. *L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture*, 2020, *Metamorfosi dell'antico*, 23, pp.310-325. hal-03042559

HAL Id: hal-03042559

<https://ens.hal.science/hal-03042559>

Submitted on 6 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License



L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Stefano Salvi e Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 23, NOVEMBRE 2020: *Metamorfosi dell'antico*

Editoriale di Stefano Salvi e Italo Testa 3



IL DIBATTITO

ANTICHI MAESTRI NEL SECONDO NOVECENTO

Enrico Tatasciore, <i>Il Ganimede e il Narciso di Saba</i>	7
Antonio Sichera, <i>Il mito in Lavorare stanca 1936 di Pavese</i>	49
Francesco Capello, <i>Fantasie fusionali e trauma in Pavese</i>	58
Gian Mario Anselmi, <i>Pasolini: mito e senso del sacro</i>	96
Pietro Russo, <i>Odissea e schermi danteschi in Sereni</i>	100
Massimiliano Cappello, <i>Alcuni epigrammi di Giudici</i>	109
Filomena Giannotti, <i>L'Enea ritrovato in un dattiloscritto di Caproni</i>	122
Alessandra Di Meglio, <i>Il bipolarismo d'Ottieri tra Africa e Milano</i>	138
Marco Berisso, <i>Balestrini e la letteratura medievale italiana</i>	149
Chiara Portesine, <i>Corrado Costa tra Vittoria Colonna e Vasari</i>	178
Laura Vallortigara, <i>Presenze del mito nella poesia di Bandini</i>	189

LE PROSE DEL MITO

Valeria Lopes, <i>Shakespeare, Coleridge e Saint-Exupéry in Primo Levi</i>	199
Ginevra Latini, <i>Metamorfosi e cosmologia in Calvino</i>	209
Gianluca Picconi, <i>Celati, il passato, l'antico</i>	221

EFFETTO ZANZOTTO

Laura Neri, <i>Le ecloghe di Zanzotto</i>	242
Lorenzo Morviducci, <i>Zanzotto e l'immaginario bucolico</i>	252
Lorenzo Cardilli, <i>I dantismi zanzottiani</i>	270

Francesca Mazzotta, <i>Ecloga virgiliana tra Auden e Zanzotto</i>	286
--	-----

ALTRI SGUARDI

Paolo Giovannetti, <i>Whitman secondo P. Jannaccone</i>	303
Carlotta Santini, <i>La perduta città di Wagadu</i>	310
Valentina Mele, <i>Il Cavalcanti di Pound</i>	326
Mariachiara Rafeiani, <i>Nella Bann Valley di Heaney</i>	339
Tommaso Di Dio, <i>Orfeo in Ashbery, Bandini e Anedda</i>	350
Salvatore Renna, <i>Mito e suicidio in Eugenides e Kane</i>	376
Vassilina Avramidi, <i>L'Odissea 'inclusiva' di Emily Wilson</i>	391
Chiara Conterno, <i>Lo Shofar nella lirica di Nelly Sachs</i>	403
Ulisse Dogà, <i>Sul futuro composto in Celan e Anedda</i>	415

FIGURE DELL'ANTICO NELLE ARTI PERFORMATIVE

Alessio Paiano, <i>Tracce mistiche in Carmelo Bene</i>	450
Raffaella Carluccio, <i>Luigi Nono e il mito classico</i>	471
Carlo Tirinanzi De Medici, <i>Certamen, talent, poetry slam</i>	480

METAMORFOSI DEL CONTEMPORANEO

Giuseppe Andrea Liberti, <i>Lo spazio dell'antico in Sovente</i>	505
Bernardo De Luca, <i>Il Tiresia di Mesa</i>	515
Vincenzo Frungillo, <i>Sul modello formale in poesia</i>	526

Francesco Ottonello, <i>Buffoni tra metamorfosi e epifanie</i>	539
Giuseppe Nibali, <i>Il tragico in Combattimento ininterrotto di Ceni</i>	550
Gianluca Fùrnari, <i>Poesia neolatina nell'ultimo trentennio</i>	556
Francesco Ottonello, <i>Anedda tra sardo e latino</i>	584
Italo Testa, <i>Bifarius, o della Ninfa di Vegliante</i>	591
Michele Ortore, <i>La costanza dell'antico nella poesia di A. Ricci</i>	597
Antonio Devicienti, <i>Il sogno di Giuseppe di S. Raimondi</i>	611



GLI AUTORI

LETTURE

Saverio Bafaro	637
Davide Castiglione	641
Rita Filomeni	646
Giovanna Frene	651
Matteo Quintiliani	656
Giulia Scuro	658
Jean-Charles Vegliante	663

I TRADOTTI

Violeta Medina <i>tradotta da Franca Mancinelli</i>	666
Baldur Ragnarsson <i>tradotto da Davide Astori</i>	672
Andrés Sánchez Robayna <i>tradotto da Valerio Nardoni</i>	685
Loreto Sesma <i>tradotta da Ilaria Facini</i>	689
Yin Xiaoyuan <i>tradotta da Italo Testa</i>	700



EDITORIALE

Il numero XXIII de *L'Ulisse* è dedicato, nella parte monografica, alle “Metamorfosi dell’antico”, con l’intento di esplorarne l’evenienza (i modi nei quali essa consiste, prende voce) e lo spettro delle sue reviviscenze, nelle scritture del nostro tempo. Al di là di ogni classicismo o mero citazionismo, ci interessava indagare come figure dell’antico – inteso in senso lato – tornino in forma nuova, ibridata, quali immagini di movimento, formule di pathos della poesia contemporanea, nel suo rapporto con altre modalità di espressione. Quest’ampia indagine sulle permutazioni, e le trasfigurazioni dell’antico, realizzata con la preziosa collaborazione di Tommaso Di Dio, Francesco Ottonello e, come sempre, di Gianluca Picconi, non è limitata alla cultura greca, ebraica, latina, medievale, e rinascimentale, ma guarda anche ad altre tradizioni e motivi extraeuropei, ed è volta a comprendere come nel ritorno dell’antico l’aspetto tematico si combini ad una dimensione pulsionale, di tensione alla forma.

Ne è nata una realizzazione di estrema ricchezza, che raccoglie contributi volti a prendere in analisi proprio il “rivivere” di antichi maestri, di opere, ma anche di generi letterari e poetici, e forme strofiche e metriche, nonché di figure e motivi del mito, senza trascurare gli avvenimenti di scrittura in lingue antiche o mesclate, l’attività di traduzione dei poeti, il nesso con il teatro, la performance, la musica contemporanea, e i legami con l’arte figurativa.

La parte monografica del numero si apre con la sezione *ANTICHI MAESTRI NEL SECONDO NOVECENTO*, e abbraccia un vasto spettro di autori della poesia italiana attivi principalmente nella seconda metà del secolo scorso. Si inizia con il Ganimede e il Narciso di **Umberto Saba**, cui è dedicato il saggio di *Enrico Tatasciore*. Lo snodo di **Cesare Pavese** è affrontato quindi da *Antonio Sichera*, in rapporto alla presenza del mito in *Lavorare stanca* del 1936, e da *Francesco Capello* per ciò che riguarda il mitologema del gorgo e i suoi motivi psicanalitici, anche nel rapporto dell’autore con **Italo Calvino**. Mentre *Gian Mario Anselmi* si sofferma sul tema del sacro in **Pier Paolo Pasolini**, *Pietro Russo* ripercorre invece le narrazioni odissiache e gli schermi danteschi nel *Diario d’Algeria* di **Vittorio Sereni**. Al ritorno della forma dell’epigramma in **Giovanni Giudici** è dedicato quindi il saggio di *Massimiliano Cappello*, mentre *Filomena Giannotti* ritrova in un appunto dattiloscritto di **Giorgio Caproni** il tema di Enea, secondo modalità eccentriche rispetto al resto dell’opera del poeta. Se *Alessandra Di Meglio* ripercorre il ‘mito d’Africa’ nel bipolarismo geografico di **Ottiero Ottieri**, *Marco Berisso* indaga la presenza della letteratura medievale – dalla *Vita Nova* di Dante, a Bonvesin de la Riva e Cecco Angiolieri – nei procedimenti compositivi e strutturali di *Come si agisce* di **Nanni Balestrini**. Motivi della tradizione rinascimentale, e in particolare dell’opera di Vittoria Colonna e di Giorgio Vasari, nella poesia di **Corrado Costa**, sono ritracciati da *Chiara Portesine*, mentre *Laura Vallortigara* prende ad oggetto il riuso del mito classico nella produzione in lingua italiana di **Fernando Bandini**.

Al momento narrativo si rivolge invece la sezione *LE PROSE DEL MITO*, con attenzione, nel saggio di *Valeria Lopes*, all’intertestualità – tra Shakespeare, Coleridge e Antoine de Saint-Exupéry – in **Primo Levi**, ai motivi cosmologici di **Italo Calvino**, di cui scrive *Ginevra Latini*, e infine all’immaginazione antropologica e alla ripetizione critica dell’antico nelle descrizioni etnografiche di **Gianni Celati**, lette da *Gianluca Picconi* in rapporto al magistero di **Ernesto De Martino**.

Abbiamo quindi voluto dedicare un particolare rilievo all’*EFFETTO ZANZOTTO*, ripercorrendo in questa sezione, con gli interventi di *Laura Neri*, *Lorenzo Morviducci*, *Lorenzo Cardilli* e *Francesca Mazzotta* le premesse e gli effetti testuali delle *IX Ecloghe* e dell’immaginario di **Andrea Zanzotto** sia all’interno della tradizione latina – Virgilio – e di lingua italiana – Dante –, sia all’interno del novecento europeo – le ecloghe di Whistan H. Auden.

Ai legami di ibridazione e traduzione reciproca tra lingue europee moderne, antiche ed extraeuropee, anche nell'ottica dei Classical reception studies, è quindi dedicata la sezione *ALTRI SGUARDI*. *Paolo Giovannetti* perlustra i fenomeni di regressione e evoluzione metrica nel cortocircuito tra antico e moderno in **Walt Whitman** alla luce degli studi tardo ottocenteschi sulle strutture ritmiche di **Pasquale Jannaccone**, *Carlotta Santini* mostra come il mito africano – attraverso **Leo Frobenius** – arrivi a **Ezra Pound**, le cui traduzioni di Guido Cavalcanti sono al centro dello studio di *Valentina Mele*. Se *Mariachiara Rafaiani* ripercorre l'ecloga nel sentimento moderno di **Seamus Heaney**, *Tommaso Di Dio* guarda a come il mito classico di Orfeo riviva all'incrocio di diverse tradizioni nei lavori di **John Ashbery**, **Fernando Bandini** e **Antonella Anedda**. Alle trasformazioni di motivi e mitologemi del teatro antico in **Jeffrey Eugenides** e **Sarah Kane** è dedicato il saggio di *Salvatore Renna*. Sempre in ambito anglofono, *Vassilina Avramidi* analizza quindi la resa della formularità nella recente traduzione 'inclusiva' dell'*Odissea* offerta da **Emily Wilson** – la prima traduzione in inglese del poema compiuta da una donna. Guardando all'area di lingua tedesca, *Chiara Conterno* si mette in ascolto della Shofar della tradizione ebraica e del suono della lingua che verrà nella lirica di **Nelly Sachs**, mentre *Ulisse Dogà* ci mostra come le declinazioni delle modalità temporali del futuro anteriore e compiuto illuminino il legame tra le scritture di **Paul Celan** e **Dante**, **Antonella Anedda** e **Orazio**.

La sezione *FIGURE DELL'ANTICO NELLE ARTI PERFORMATIVE* mette a tema invece alcuni momenti di transizione dell'antico tra teatro, musica e poesia. La presenza di tracce di letteratura mistica nella scrittura di **Carmelo Bene** è fatta oggetto del contributo di *Alessio Paiano*, mentre *Raffaella Carluccio* si concentra sulla riattualizzazione del mito di Prometeo nel teatro musicale di **Luigi Nono**. Alla reviviscenza di istanze orali e rituali nello **slam poetry** e nella poesia performativa contemporanea è dedicato invece il contributo di *Carlo Tirinanzi De Medici*.

La parte monografica della rivista si conclude quindi con la sezione *METAMORFOSI DEL CONTEMPORANEO*, che scandaglia la poesia italiana più recente alla luce dell'ibridazione con l'antico, con attenzione alle scritture neolatine, a fenomeni di bilinguismo, inserti e incrostazioni di lingue antiche in quelle contemporanee, e al *Nachleben* di formule di pathos nel presente. In questa chiave *Giuseppe Andrea Liberti* ricostruisce lo spazio dell'antico nel laboratorio linguistico di **Michele Sovente**. *Bernardo De Luca* percorre i palinsesti mitologici del *Tiresia* di **Giuliano Mesa**, autore che gioca un ruolo importante anche nell'indagine leopardiana di *Vincenzo Frungillo* sui modelli formali in poesia, arrivando sino al lavoro più recente di **Ivan Schiavone**. Alla Roma di **Franco Buffoni**, e ai suoi motivi metamorfici ed epifanici è dedicato quindi l'intervento di *Francesco Ottonello*, mentre *Giuseppe Nibali* ci conduce nello spazio tragico della poesia di **Alessandro Ceni**. Un campionamento della **poesia neolatina** degli ultimi trent'anni in Italia è offerto quindi dallo studio di *Gianluca Fùrnari*. Alla ricerca linguistica di **Antonella Anedda** tra sardo e latino si dedica *Francesco Ottonello*, mentre la reviviscenza del motivo della Ninfa nel bilinguismo di **Jean-Charles Vegliante** è l'oggetto dell'intervento di *Italo Testa*. Infine, *Michele Ortore* delinea la costanza dell'antico come motivo di ispirazione nella vicenda appartata di **Alessandro Ricci**, mentre *Antonio Devicienti* perlustra l'immaginario biblico che anima il più recente lavoro di **Stefano Raimondi**.

Chiudono il numero, come al solito, le due sezioni di Autori. Le LETTURE accolgono in questo numero scritture inedite di **Saverio Bafaro**, **Davide Castiglione**, **Rita Filomeni**, **Giovanna Frene**, **Matteo Quintiliani**, **Giulia Scuro** e **Jean-Charles Vegliante**. I TRADOTTI presentano una scelta di traduzione d'autore: **Violeta Medina** tradotta da *Franca Mancinelli*, **Baldur Ragnarsson** tradotto da *Davide Astori*, **Andrés Sánchez Robayna** tradotto da *Valerio Nardoni*, **Loreto Sesma** tradotta da *Ilaria Facini*, **Yin Xiaoyuan** tradotta da *Italo Testa*.

LA PERDUTA CITTÀ DI WAGADU: UN MITO LETTERARIO(*)

Introduzione

La perduta città di Wagadu con le sue quattro porte, quattro volte fondata e quattro volte distrutta, è il centro mitico attorno al quale ruotano le vicende del poema epico africano *Il Liuto di Gassire* (*Gassires Laute*), tramandato dall'antropologo Leo Frobenius (1873-1938) nel VI volume della sua collezione *Atlantis. Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas* (1921)(1). Si tratta di un poema controverso, per il quale mancano ad oggi sufficienti prove che possano allontanare il sospetto che si tratti di un'invenzione poetica, o nel migliore dei casi di una collazione arbitraria di frammenti da parte dello stesso Frobenius. Si tratti o meno di una falsificazione erudita, come il più celebre caso dei *Canti di Ossian*(2) di James Macpherson (1736-1796), sta di fatto che il *Liuto di Gassire* fa la sua comparsa proprio al momento giusto, in una particolare congiuntura storica nella quale assistiamo ad un rinato interesse per le tradizioni orali e le grandi epopee epiche, tanto dell'antichità greca che delle culture occidentali più moderne. L'epica del cantore Gassire viene a colmare una lacuna storico culturale, offrendoci la prima epopea dell'Africa Nera strutturata secondo canoni estetici assimilabili a quelli delle epopee del mondo antico.

In questo breve articolo intendo ricostruire le circostanze e il contesto nei quali si situa la pubblicazione del *Liuto di Gassire*, portando alla luce in particolare l'impianto teorico messo in opera da Frobenius per interpretare questo testo iconico. La vicenda dell'eroe-bardo dell'antico popolo dei Fasa, alle cui imprese il grande impero del Ghana (ca. 300-1076) dell'Africa Occidentale fa risalire la sua origine, riveste un ruolo cardine nella concezione della cultura e dell'estetica africana di Frobenius. Questo testo ha però avuto anche una certa risonanza al di fuori dell'immediato ambito di proiezione che gli garantiva l'operosità di questo *cultural operator* eccezionalmente dotato ed intraprendente. Come non citare ad esempio l'originale Oratorio per soli coro misto e cinque sassofoni *La caduta di Wagadu per la vanità* (*Wagadus Untergang durch die Eitelkeit*, 1930) di Wladimir Vogel (1896-1984), esponente del modernismo musicale vicino agli ambienti di Herwarth Walden (1879-1941) e al *Novembergruppe* di Max Butting (1888-1976) e Hans Heinz Stuckenschmidt (1901-1988). Pure in contatto con questi ambienti, in particolare grazie alla sua amicizia con il musicista americano George Antheil (1900-1959), è il poeta Ezra Pound (1885-1972), appassionato lettore e conoscitore di Frobenius, che nei *Pisans Cantos*, in particolare nel canto XXIV, si appropria del *Liuto di Gassire*, che diventa così quasi una chiave interpretativa per quest'opera di difficilissima lettura.

Storia di una migrazione

La leggendaria città di Wagadu di cui parla il poema di Gassire, non è poi così leggendaria. Con questo nome i popoli di etnia Soninke chiamavano il loro impero, conosciuto dagli studiosi sotto il nome di Impero del Ghana. A parte il nome con il quale è conosciuto, che letteralmente significa l'impero del "Re Guerriero" (il *Ghana* appunto), questo regno antico non ha nulla a che vedere, né dal punto di vista geografico, né storico, con l'odierno stato del Ghana. Questo regno sorto e sviluppatosi tra il 300 e il 1076 d.C., aveva la sua sede ad Occidente della grande curva del fiume Niger, in quella regione che all'epoca di Frobenius era chiamato il Sudan Occidentale o Sudan Francese, e che oggi è divisa tra gli odierni stati della Mauritania e del Mali. L'impero del Ghana nel periodo del suo massimo splendore controllava molte regioni limitrofe e soprattutto le rotte commerciali che attraversavano il Sahara e il Sahel in direzione della costa mediterranea. La capitale del regno di Wagadu è stata individuata dagli archeologi nelle rovine di Koumbi Saleh, ed è questa la Wagadu "storica" a cui gli studiosi fanno generalmente riferimento.

Non è però esattamente in questa regione del Sudan Occidentale, in questa regione dunque dell'irradiarsi della cultura dell'impero del Ghana, che Frobenius ha raccolto la testimonianza del *Liuto di Gassire*. All'epoca della sua II spedizione africana (Deutsch-Innerafrikanische Forschungsexpedition, D.I.A.F.E II 1907-1909), Frobenius percorse gran parte della regione del West Sudan. Nel 1909, verso la fine della spedizione, si trovava più ad oriente, a Bassar, in Togo. Qui ricevette la visita di alcuni cantori, inviati da uno dei suoi assistenti-esploratori che li aveva individuati nella città di Wangara nel Nord del Benin. Uno di questi cantori era di etnia Djerma, apparteneva cioè a quella stessa stirpe del Regno del Ghana, che migrando lungo il fiume Niger fin dove era navigabile, si erano spostate dall'Africa Occidentale verso Est e sono ancora oggi stanziati tra il Niger e il Burkina Faso. Dai cantori (*Dialli*) del Sudan Occidentale, Frobenius aveva già sentito molto parlare di Wagadu, che essi situavano ad Ovest del Niger, più o meno nella regione in cui si riconosce il sito di Koumbi Saleh. Da questo cantore che apparteneva alla stessa etnia dei *Dialli* West-sudanesi, ma che faceva risalire le sue origini ad un ceppo più antico, che aveva abbandonato quelle stesse regioni alcuni secoli prima, Frobenius udì parlare per la prima volta non di una, ma di quattro Wagadu.

Dal resoconto di questo cantore, che per la prima volta presenta a Frobenius in maniera unitaria e continua una serie di materiali che egli aveva già frammentariamente ascoltato in West-Sudan, risulta la trascrizione del poema epico (*Dausi*) del *Liuto di Gassire*. L'*incipit* del poema recita:

Quattro volte Wagadu apparve meravigliosa nella luce del giorno; quattro volte andò perduta, così che gli uomini non la videro.(3)

Il riferimento alle quattro fondazioni di Wagadu viene interpretato da Frobenius come il ricordo di un'antica migrazione attraverso il Sahara e il Sahel dalle regioni prospicienti la costa mediterranea, una migrazione da Nord ad Ovest/Sud-Ovest che avrebbe toccato quattro località, individuate dal poema con il nome di quattro città:

Quattro volte Wagadu ha cambiato nome. Prima si chiamò Dierra, poi Agada, poi Ganna, poi Silla. Quattro volte Wagadu girò il volto. Una volta guardava verso Nord, una volta verso ovest, una volta verso est, una volta verso sud.(4)

Riprendendo una tradizione molto viva nel Sudan Occidentale che Frobenius ascoltò dal *Diallo* Korongo, secondo la quale l'impero del Ghana deriverebbe da un'antica popolazione guerriera stanziata presso il Mar Mediterraneo, i Fasa, Frobenius ricostruisce un'ipotetica mappa di diffusione che dalla regione del Fezzan, regione libica a Sud della Tripolitania, stabilisce una linea di migrazione a tappe secolari, che termina con l'impero storico del Ghana, nel quale possiamo situare la nostra Wagadu storica (Immagine 1). Secondo Frobenius, la quadruplici Wagadu invocata nell'*incipit* del canto può essere considerata come la memoria poetica di un'identità nazionale scandita dalle fondazioni di quattro insediamenti:

I signori di Wagadu vagarono e portarono con sé l'"idea" della loro città, che fu incarnata quattro volte, cioè a Dierra, Agada, Ganna e Silla.(5)

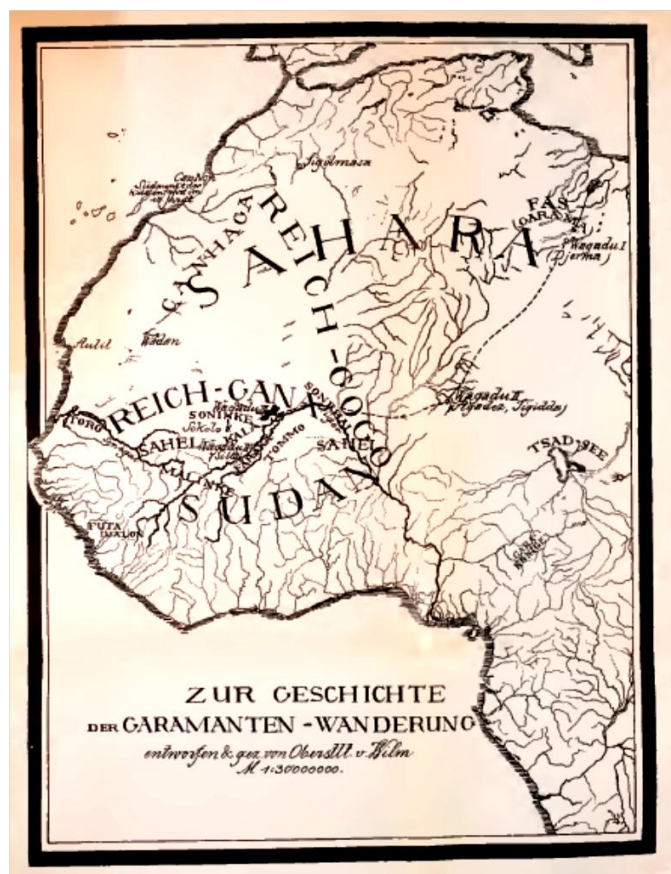


Immagine 1: Mappa della migrazione dei Garamanti e delle fondazioni di Wagadu. Leo Frobenius, *Atlantis...*, VI, Tafel II.

Per dare ancora più corpo a questa ipotesi, Frobenius fornisce un appiglio storico a sostegno della sua tesi migratoria. Egli identifica dunque i mitologici Fasa, l'originario popolo guerriero menzionato nel *Liuto di Gassire*, con il popolo dei Garamanti, già noto alle fonti antiche, da Erodoto a Strabone a Plinio il Vecchio(6). Questo popolo libico le cui origini sono ancora poco decifrabili, si affaccia alla storia come un potente regno, articolato su un territorio ampio e ben presidiato da fortezze e città di non trascurabile grandezza. Protagonista di numerosi scontri contro la potenza di Roma, che nel I sec. d.C. riuscì a pacificarli e a farli rientrare nella sua area di influenza, i Garamanti progressivamente persero la loro preponderanza nell'area sahariana, fino al loro completo dissolvimento in seguito alla conquista islamica. Ora, sebbene la tesi di Frobenius pecchi forse di troppo evidente ingenuità, tessendo trame storico-culturali tra regioni lontanissime, lungo decine di secoli, e non ultimo tra popoli fin troppo celebri, l'azzardo non era poi così ingiustificato. Secondo gli studi più recenti(7), la vastissima area di influenza dei Garamanti fino ai primi secoli dell'era cristiana raggiungeva infatti i confini della Nigeria, e comprendeva tutte quelle rotte commerciali attraverso il Sahara che già da quel tempo mettevano in contatto l'area mediterranea e soprattutto l'Egitto alessandrino con le regioni dell'Africa Occidentale fino al fiume Niger. Lo stesso Erodoto, quando nel IV libro delle sue *Storie* parla dei popoli della Libia, una congerie di etnie caratterizzate da costumi simili, descrive con molta precisione, sebbene basandosi su fonti indirette, la dislocazione delle loro piazzeforti fino all'estremo confine meridionale dell'area sahariana. Una ricostruzione, questa erodotea, che sulla base degli studi più recenti di Mario Liverani(8) non si discosta di molto dall'ipotesi migratoria di Frobenius. Fu proprio quell'egemonia sahariana a passare al Regno del Ghana all'epoca della sua massima espansione, una volta che la potenza dei Garamanti era tramontata. Frobenius dunque mette in relazione due popoli che effettivamente furono in contatto, e i cui sviluppi espansionistici dalle fortune alterne, seguono di fatto, sebbene in direzioni inverse, quelle rotte che Frobenius assegna alla loro ipotetica migrazione.

Una geografia psicologica

Queste le coordinate storiche, o pseudostoriche, che fanno da sfondo alla narrazione del *Liuto di Gassire*, poema che prende il nome dal mitico eroe che per primo avrebbe determinato il movimento migratorio. Ma in questo caso, più che in tutti gli altri ancor più celebri casi di ipotesi migratorie formulate da Frobenius(9), la migrazione in sé stessa si carica di un forte carattere simbolico, che mette chiaramente in secondo piano l'ipotesi storica in quanto tale. Nel suo commento introduttivo, Frobenius sviluppa infatti un'interessante analisi dei diversi caratteri geografico-climatici delle regioni africane attraversate dalla lunga marcia dei Fasa, e a ciascuna di queste regioni attribuisce la capacità di generare un preciso modello di civilizzazione. Lo scopo di questa "caratterizzazione" geografica (nel senso forte del termine di una attribuzione di "carattere" alle diverse regioni della geografia africana) è funzionale a mio parere ad introdurre quello che è il vero argomento forte di Frobenius: provare che in Africa, come in Grecia, come anche nell'Europa del Nord, sussistevano le condizioni sociali e culturali per lo sviluppo della poesia epica e per il sorgere di un grande epos nazionale.

Le tre regioni interessate dalla migrazione dei Fasa sono quelle del deserto del Sahara, la regione ibrida del Sahel, regione di savane, dove la generale aridità è talvolta interrotta da piogge tanto abbondanti quanto effimere, e per finire il fertile Sudan, nel quale l'impero del Ghana poté insediarsi e prosperare. Nella descrizione di queste regioni, Frobenius sembra abbandonare fin dall'inizio quel filo di coerenza che richiede la caratterizzazione di un flusso migratorio. La prima regione attraverso la quale si muove il flusso migratorio è infatti la più inospitale, la meno invitante, la meno attrattiva, e in definitiva quella che meno si presta allo sviluppo di una civiltà complessa, quale dovette essere quella dei Garamanti ai tempi del loro insediamento nelle vicinanze della costa mediterranea. Il Sahara è «la morte vivente in effigie!»(10), un luogo nel quale lo sviluppo di ogni civiltà è reso impossibile dalla predominanza dell'elemento naturale avverso. In queste condizioni estreme non c'è posto, secondo Frobenius, per lo sviluppo di un'autonomia di pensiero e di decisione, ma l'uomo si muove all'interno del gruppo o famiglia di appartenenza, ragiona in branco e agisce collettivamente in un continuo sforzo per la sopravvivenza. Questo deserto estremo è descritto da Frobenius come «*die Landschaft der Zucht*»(11), che usa un termine caro tanto alle teorie evoluzionistiche che alla filosofia nietzscheana: l'orizzonte dell'allevamento (*Zucht*), della prima selezione della razza uomo.

All'altro capo del flusso migratorio, la meta di arrivo che vedrà fiorire il Regno storico del Ghana al massimo del suo splendore e della sua estensione, vi è la regione del Sudan. Questa zona ha invece spiccate caratteristiche di terra agricola, che permette lo stanziamento e il sostentamento di grandi masse di popolazione. La potenziale ricchezza di questa terra è vincolata però alla necessità del lavoro, e dunque alla servitù dei contadini, legati alla terra e ai tempi del raccolto. Il Sudan è per Frobenius la terra del lavoro, secondo una formula che ricalca un'espressione, ancora una volta, di Plinio il Vecchio: *Terra laboris*. È in questa situazione di relativo benessere materiale vincolato al lavoro dei campi che possono sorgere le condizioni per una civiltà complessa, per lo sviluppo di una tecnica avanzata, come anche i germi della religiosità. Nella descrizione di queste regioni, punto di partenza e di arrivo del cammino dei Fasa, la finalità di individuare una linea migratoria sembra passare in secondo piano, mentre Frobenius ci fornisce piuttosto una mappa antropogeografica (per prendere in prestito un felice neologismo di Friedrich Ratzel): una carta dello sviluppo umano in generale, non solo storico e sociale, ma anche e soprattutto psicologico, dall'uomo primitivo alle civilizzazioni moderne.

La centralità dell'elemento psicologico, di quella che ho chiamato la "caratterizzazione" dell'affresco geografico di Frobenius, è evidente se rivolgiamo la nostra attenzione alla regione intermedia, ma sotto molti punti di vista quella decisiva, della rotta migratoria dei Fasa, quella del Sahel.

Il Sahel è la terra dello sviluppo della personalità, così come il Sudan è la terra dell'applicazione della personalità. Il fenomeno della forza plasmatrice del paesaggio agisce in questi paesi con una violenza infinitamente maggiore; - infinitamente maggiore rispetto alle forze a cui siamo sottoposti nei paesi nordici. (12)

Frobenius è interessato ad una descrizione fenomenologica dello sviluppo della civiltà africana, di una cultura africana "superiore", nella quale gli uomini non sono più considerati (come degli animali) sotto il punto di vista della specie "uomo", ma diventano agenti attivi e riflessivi del loro percorso culturale.

In questa fascia di confine tra il Sahara e le regioni più fertili centrafricane, una zona di per sé arida e aspra, ma che in particolari stagioni riceve il nutrimento di piogge abbondanti che fanno risorgere dai loro letti inariditi veri e propri fiumi, la vita non è certo semplice, ma almeno non è impossibile. È proprio questa intermittenza dei periodi secchi e di quelli umidi che garantisce un equilibrio ecologico, elastico per non dire precario, nel quale la vita può diffondersi e svilupparsi, senza però mai pienamente affermarsi. Il tipo di esistenza che l'uomo può condurre in queste regioni è una esistenza ibrida, stanziale fino a che la penuria di risorse non spinga la popolazione ad una nuova ondata di nomadismo, alla ricerca di nuove fonti di sostentamento. È una regione nella quale più che la forza collettiva, è l'organizzazione della forza, la leadership e l'intraprendenza personale, che fanno la differenza. In questi territori la guerra doveva essere certo uno degli strumenti, sebbene non il solo, ai quali il talento dell'uomo ricorreva nelle situazioni di crisi: non però una semplice guerra di rapina, per sottrarre poche risorse, ma già una guerra di posizione, volta ad assicurarsi influenza e controllo su più vasti territori.

Frobenius definisce la fascia subsahariana del Sahel la «*Zone der Erziehung*» (13), la zona dell'educazione, della formazione dell'uomo. In un paese dove la difficoltà del territorio mantiene basso il numero degli uomini, ma la varietà delle prospettive e delle possibilità aguzza l'ingegno, si sviluppano le personalità e si forgiavano i caratteri. L'introduzione del concetto di "personalità" in questo contesto storico-antropologico è indicativa del particolarissimo orientamento speculativo dato da Frobenius al suo studio delle culture africane. Questo termine era già stato adottato da Friedrich Nietzsche per spiegare lo sviluppo della filosofia occidentale, e prima di lui da Jacob Burckhardt che fa risalire al Rinascimento la formazione delle prime vere grandi "Individualità" capaci di fare la storia (condottieri, umanisti, artisti). In questa fase intermedia le tribù africane si impongono nuove organizzazioni gerarchiche, fortificano i legami di parentela e stabiliscono un chiaro ordine dei valori. Il modello che probabilmente Frobenius aveva in mente è quello delle tribù di Israele, un modello patriarcale su base tribale, che però si fa portatore di valori capaci di informare e sostenere ideali sociali e politici ben più che locali. Ed è forse proprio pensando a questa "età dell'oro" delle tribù d'Israele, che Frobenius identifica nella regione del Sahel e nell'epoca intermedia della migrazione dei Fasa, le condizioni storico-sociali per l'emergere di una identità nazionale, di una tradizione orale che ne tenga unite le fila, e in ultimo, e più importante, per la nascita di un'epopea come *Il Liuto di Gassire*.

Un epos africano

Il Liuto di Gassire costituisce la prima parte del *Dausi*, un lungo componimento epico che riporta le gesta eroiche di antichi capi dell'etnia Soninke. Il *Dausi* è diviso in diverse sezioni, che venivano cantate indipendentemente l'una dall'altra da diversi cantori (*Dialli*). La frammentazione in canti, tra i quali spesso non è evidente il nesso e che non erano tutti noti ad uno stesso cantore, sarebbe sopravvenuta nel corso della lunga e difficoltosa trasmissione orale, ma il *Dausi* stesso sarebbe da concepirsi secondo Frobenius originariamente come un'unità indivisa. Il modello è qui chiaramente, ed esplicitamente (Frobenius parla di "cantori omerici" per definire i suoi *Dialli*), quello omerico, e difatti nel commento introduttivo vengono affrontati alcuni snodi problematici della celebre *Questione Omerica*, applicati all'epica africana: la questione dell'unità dei poemi, l'occasione

sociale e politica, la presenza di versi formulaici, il ruolo della memoria e della tradizione orale. Frobenius rifiuterebbe ad esempio un'interpretazione dell'epopea di Gassire alla luce della cosiddetta *Klein-lieder Theorie* (Teoria dei piccoli canti), teoria che si fa risalire al filologo Karl Lachmann (1793-1851), secondo la quale singoli canti popolari indipendenti sarebbero stati uniti in un componimento unico in un momento specifico della storia della loro tradizione (per i poemi omerici all'epoca di Pisistrato). Come già i difensori dell'unità compositiva dei poemi omerici, Frobenius è convinto che l'attuale divisione in canti dell'epos di Gassire sarebbe il risultato di una tarda fase della loro trasmissione, quando i cantori itineranti (l'equivalente dei rapsodi) si appropriarono di questo *Dausi* e scelsero di cantarne solo delle sezioni.

In origine gli antichi *Dialli*, chiamati allora *Diare*, recitavano in particolari periodi dell'anno lunghi componimenti spalmati su più giorni, accompagnando in questo modo ed in un certo senso scandendo il tempo della vita comunitaria. Si cominciava a recitare nella notte della Luna nuova, non appena la luna faceva la sua prima apparizione dopo l'oscuramento, e si continuava, notte dopo notte, fino a che la Luna non era di nuovo piena. Perché si sia persa questa tradizione, che evidentemente autorizzava ed anzi richiedeva la recitazione di un epos molto lungo, è spiegato da Frobenius con le difficoltà tipiche di ogni trasmissione orale, ed anzi proprio l'attuale frammentarietà dell'epica Soninke testimonierebbe della sua antichità. Ma quando Frobenius rivolse questa stessa domanda ai *Dialli* che interrogava, essi risposero diversamente: sarebbe andata perduta l'inventiva, la capacità immaginativa di concepire grandi epopee nonché quella mnemonica per tramandarle. Nelle scuole islamiche infatti, la memoria dei fanciulli viene occupata sin dalla più tenera età ad imparare a memoria lunghi brani del Corano, perdendo così ogni forma di spontaneità e di elasticità. Ma soprattutto sarebbe venuta a mancare l'occasione per comporre e recitare poemi epici: la materia epica è infatti scomparsa, gli antichi eroi che percorrevano le grandi distese del Sahel alla conquista di nuovi regni vivono ora stabilmente in città e villaggi, e non c'è più nulla di eroico da narrare.

L'incipit del *Dausi* di cui ci stiamo occupando costituisce in sé un ottimo esempio di come la struttura poetica conferisca unità narrativa ad un vasto corpus. Il modello sembra essere qui molto più quello della tragedia antica, scandita da stasimi (parti corali) ed episodi (sezioni del recitativo), racchiusa infine da una Parodo e da un Esodo, anch'essi per coro. Nel *Liuto di Gassire*, il lungo *incipit* apre e chiude il canto, mentre la ripresa, per ben 12 volte, dell'invocazione «Hoooh! Dierra, Agada, Ganna, Silla! – Hoooh Fasa!» lo divide in episodi. La vicenda narrata è intercalata da ripetizioni e formule ricorrenti (assimilabili ai versi formulaici che individuerà Milman Parry⁽¹⁴⁾ nel tessuto dell'epos omerico), oltre che scandita dalla già citata invocazione che ne rappresenta come la scansione, ma che fornisce anche delle pause narrative e costituisce così un ausilio mnemonico. L'intera vicenda narrata nella prima parte di questo *Dausi*, quella che porta il titolo di *Liuto di Gassire* e che ci interessa qui in questa analisi, ha inoltre un carattere quasi proemiale, poiché riferisce l'antefatto e fornisce il pretesto per l'ipotizzata migrazione dei Fasa, lasciando al contempo intendere che le vicende narrate sono appena all'inizio, ed altre ne seguiranno⁽¹⁵⁾. Le somiglianze con l'epos omerico non sono d'altronde soltanto formali: se infatti l'antefatto dell'*Iliade* è l'ira di Achille, quello del canto soninke è l'ira e l'invidia di Gassire.

Riassumo brevemente la vicenda narrata in questo canto. A Wagadu, che allora si chiamava Dierra, l'eroe Gassire, campione dei Fasa e figlio del vecchio re Nganamba, aspetta con trepidazione la morte di suo padre, che gli permetterà di ereditarne la lancia e lo scudo e di divenire a sua volta re. Ma questi non muore e le forze dei Fasa, che vivono in uno stato di guerra permanente con i loro vicini, sempre più si affievoliscono. Gassire consulta allora un anziano della città, Kiekorro, che lo assicura sulla morte del re, ma gli rivela anche che non sarà lui il suo successore, poiché a Gassire non sono destinate la spada e lo scudo, bensì il possesso del liuto, per il quale la città di Wagadu andrà perduta. Gassire non dà credito alle parole del vecchio, che gli predice allora l'incontro con una pernice selvatica, che gli confermerà questo stesso destino. Gassire vede infatti una pernice con i suoi piccoli, e ne comprende il verso⁽¹⁶⁾. Essa cantava il resoconto della battaglia contro il serpente che insidiava la sua nidiata: «Ascoltate il *Dausi*! Ascoltate le mie gesta!»⁽¹⁷⁾, e proseguiva

con un elogio del canto, che unico dona l'immortalità in un mondo dove tutto è perituro. Ormai convinto della sua missione Gassire fa costruire da un fabbro un liuto, che però non suona. Prima di poter suonare infatti, esso dovrà appartenergli pienamente, entrare a far parte della sua famiglia e della sua stirpe (*Sippe*). Gassire lega dunque il legno dietro la sua schiena ed ogni volta che esce in battaglia, lo conduce con sé assieme ad uno dei suoi 8 figli. Giorno dopo giorno, battaglia dopo battaglia, muoiono ad uno ad uno i figli di Gassire, ed egli ne trasporta i corpi sulla schiena, in modo che il loro sangue coli sul legno del liuto. Questa carneficina spaventa i pur bellicosi Fasa che chiedono a Gassire di abbandonare la città insieme alle sue genti, alle sue masserizie, e all'ultimo dei figli che gli rimane. Inizia così la migrazione nel deserto e nel Sahel guidata da Gassire. Di notte, di fronte al fuoco del bivacco, Gassire impugna il liuto, che stavolta alza la sua voce, e canta il *Dausi* delle sue gesta. In quello stesso momento, a Diarre, muore il vecchio re Nganamba. Ma ormai è troppo tardi: Gassire ha esaurito la sua rabbia, l'eroe è ormai partito, e la città di Wagadu scompare sulle note del suo liuto.

Come accennato in apertura di questo saggio, non sono state ancora reperite prove effettive (resoconti etnografici o anche solo documenti di mano di Frobenius) che permettano di dirimere la questione dell'autenticità di questo canto. Ma il campo di ricerca, come Frobenius stesso sosteneva, era ed è rimasto un cantiere aperto. Si tratta di un *unicum* nella vastissima trattazione di Frobenius, e da più fronti si è levato il sospetto che ci troviamo di fronte ad una compilazione erudita di materiali, se non del tutto inventati, almeno arbitrariamente assemblati da Frobenius secondo un modello *à la Macpherson*. Vi sono del resto altri esempi di una certa "libertà" nella considerazione dei materiali d'indagine da parte di questo antropologo, talentuoso e geniale, che essendo però guidato da grande passione e da tesi forti, poteva certo essere indotto a forzare o in qualche modo ad orientare i risultati delle sue osservazioni in modo da favorire le sue concezioni(18).

Tra gli elementi che potremmo portare a favore dell'autenticità di almeno una parte dei materiali di questo canto, è la vicenda del liuto, che letta alla luce di alcune delle più recenti teorie antropologiche, assume un valore particolarmente originale. Gassire fa forgiare il suo liuto da un fabbro/falegname(19). La fattura è perfetta, ma il liuto non suona. Il fabbro si giustifica così:

Questo è un legno. Non può cantare se non ha un cuore. Il cuore glielo devi dare tu. Il legno deve essere sulla tua schiena quando combatti. Il legno deve risuonare ai colpi di spada. Il legno deve assorbire il sangue che scorre, il sangue del tuo sangue, il respiro del tuo respiro. Il tuo dolore deve diventare il suo dolore, la tua gloria la sua gloria. Il legno non deve essere più come il legno dell'albero dal quale è tagliato, ma deve entrare nel tuo *Diamu* (ceppo, stirpe). Perciò non deve solo vivere con te, ma anche con i tuoi figli.(20)

La categoria di *Diamu* è assimilata da Frobenius a due termini tedeschi, quello di *Stamm*, ma soprattutto quello di *Sippe*, che in ambito nordico e germanico indicano una identità comunitaria basata sul legame di sangue, che non si riferisce però solamente al ristretto ambito familiare, ma prevede una appartenenza più ampia che si allarga al livello della stirpe e della tribù, come anche all'istituzione di alleanze(21). Per tradurlo con un termine ancora in uso al giorno d'oggi, il *Diamu* corrisponde al termine scozzese di *Clan*. Le teorie antropologiche più recenti, in particolare le ricerche di Philippe Descola(22), hanno puntato il dito su concetti collettivi di questo tipo, rintracciabili ad oggi ancora presso la maggior parte delle culture native (altri esempi sono quello del *Dulad* dei Fulbe africani, e dell'*Ayllu* di area andina). Questi termini collettivi, come è evidente nel caso del *Diamu*, includono molto di più degli uomini e donne appartenenti ad un gruppo familiare, sociale o politico. Rientrano a pieno diritto e al pari di questi nel *clan* anche i loro indumenti (si pensi ai differenti disegni del kilt scozzese ed ai diversi nodi dei tessuti irlandesi!), strumenti di lavoro, animali domestici, masserizie, i luoghi nei quali essi vivono, gli dei che onorano, tutto ciò che ritengono "loro" di pieno diritto. In questo senso non stupisce che il liuto dell'eroe Gassire, per assolvere la sua funzione debba subire un processo di appropriazione o per meglio dire di assimilazione e quasi di iniziazione nel *Diamu* del suo possessore. Ben al di là del contesto animista che potrebbe essere qui, come altrove, invocato, il liuto entra a far parte della

famiglia del suo possessore, diviene sangue del suo sangue, al pari dei suoi figli, e si pone dunque su un piano di assoluta parità con gli altri membri umani del clan.

D'altro canto però, l'impianto di questo poema presenta notevoli aspetti di modernità, che non possono non richiamare alla mente alcuni esempi letterari non lontani dall'esperienza di Frobenius. È lui stesso anzi a richiamare l'attenzione non solo sulla tradizione antica degli Aedi (*Epensänger* e *Homerische Sängere*), ma anche sulle tradizioni più moderne oggetto di riscoperta in Germania da oltre un secolo. Sono dunque citate le tradizioni dei Menestrelli (*Spielmänner*) alto-tedeschi e dell'epoca di Federico II di Svevia, degli Scaldi e dei Bardie norreni e irlandesi. Il modello più vicino a quello di Gassire è per Frobenius quello dei componimenti epici di area irlandese. Egli vi ravvede forti somiglianze stilistiche: la narrazione scarna e lucida, l'assenza di sentimento, l'aspirazione ad ottenere un effetto di realtà vissuta, senza per questo pretendere di fornire alcuna verosimiglianza storica. Prendendo dunque alla lettera il dettame aristotelico, il *Liuto di Gassire* non pretende di raccontare eventi storici, ma il suo linguaggio poetico non per questo appare meno veritiero e credibile.

Il ruolo del bardo e la meta-poesia

È la dimensione poetica del canto quella che interessa maggiormente Frobenius, ed è proprio questa dimensione poetica più che dichiarata, quasi messa a tema, che maggiormente ci porta a sospettare della sua effettiva originalità. Il *Liuto di Gassire*, più che un poema è un discorso sulla poesia. La dimensione meta-poetica emerge prepotentemente in questo canto. Non siamo infatti di fronte ad un semplice resoconto epico delle gesta di un eroe: il *Liuto di Gassire* è un poema sulla nascita della poesia, e il suo stesso eroe non è altri che un poeta, che nel corso di questo lungo proemio giustifica e spiega la sua adesione alla poesia. Il *Liuto di Gassire*, come caso esemplare di un poema epico africano, è in realtà un componimento a tesi sullo statuto della poesia epica stessa. Vi si trovano anche alcune delle astuzie più praticate dai poeti greci antichi, quelle stesse intersezioni tra cicli epici differenti e quegli stessi rimandi e citazioni interne, che tanto diedero da pensare ai filologi intenti allo studio delle *Opere e i Giorni* e della *Teogonia* di Esiodo (Esiodo, *Erga*, 641)(23). Nel caso di Gassire infatti, è chiaramente citato, sebbene non esplicitamente, un altro poema della stessa area culturale, di cui Frobenius dà notizia nell'introduzione. Il canto della faraona/pernice udito da Gassire, che racconta le sue gesta nella lotta contro il serpente, è considerato il primo esempio di *Pui*, un canto tradizionale diffusissimo nella regione, monotono e ritmato, che ha ad oggetto ancora una volta le gesta di grandi eroi del passato.

Se Frobenius stesso abbia raccolto e ordinato questi canti avendo in mente questo effetto meta-poetico, o se invece la poesia epica presso tutti i popoli e in tutti i luoghi presenti le stesse regole di sviluppo, non è certo una questione che pretendo di risolvere in questo luogo. Quel che vorrei mostrare in questa sede, è quanto in là si spinga lo sforzo meta-poetico dell'autore, chiunque lui sia, del *Liuto di Gassire*. Esempi di meta-poesia non sono rari nell'antichità: si pensi solamente al "Cantami o Musa" dell'incipit dell'*Iliade*, ai "pastori, mala genia, solo-ventre" di Esiodo o l'*explicit* di simile ispirazione che si trova in molti dei proemi (i cosiddetti *Inni*) omerici: «io canterò voi e un'altra canzone». Nel caso del *Liuto di Gassire* però, il passaggio da un livello meta-poetico a quello più propriamente poetico della narrazione della vicenda, non avviene mai. La poesia resta sempre meta-poesia in questo canto. Si prenda ad esempio di nuovo l'immagine della pernice con i suoi pulcini, la pernice che canta il *Pui* delle sue gesta. Essa è un'immagine di Gassire stesso, che osservando lei ed ascoltando il suo canto, vede già prefigurate le sue gesta eroiche, la perdita dei suoi figli, il suo destino di cantore.

Questa coincidenza tra l'eroe del poema e il suo cantore, un eroe che è il cantore delle sue gesta, sembrerebbe costituire un elemento di grande novità rispetto alle tradizioni epiche già citate. In realtà, anche nel caso di Omero esistono tradizioni antiche che lo vogliono di stirpe reale, addirittura figlio o nipote di Telemaco, e dunque della stirpe dei Laertidi, come lo stesso Ulisse di

cui cantò le gesta(24). Ed è proprio questo aspetto che più avvicina l'epopea di Gassire ai modelli celtici e norreni con i quali Frobenius stesso li confronta. Sappiamo infatti quale grande importanza rivesta la poesia nella tradizione norrena, che le assegna un patrono eccellente, il dio Odino. Egli solo elargisce a chi ritiene ne sia degno l'idromele che conferisce sapienza ed eloquenza. Nella tradizione celtica poi, la poesia è patrimonio di conoscenza magica, riservato ai druidi che la tramandano a memoria ai loro allievi attraverso lunghi anni di apprendistato. Ed è proprio nella tradizione celtica che riconosciamo una figura assimilabile per molti versi all'eroe/bardo Gassire. Si tratta di Oisín, l'eroe figlio del grande Finn, il capostipite dei Fianna, l'antico popolo eroico che popolò l'Irlanda pagana. Oisín non è altri che l'Ossian al quale Macpherson ha voluto attribuire il suo ciclo di *Canti*, nell'intento di creare un'epopea di area scozzese comparabile alle ricchissime tradizioni epico-mitologiche di area nordica e della vicina Irlanda.

La particolarità di questo Oisín/Ossian è quella di essere al contempo uno dei più grandi campioni dei Fianna, protagonista di battaglie ed avventure memorabili, ma anche di essere depositario della tradizione del suo popolo, grazie al dono della poesia. Tanto nella tradizione irlandese che nella pseudo-tradizione scozzese di Macpherson, Oisín è considerato come l'ultimo degli eroi della sua stirpe, un sopravvissuto all'età eroica, e colui che ne mantiene vivo il ricordo nel canto. Questo ruolo di "ultimo" dei Fianna è attestato nelle leggende irlandesi, raccolte da Lady Augusta Gregory(25), in particolare in quelle riguardanti la fine dei Fianna e la storia dell'incontro di Oisín con San Patrizio, tipico esempio di contaminazione tra saghe pagane e *legenda* cristiana. Il carattere tragico del ruolo di Oisín fu particolarmente sviluppato da Macpherson, che fa di Ossian il cupo cantore della grandezza del mondo pagano ormai scomparso. Ora, il bardo Gassire presenta entrambe le caratteristiche salienti di questo leggendario bardo nordico: egli è un eroe, figlio di re, ma in quanto cantore si situa oltre questa epoca eroica, in una dimensione in cui le gesta eroiche sono terminate, e Wagadu, la città simbolo del suo regno perduto, è ormai caduta.

Lo statuto sociale del cantore è dunque ibrido: egli è un eroe a tutti gli effetti, ma in quanto cantore è in certo senso costretto a guardare il suo mondo dall'esterno, venendone dunque in qualche modo escluso. Nel dialogo di Gassire con il vecchio Kiekorro, questa duplicità è ben espressa:

Quando i re dei Fasa vivevano ancora vicino al mare, erano pure grandi eroi e combattevano contro uomini che possedevano liuti e cantavano il Dausi. Spesso i Fasa si spaventavano quando sentivano il Dausi dei nemici. Loro stessi erano sempre grandi eroi. Il Dausi loro non l'hanno cantato mai, dato che loro erano Horro [nobili], cioè i primi, e il Dausi viene cantato solo dai secondi, cioè dai Diare (bardi). Quegli altri però non combattevano più come eroi per il giorno, ma come assetati per la gloria della sera. Tu però Gassire, dato che non puoi essere il secondo dei primi, vuoi essere ora il primo dei secondi.(26)

Non soffrendo di restare secondo tra i primi, di non poter dunque diventare re dei Fasa, Gassire sceglie di essere il primo dei secondi, il più grande dei bardi. La gerarchia sociale individuata da questo passo tra i "primi" e i "secondi", i nobili e i bardi, non sembra concernere però una effettiva differenza di natura. I nobili Horro sono superiori alla casta dei bardi, ai Diare, ma entrambi i membri di queste caste sono "eroi".

Su questa particolare percezione della differenza di casta nel contesto del Sudan Occidentale, Frobenius ha riflettuto lungamente(27). In Grecia la posizione di predominio di una casta (una aristocrazia cittadina ad esempio), può mutare in seguito ad una guerra, ed una intera casta dominante può così rientrare nel ciclo delle caste mobili e riassetarsi su nuove posizioni. Sulla base di questo esempio greco Frobenius avanza un'ipotesi che sarà molto fruttuosa per lo studio delle società africane e che trova ancora oggi credito presso i moderni antropologi. Egli ritiene possibile che le caste africane corrispondano a dei veri e propri gruppi etnici (entità di numero esiguo, come i diversi popoli Greci riuniti attorno alle diverse città stato): in questo caso caste socialmente inferiori (i Diare, definiti appunto "i secondi") rappresenterebbero dei gruppi etnici storicamente assoggettati o costretti al nomadismo, che si situano in posizione secondaria o periferica nella riorganizzazione gerarchica di altri popoli, di altre configurazioni etniche. L'esempio classico che viene qui alla

mente è quello dei Messeni, popolo sovrano riconosciuto da Omero al pari degli Achei e delle altre stirpi che andarono sotto Troia, ma che ritroviamo invece storicamente assoggettato agli Spartani, ridotto ad una servitù della gleba che disconosce loro perfino il diritto di portare le armi per i loro nuovi padroni.

La poetica dei vinti e l'eternità del canto

È ora giunto il momento di tornare all'analisi della più importante sezione del poema di Gassire: il lungo testo che costituisce la parodo e l'esodo di questa tragedia africana. Di tutto il poema, questa è la sezione meno epica, in cui cioè l'elemento narrativo è quasi assente. Non stupisce dunque che proprio l'astrattezza di questo proemio sia quella che ha autorizzato un'interpretazione filosofica e decretato il successo di ricezione del poema. Nell'analizzare questo testo farò riferimento alla ripresa di alcuni dei suoi versi da parte di uno dei poeti più ermetici del XX secolo: Ezra Pound. Come è noto Pound fu un grande appassionato dell'opera di Frobenius. Fu un estimatore del suo metodo morfologico per lo studio delle culture e del suo stile al contempo lucido ed ispirato. L'opera enciclopedica di Frobenius figura tra i primissimi titoli del celebre "Sestante", la lista di opere stilata da Pound, che gli serviva da orientamento bibliografico per il suo *Guide to Kulchur* (Guida alla cultura, 1938)(28). I riferimenti più consistenti a Frobenius nei *Cantos* si trovano nel canto LXXIV, il primo dei cosiddetti *Canti Pisani*(29), quel gruppo di canti composti da Pound nel periodo della sua prigionia nel campo di Coltano vicino Pisa (1945), accusato di collaborazionismo con il fascismo in seguito alla sua adesione alla Repubblica di Salò.

La critica letteraria, nell'interpretare la grandiosa architettura gotica dei *Cantos* di Ezra Pound, ricorre dove possibile alla decodificazione delle espressioni geroglifiche, di cui questi testi sono intessute. Si tenta comunemente di riconoscere nell'intricato tessuto del linguaggio poetico di Pound quanti più elementi possibile, individuando i loro riferimenti biografici, politici e soprattutto eruditi. L'individuazione dei *crossovers* tra i testi di Pound e quelli di Frobenius è un'impresa che è stata già tentata dagli studiosi(30); ma una tale semplice identificazione difficilmente può aspirare ad ottenere molto di più di una progressiva e pur sempre frammentaria intellegibilità del senso letterale del testo. Molto più interessante è a mio parere utilizzare Pound come un contributo all'interpretazione del *Liuto di Gassire*, per formulare poi alcune ipotesi (niente più che delle ipotesi di lavoro) che possano a loro volta gettare una luce ed aprire delle nuove prospettive per la comprensione di alcuni segmenti dei *Cantos*.

Il Canto LXXIV è pieno di riferimenti alla situazione italiana dell'immediato dopoguerra, a cominciare dall'*incipit* stesso in cui si menziona il destino di «Ben e la Clara a Milano» (v. 4). Nella situazione che il poeta stava vivendo, prigioniero degli alleati, in un'Italia sconfitta, e a suo dire ingiustamente, l'immagine della perduta città di Wagadu si impone alla sua attenzione per le forti analogie con la condizione presente, ma anche, e forse soprattutto, come immagine consolatoria che lascia aperta una prospettiva di rinascita e di speranza. Il prologo del *Liuto di Gassire* recitava così:

Quattro volte Wagadu apparve meravigliosa nella luce del giorno; quattro volte andò perduta, così che gli uomini non la videro: una volta per vanità; una volta per infedeltà; una volta per avidità ed una volta per dissidio. Quattro volte Wagadu ha cambiato nome. Prima si chiamò Dierra, poi Agada, poi Ganna, poi Silla. Quattro volte Wagadu girò il volto. Una volta guardava verso nord, una volta verso ovest, una volta verso est, una volta verso sud. Poiché ogni volta che Wagadu era eretta sulla terra, visibile agli uomini, aveva quattro porte: una verso nord, una verso ovest, una verso est, una verso sud.(31)

Il reiterarsi del numero 4 – 4 volte, 4 nomi, 4 volti, 4 direzioni, 4 porte – è ripreso da Pound ancora una volta, come un *leitmotiv*, nel suo canto: «4 giganti ai 4 angoli» (v. 145), «4 volte la città fu ricostruita» (v. 196), «Con i quattro giganti ai quattro angoli e quattro cancelli a metà muro» (v. 199-200), «4 volte al canto di Gassir» (v. 601). Come molti studiosi hanno ben mostrato, i 4 giganti

ai 4 angoli con i 4 cancelli rappresenterebbero le torri di guardia del campo di Coltano nel quale il poeta era rinchiuso. Se questo è vero, l'operazione di Pound corrisponde quasi ad un incantesimo di magia analogica: egli sovrappone alle coordinate spaziali del campo nel quale è rinchiuso le coordinate ideali della città mitica dei Fasa di cui parla Frobenius.

Questo ri-orientamento mitologico della triste realtà del campo è però autorizzato dalla natura stessa della topografia ideale di Wagadu. Per chi conosce infatti l'opera di Frobenius, è ben nota l'attenzione che questo autore rivolgeva alle molte testimonianze di elementi formali a base quattro rinvenute in contesti africani. Nello studio delle topografie dei villaggi (come nella topografia ideale di Wagadu), del patrimonio figurativo, delle produzioni artistiche ed artigianali del Sudan Francese, Frobenius ha spesso rintracciato l'emergere di elementi formali quadripartiti. Il *case study* più eclatante è quello degli oggetti legati al culto di Ife, della popolazione Yoruba che Frobenius aveva pure osservato durante la stessa spedizione che lo portò ad ascoltare il racconto del Liuto di Gassire. Si trattava di piatti rituali, utilizzati nelle cerimonie del culto, dai quali si traevano dei vaticini oracolari di natura geomantica (divinazione con la sabbia). Come spesso è stato il caso con le ricerche di Frobenius, anche i risultati di questo studio sono stati al centro di una animata polemica, che ha coinvolto perfino il grande storico dell'arte Aby Warburg(32).

Indipendentemente dai dettagli di questa *querelle*, ciò che più ci interessa è che Frobenius propone una complessa interpretazione su base morfologica e numerologica dell'iconografia del culto di Ife. Egli interpreta i sistemi formali quadripartiti di Ife come dei modelli cosmologici, la cui diffusione sarebbe riconoscibile presso le diverse culture presenti nell'intera area mediterranea. Il motivo centripeto quadripartito sarebbe dunque una *forma mentis* costituitasi in epoca preistorica, che si ricollega ad una particolare concezione dell'Universo. La quadripartizione del cerchio, o i quattro angoli del quadrato costituiscono un sistema di orientamento orizzontale, che nasce dalla pratica della partizione dell'orizzonte, che sopravvive ancora oggi nella forma dei quattro punti cardinali. Il primo atto orientativo dell'uomo sarebbe dunque da individuarsi in questa delimitazione delle sezioni dell'orizzonte, che consente di tracciare coordinate orizzontali (le sezioni dello spazio umano) e proiezioni verticali (lo spazio celeste). Un simile tentativo di orientamento attraverso la pratica della partizione dell'orizzonte è del resto evidente anche nel canto LXXIV di Pound, con i suoi molteplici riferimenti all'osservazione del cielo stellato (v. 11, 19, 201, 216, 347), alla vista dell'orizzonte dalla cella in cui era rinchiuso, sul quale appaiono monti lontani come il Fujiyama (v. 78) e soprattutto il Taishan (v. 77, 127, 181, 213, 245, 306, 618) o vicini, come le Apuane (v. 128), le tante torri di Pisa (v. 774), quelle del campo di Coltano (v. 145, 199), quella di Piazza dei Miracoli (v.122, 128, 169, 208, 378, 618), quella del conte Ugolino in Piazza della Carovana (v. 378, 452).

Alla luce di queste teorie morfologiche di Frobenius(33), non è difficile riconoscere nella quadripartizione di Wagadu un vero e proprio cosmogramma. La mitica città di Wagadu, dalle incerte coordinate storiche e geografiche, assume l'aspetto di un simbolo, di un sistema di orientamento spazio-temporale non necessariamente legato ad un tempo e ad un luogo specifici. L'incipit del *Liuto di Gassire* è infatti piuttosto esplicito in questo senso:

Poiché ogni volta che Wagadu era eretta sulla terra, visibile agli uomini, aveva quattro porte: una verso nord, una verso ovest, una verso est, una verso sud. Queste sono le direzioni dalle quali proviene la forza di Wagadu e verso le quali si dirige, non importa se Wagadu è fatta di pietra e terra, o se vive solo come un'ombra nel pensiero e nella nostalgia dei suoi figli. Poiché Wagadu per sé non è di pietra, non è di legno, non è di terra. Wagadu è la forza che vive nel cuore degli uomini, ora riconoscibile perché gli occhi permettono di riconoscerla, perché le orecchie sentono i colpi di spada e i suoni sugli scudi, e ora invisibile perché stanca ed incalzata dall'indomabilità degli uomini s'addormenta.(34)

Seguendo i diversi episodi della vicenda di Gassire, ci eravamo abituati a considerare, pur con tutte le difficoltà del caso, la prima Wagadu, Dierra, come un luogo fisico, che non a caso Frobenius si sforzava di riconoscere tra le rovine delle antiche città garamantiche della Libia. Inquadrata però

nella cornice di questa parodo/esodo, ecco che Wagadu assume i tratti di un luogo dello spirito. Sia esistita davvero o meno, fosse costruita di pietra e terra o non piuttosto dell'eterea materia dei sogni, la realtà di Wagadu si fa consistente nel ricordo e nel pensiero. Essa è un non-luogo, secondo l'interpretazione che ne dà il mitologo Furio Jesi(35), le cui coordinate sono quelle tipiche del mito: un non-luogo però, nel quale tutto può essere situato, e a cui chiunque può ricorrere, qualora andasse in cerca di una "origine" ideale. In questo senso, la lettura meta-poetica che abbiamo dato dei brani più strettamente epici sulla figura dell'eroe/bardo, favorisce piuttosto che ostacolare, un'interpretazione simbolica della capitale dei Fasa. Essa è un oggetto poetico, che vive nel ricordo e nell'immaginario di chi lo evoca.

Abbiamo visto come Gassire sia un eroe piuttosto anomalo. Egli non accetta di essere secondo tra i primi, e sceglie dunque di diventare il primo dei secondi: abbandona i Fasa e diventa un bardo. Lo stesso modello, ribaltato in forma chiasmica, ce lo aveva presentato Achille interrogato da Odisseo nel canto XI dell'Odissea, 489-481: «Vorrei da bracciante servire un altro uomo, un uomo senza potere che non ha molta roba; piuttosto che dominare tra tutti i morti defunti». Come Achille, la cui ira «infiniti addusse lutti agli Achei» (Iliade, I, 2-3), anche Gassire è l'eroe la cui ira, e la cui invidia per gli onori riservati ai grandi, decreterà la disgrazia dei suoi, tanto del suo popolo che dei suoi figli. La sua grandezza, il suo statuto d'eroe, non è però intaccato da questi aspetti del suo carattere e dalla piega che prenderanno gli eventi in seguito alle sue scelte. L'ambigua grandezza di questo eroe sembra non essere sfuggita a Pound, che ai vv. 92-99, infatti, lo pone in compagnia di una nutrita schiera di eroi controversi: l'immane pieveloce (Achille), il brigante Barabba, il romanziere Hemingway, il poeta François Villon, e un enigmatico "cucciolo color leone" (*lion-colored pup*), che tanto ricorda quel "cucciolo di leone" (Alcibiade) del quale parla Aristofane e che decreterà tanti lutti per Atene.

Gassire lascia dunque la sua città, abbandona la vita "attiva", il suo ruolo di combattente al servizio del padre e intraprende una migrazione personale, con il suo "popolo", con le sue genti e i suoi famigli. In questo modo, come già Abramo che partì da Ur con le sue genti, e Giacobbe che lasciò il servizio di Labano portando con sé i suoi armenti, i suoi servi e le sue donne, egli darà vita ad una nuova tribù. La partenza del suo campione determina però la fine della città. A più riprese è ripetuto infatti nel poema, che quando Gassire diventerà un bardo, la sua città sarà perduta. Essa può ben essere andata perduta militarmente: come Troia finì per soccombere in seguito alla morte del suo campione Ettore, Wagadu in stato di guerra permanente può ben essere caduta per mano dei suoi nemici. In questo senso dunque, la poetica del *Liuto di Gassire* potrebbe a buon diritto essere definita una poetica dell'esilio, come vuole Michael Faherty(36), e proprio per questo essa doveva apparire al poeta Pound, sottratto solo da pochi giorni alla sua gabbia infuocata sotto il sole del campo di prigionia, coerente con la sua situazione di esiliato politico.

Se leggiamo però in senso forte l'operazione di straniamento temporale e spaziale che il prologo sembra autorizzare, il poema non allude a nessuna distruzione violenta, ma piuttosto ad una sparizione, ad un dileguarsi nella memoria. La partenza di Gassire dunque, e più ancora la sua nuova attività, l'invenzione della poesia, decretano una morte simbolica della Wagadu reale, per favorire invece una rinascita della Wagadu eterna, resa immortale dalla poesia. Il proemio del Canto di Gassire afferma infatti, che Wagadu muore di molte morti diverse (vanità, infedeltà, avidità e dissidio), tutte in un certo senso inevitabili, poiché legate alla "indocilità" degli uomini. Ma ogni volta essa risorge, più grande e più bella.

Ma il sonno giunse a Wagadu una volta per vanità, la seconda volta per infedeltà, la terza volta per avidità, la quarta volta per dissidio. Quando però Wagadu sarà ritrovata per la quarta volta, allora vivrà così potente nel pensiero dell'umanità, che mai potrà andare perduta, e né vanità, né infedeltà, né avidità, né dissidio, le potranno nuocere. Ogni volta che Wagadu andava perduta per colpa degli uomini, acquistava una nuova bellezza, che aumentava la sua successiva magnificenza.(37)

La quinta Wagadu, quella che dovrà rinascere dopo la quarta distruzione, sarà «duratura quanto lo è la pioggia del sud e le rocce del Sahara, perché ogni uomo terrà Wagadu nel cuore e ogni donna avrà una Wagadu in grembo»(38).

In questo senso, certamente Gassire, come l'Ossian di Macpherson, rappresenta il malinconico canto dell'ultimo della sua stirpe, ma anche e soprattutto la forza della resilienza di chi appartiene al "resto" del suo popolo. Questa interpretazione ben si addice all'identificazione fatta da Pound di Wagadu con l'Italia sconfitta, l'Italia che lui aveva scelto come patria, e che pur se perduta, continuava a vivere nel suo canto:

4 volte la città fu ricostruita, Hooo Fasa
Gassir, Hooo Fasa, dell'Italia tradita
Indistruttibile ora nella mente, Gassir Hoooo Fasa (vv. 196-198)

«Io credo nella resurrezione dell'Italia / *quia impossibile est* – dice Pound e conclude – 4 volte al Canto di Gassir / ora nella mente indistruttibile» (vv. 600-601). Pound crede nella risurrezione dell'Italia "proprio perché" è impossibile. Il riferimento a *Geremia*, 32 ai vv. 521-525 non può essere letto altrimenti:

Comprerai il campo col danaro
Firmato Geremia
Dalla torre di Hananel fino a Goah
Fino al cancello dei cavalli \$ 8.50 in Anatoth
Che è in Beniamino \$ 8.67 (vv. 521-525)

Nel momento più buio per Israele, con Nabucodonosor alle porte, quando tutti si danno alla fuga, Geremia riscatta al suo giusto prezzo il campo in Anatot che appartiene alla sua famiglia. In questo modo, proprio il profeta che predisse la sventura presente e che ben più grandi sventure ancora aveva in serbo per il suo popolo, decide di investire sulla terra della promessa. Proprio egli che fu chiamato da dio a guidare il "resto d'Israele", ciò che resta del popolo eletto dopo la disfatta, la dispersione e l'esilio di Babilonia, riscatta in denaro sonante ciò che non può essere altro se non una promessa e molto remota di pace e prosperità future sulla terra d'Israele(39).

Se dunque nel Canto di Gassire, Wagadu perisce o rinasce in funzione del potere eternante ed idealizzante della poesia, anche il canto di Pound non può essere solamente un esempio, per quanto eccellente, di quella "poetica dei vinti" di cui Curzio Malaparte sarà uno dei massimi esponenti. Non vi è compiaciuta nostalgia nel Canto LXXIV, né uno sterile orgoglio retrospettivo di fronte al naufragio di un progetto politico che si credeva eterno o di un uomo politico che si credeva degno di questa eternità («un uomo su cui il sole è tramontato», v. 192). Questo canto, come il poema di Gassire, non è un canto privo di speranza. Sembra anzi aleggiarvi un malcelato ottimismo, poiché proprio dalle ceneri di ciò che si è stati, si può produrre qualcosa di più grande e più bello, «come il diamante non si estingue, sia pur esso strappato dall'incastonatura» (v. 193-194). Per Pound che deciderà di tornare in Italia dopo i lunghi anni di prigionia e di manicomio, e che sceglierà di morirvi, il *Liuto di Gassire* non è dunque un mesto canto d'esilio, ma un'ode alla speranza e alla forza creatrice della poesia. Nel *Liuto di Gassire* il canto è l'ultimo suono che si ascolterà a Wagadu prima della sua caduta, esso è anche l'unico che potrà garantire la rinascita di Wagadu, finalmente al riparo dalle insidie del tempo e della malvagità degli uomini, protetta nel ricordo e nel pensiero. Su questo anzi potremmo dire che Pound va ben oltre Gassire. Il suo canto non commemora, e non ricorda, ma annuncia una nuova rinascita per l'Italia, una rinascita in cui la sostanza (la storia, l'arte, la cultura, il paesaggio, lo spirito) rimarrà immutata e intatta, sebbene veicolata da nuove e migliori forme di vita.

Note.

(*) Questo articolo è stato realizzato nel quadro di un progetto Marie Curie, Horizon 2020, 842513 - MYTH. Ringrazio inoltre il Dr. Werner Heuler-Neuhaus per la sua preziosa consulenza.

(1) L. Frobenius, *Atlantis. Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*, Band VI, *Spielmannsgeschichten der Sahel*, Veröffentlichungen der Forschungsinstituts für Kulturmorphologie München, Eugen Diederichs, Jena 1921, p. 53.

(2) J. Macpherson, *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland*, Hamilton & Balfour, Edinburgh 1760.

(3) L. Frobenius, *Il Liuto di Gassire. Leggenda africana con una nota di Ezra Pound*, traduzione di Siegfried Walter de Rachewiltz, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1961, p. 17. «Viermal stand Wagadu im Tageslichte herrlich da; viermal ging es verloren, so dass die Menschen es nicht sahen.» (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 53).

(4) L. Frobenius, *Il Liuto di Gassire*, cit., p. 17. «Viermal hat Wagadu den Namen gehändert. Erst hieß es Dierra, dann Agada, dann Ganna, dann Silla. Viermal hat Wagadu das Gesicht gewandt. Einmal schaute es nach Norden, einmal nach Westen, einmal nach Osten, einmal nach Süden.» (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 53).

(5) «Die Herren Wagadus wanderten und nahmen die "Idee" ihrer Burg mit die viermal verkörpert war, nämlich in Dierra, Agada, Ganna und Silla » (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 50, traduzione mia).

(6) Erodoto, IV, 183; Plinio il Vecchio, V, 26 e 45; Tolomeo, IV, 6, 12; Strabone, XVII, 3, 19 e 23.

(7) M. Liverani, *The Garamantes: A fresh Approach*, "Libyan Studies", 31, 2000, pp. 17-28.

(8) M. Liverani, *The Trans-Saharan Caravan Trade*, in Id., *Agraham Nadharif. The Barkat Oasis (Sha'abiya of Ghat, Libyan Sahara) in Garamantian Times*, All'insegna del Giglio, Firenze 2000, pp. 445-456.

(9) Celebre è ad esempio l'ipotesi di una Odissea preistorica, che tocca le coste del Medioriente mediterraneo, Creta ed il Tirreno, andando oltre le Colonne d'Ercole fino a circumnavigare l'Africa Occidentale per approdare poi nell'attuale Benin, più nota come ipotesi di un'Atlantide africana.

(10) «Der lebendige Tod in effigie!» (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 2).

(11) *Ibidem*, p. 2.

(12) «Die Sahel ist das Land der Entwicklung der Persönlichkeit, so wie der Sudan das der Auswirkung ist. Mit unendlich gesteigerter Gewalt wirkt das Phänomen der Gestaltungskraft der Landschaft in diesen Ländern; - unendlich gesteigert im Verhältnis zu den Kräften, denen wir in nordischen Landen unterworfen sind.» (*Ibidem*, p. 2, traduzione mia)

(13) L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 2.

(14) A. Parry (Ed.), *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Clarendon Press, Oxford 1971.

(15) In realtà, la connessione tra questa prima parte del *Dausi* e le successive (2) La riscoperta di Wagadu; 3) Il combattimento con il Drago Bida; 4) Samba Gana; 5) La spada della dama Ngile; 6) La saggia Hatumata Djaora; 7) La battaglia dei Dabora e di Sagone; 8) Il coltello della dama Ngile) è decisamente meno evidente di quanto ritenesse lo stesso Frobenius, e parla piuttosto a favore di una raccolta di materiali frammentari.

(16) La capacità di comprendere il linguaggio degli animali selvatici, o per meglio dire di quegli spiriti (*Djinne*) che animano in un contesto animistico tanto gli animali quanti i luoghi e le piante, è prerogativa dello sciamano. Nell'economia dell'intero *Dausi*, questa prova quasi iniziatica che porta gli eroi (non solo Gassire, ma tutti gli altri eroi di cui le successive sezioni del *Dausi* narrano le gesta) a comprendere il linguaggio rivelatore del mondo naturale che circonda il villaggio, sarà un elemento narrativo molto sfruttato.

(17) «Hört das Dausi! Hört meine Taten!» (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 56, traduzione mia).

(18) Un esempio, ancora oggi molto controverso, riferitomi dall'antropologo Werner Heuler-Neuhaus di Berlino, è quello della celebre iconografia della "coppia primordiale" nella scultura dei Dogon. Questa magnifica iconografia, tra le più note della tradizione Dogon, è la raffigurazione statuaria di una coppia (maschio/femmina) seduta su due troni, con una o più braccia (sollevate, incrociate, appoggiate sulla spalla del partner o sulle sue ginocchia) che creano un legame tra le due figure. Anche nel caso di questa iconografia, ormai diffusissima tra i Dogon, l'assenza di esemplari o di simili testimonianze iconografiche (anche su medi diversi da quello della scultura) antecedenti all'epoca della spedizione di Frobenius, lasciano aperto il problema se non si tratti piuttosto di un tipico caso di contaminazione culturale. Frobenius si interessò infatti allo studio dei miti cosmologici dei Dogon, che trattano della coppia primordiale, ed è dunque possibile che le sue aspettative di trovare un corrispettivo nella produzione artistica di questo popolo abbiano potuto influenzare la produzione artigianale locale ed indurla ad adottare questa iconografia, per

altro già presente in altre regioni centrafricane. Del resto, l'imponente e precoce sviluppo del mercato di manufatti ed arte africana, che ha travolto l'Europa in un periodo in cui ancora le ricerche antropologiche erano solo agli inizi, ha influenzato fin da subito la produzione artigianale locale, che ha ben presto deviato dai canoni tradizionali per realizzare produzioni destinate al mercato estero.

(19) Il fatto che il costruttore del liuto sia un fabbro è anche piuttosto indicativo. Il fabbro, vero e proprio appartenente ad una casta separata presso i Soninke e presso la maggior parte delle popolazioni africane e del West Sudan in particolare, gode di uno statuto speciale. Egli è considerato un essere superiore e temuto, ma spesso anche evitato e disprezzato. La sua vita è limitata da un gran numero di tabù e il divieto di sposare donne della sua stessa casta, ma anche le limitazioni alle sue unioni con donne di altre caste, parla in favore di un vero e proprio stato di eccezione permanente nel quale queste figure sono confinate dai loro vicini e finanche dalle etnie presso le quali vivono e lavorano. Che il fabbro sia qui incaricato anche dei lavori di falegnameria, e per di più della costruzione di un liuto, strumento proprio ad una casta a parte, quella dei bardi (v. nota n. 25), è un dettaglio che non può essere casuale. Sul ruolo del fabbro nelle società africane si vedano: L. de Heusch, *Le Symbolisme du Forgeron en Afrique*, "Reflets du monde", 10, pp. 57-70.

(20) L. Frobenius, *Il liuto di Gassire*, cit., p. 27. «Dies ist ein Holz. Es kann nicht singen, wenn es nicht ein Herz hat. Das Herz musst du ihm geben. Das Holz muss auf deinem Rücken mit in den Kampf ziehen. Das Holz muss widerklingen beim Schwerthieb. Das Holz muss niedertropfendes Blut aufsaugen, Blut von deinem Blute, Atem von deinem Atem. Dein Schmerz muss werden sein Schmerz, dein Ruhm sein Ruhm. Das Holz darf nicht mehr sein wie das Holz des Baumes, aus dem es geschlagen ist, sondern muss eingehen zu deinem *Diamu* (Stamm, Sippe). Deshalb muss es leben nicht nur mit dir, sondern auch mit deinen Söhnen» (L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 57).

(21) «*Sippe*, f. *pax, foedus, affinitas, propinquitas* e altri 1) secondo la comune significazione germanica dei legami di parentela, *Sippe* prende il significato di relazione di parentela. Il suo significato originario non può però affatto essere quello di parentela nel senso di derivare da un antenato comune, o di designare l'insieme delle persone legate da consanguineità, ma descrive in modo molto più ristretto prima di tutto le parentele fondate da un'alleanza e il pervenire ad una tale alleanza (...).» («*Sippe*, f. *pax, foedus, affinitas, propinquitas*, u. a. 1) unter den gemeingermanischen Bezeichnungen von Verwandtschaftsverhältnissen nimmt *sippe* (...) Verwandtschaft (...). Sein eigentlicher Sinn kann keineswegs Abstammung von einem gemeinsamen Stammvater, die Gesamtheit der durch Blutsverwandtschaft verbundenen, die Parentel sein, sondern es bezeichnet vielmehr in viel engerer weise zunächst die durch ein Bündnis begründete Verwandtschaft, in erster Linie das zusammentreten zu solchem Bündnis selbst (...).», J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Online-Version vom 18.07.2020, XVI, 1224, *Sippe*).

(22) «Nel *clan*, nella stirpe, nel gruppo totemico o *ayllu*, c'è sempre molto di più che uomini, donne e bambini, siano essi vivi o morti: ci sono anche animali, piante, territori, divinità, spiriti, santuari, malattie, immagini, abilità tecniche e mille altre cose necessarie alla vita. E tutte queste componenti sono presenti fin dall'inizio; esse sono costitutive dell'unità mista formata da questi segmenti e non sopravvenute, aggiunte in seguito come scenario suggestivo per il teatro delle azioni umane o come meri dispensatori di metafore per meglio esprimere la socialità di queste azioni, come le scienze sociali hanno tendenza a trattarle.» (P. Descola, *Dalla natura universale alle nature singolari. Quali lezioni per l'analisi delle culture*, "InCircolo. Rivista di Filosofia e Culture", 9, 2020, p. 28: <http://www.incolorivistafilosofica.it/wp-content/uploads/2020/07/InCircolo-n.9-Descola.pdf>).

(23) Come già nel caso delle cosiddette "autocitazioni" di Esiodo, una troppo ostentata consapevolezza poetica e un affollarsi di rimandi concreti, biografici e geografici, crea più dubbi negli studiosi di quanti non ne voglia risolvere, e ha fatto sì che molte generazioni di filologi si interrogassero sull'originalità di questi testi o non piuttosto sull'esistenza di un eventuale redattore o compilatore più tardo.

(24) N. Livadas, *Cefalonia. L'Itaca di Omero. L'enigma risolto*, trad. Giovanni Kezich, Polaris, Faenza 2020.

(25) A. Gregory, *Gods and Fighting Men. The Story of the Tuatha de Danaan and of the Fianna of Ireland*, Murray, London 1902.

(26) L. Frobenius, *Il liuto di Gassire*, cit., p. 25-26. («Als die Könige der Fasa noch am Meere wohnten, waren sie auch grosse Helden, und sie kämpften mit Menschen, die besaßen Lauten und sangen das Dausi. Oft erschranken die Fasa über das Dausi der Feinde. Sie selbst waren stets große Helden. Das Dausi haben sie nie selbst gesungen, weil sie selbst di ersten, weil sie Horro waren, das Dausi aber von den zweiten, den Diare gesungen wird. Jene anderen kämpften nicht mehr als Helden für den Tag, sondern als Trinker für den

Ruhm des Abends. Du aber, Gassire, willst nun, da du nicht zweiter der ersten sein kannst, der erste der zweiten sein.», L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 56).

(27) Questa differenziazione, cui fanno seguito precise regole per i contatti, soprattutto matrimoniali, tra una casta ed un'altra, rispecchia una effettiva divisione delle mansioni: i guerrieri (*Horro*) e i contadini (*Ulussu*), i temibili fabbri (*Numu*) circondati tanto di rispetto quanto di disprezzo, e i bardi, che al tempo di Frobenius si chiamano *Dialli*, ma che originariamente si chiamavano *Diare*. Contrariamente all'immagine delle caste che ci viene dall'area Indù, le caste sudanesi godono di grande autonomia relativa e sono soggette a mutamento. Vi è permeabilità tra le mansioni (i bardi ad esempio vanno in battaglia tanto quanto i guerrieri), e l'importanza, il riconoscimento e di conseguenza il benessere di cui gode ciascuna delle caste può essere molto vario (vi possono essere ad esempio possidenti contadini molto abbienti).

(28) L. Frobenius, *Erlebte Erdteile, Ergebnisse eines deutschen Forscherlebens*, 7 volumi, Frankfurt am Main 1929, che comprende anche una versione del *Liuto di Gassire*, è per Pound un libro «without wich a man cannt place any book or work of art in relation to the rest» (Lettera del 1953).

(29) E. Pound, *Pisan Cantos*, New Directions, New York 1948. L'edizione bilingue da cui sono tratte le citazioni è E. Pound, *Canti Pisani*, traduzione di Alfredo Rizzardi, Garzanti, Milano 2015.

(30) G. Davenport, *Pound and Frobenius*, in L. Leary, *Motive and Method of the Cantos of Ezra Pound*, Columbia University Press, New York & London 1954, pp. 33-59.

(31) L. Frobenius, *Il liuto di Gassire*, cit., p. 17. («Viermal stand Wagadu im Tageslichte herrlich da; viermal ging es verloren, so dass die Menschen es nicht sahen: Einmal durch die Eitelkeit, einmal durch den Bruch der Treue, einmal durch Habgier und einmal durch den Zwiespalt. Viermal hat Wagadu den Namen geändert. Erst hieß es Dierra, dann Agada, dann Ganna, dann Silla. Viermal hat Wagadu das Gesicht gewandt. Einmal schaute es nach Norden, einmal nach Westen, einmal nach Osten, einmal nach Süden. Denn stets hat Wagadu, so oft es den Menschen sichtbar auf der Erde errichtet war, vier Tore, eins nach Norden, eins nach Westen, eins nach Osten, eins nach Süden.» L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 53).

(32) Su questo v. C. Santini, *Searching for Orientation in the History of Culture: Aby Warburg and Leo Frobenius on the Morphological Study of the Ifa-Board*, "Journal of the History of Ideas", 82, 2020, pp. 473-497.

(33) Cfr. gli studi simili che adottano criteri formalistici di analisi del patrimonio artistico e delle arti applicate in ambiti culturali molto diversi e distanti sia geograficamente che storicamente: A. Riegl, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Siemens, Berlin 1893; G. Semper, *Die Vier Elemente der Baukunst*, Vieweg, Braunschweig 1851. Sul concetto di città-cosmogramma o città-mandala si vedano gli studi di W. Müller, *Kreis und Kreuz: Untersuchungen zur sakralen Siedlung bei Italikern und Germanen*, Widukind Verlag, Berlin 1938.

(34) L. Frobenius, *Il Liuto di Gassire*, cit., pp. 17-18. («Denn stets hat Wagadu, so oft es den Menschen sichtbar auf der Erde errichtet war, vier Tore, eins nach Norden, eins nach Westen, eins nach Osten, eins nach Süden. Das sind die Richtungen, aus denen die Kraft Wagadus kommt und in der sie forztzieht, gleichviel ob Wagadu aus Stein, Holz und Erde gebaut ist oder nur wie in Schatten im Sinn und in der Sehnsucht seiner Kinder lebt. Denn an sich ist Wagadu nicht aus Stein, nicht aus Holz, nicht aus Erde. Wagadu ist die Stärke, die im Herzen der Menschen lebt und einmal erkennbar ist, weil die Augen sie erkennen lassen, weil die Ohren die Streiche der Schwerter und die Klänge am Schild hören, und einmal unsichtbar ist, weil sie ermüdet und bedrängt durch die Unzähmbarkeit der Menschen eingeschlafen ist» L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 53).

(35) F. Jesi, *Letteratura e Mito*, Einaudi, Torino 1968, pp. 157-158.

(36) M. Faherty, *Pound's Lute: the West African Voice of the Gesere in the Pisan Cantos*, "Quaderni di Palazzo Serra", 15, 2008, pp. 221-233.

(37) L. Frobenius, *Il Liuto di Gassire*, cit., p. 18. («Zum Schlafen kam Wagadu aber einmal durch die Eitelkeit, zum zweiten durch den Bruch der Treue, zum dritten durch die Habgier und zum vierten durch den Zwiespalt. Wenn Wagadu aber nunmehr zum vierten Male wiedergefunden wird, dann wird es so gewaltig in dem Sinn der Menschen leben, dass es nicht wider verloren werden kann und dass ihm Eitelkeit, Bruch der Treue, Habgier und Zwiespalt nie wieder etwas anhaben können.» L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, p. 53).

(38) L. Frobenius, *Il Liuto di Gassire*, cit., p. 19. («ebensowenig vergänglich zu sein wie die Regen des Südens und die Felsen der Sahara, weil jeder Mann dann Wagadu im Herzen und jede Frau ein Wagadu im Schosse bergen wird.» L. Frobenius, *Atlantis*, cit., VI, pp. 53-54).

(39) Si veda per questa interpretazione anche l'opera di F. Werfel, *Höret die Stimme*, Zsolnay, Wien 1937.