

# POESIA E MUSICA

## Le ragioni del ritmo

---

Pino MARIANO

**ABSTRACT • Poetry and Music. The reasons of rhythm.** This paper aims at exploring the theme of Poetry and Music through the whole work of L.S. Senghor as described by various authors. A general account of the reading aspects of poetry in relationship with its functions is given in reference to a well-known dichotomy suggested by Senghor in terms of *raison-oeil* vs. *raison-étreinte*. What we call “Music of Poetry” depends on several construction’s dimensions whose origins may be found in different ways to express meanings. In this view, the real variables affecting the rhythm of poetry reading may be related to what Meschonnic defines as *signification* and *signifiante*. Rhythms, refrains, text switchings are responsible of a different encoding level where human factors overtake syntactic constraints. Moreover, reading styles result from historical reasons and cultural contaminations throughout the world and should not be described from a strict acoustic point of view. In the same way, not necessarily through mystic experiences, human beings should rethink how to catch a meaning by according more importance to expression and humanitarian feelings. An example is discussed in reference to the *Élegie pour Aynina Fall* whose text is published in an Italian translation.

**KEYWORDS •** Senghor; Rhythm and Music; Meaning Expression in Poetry

*La musica è il ritmo realizzato  
per mezzo del suono  
W.A. Mozart*

### 1. Introduzione

Per chi, come me, dichiara nozioni musicali approssimative, il parlare di ritmo e tempo in ambito poetico può sollevare negli esperti qualche perplessità. Una è questa e mi riguarda: il poeta è cosciente che ciò che va scrivendo, i suoi versi, si muovano sostenuti da un ritmo o accompagnati da un tempo? Lo sa o no se la sua poesia abbia a che fare con la musica e questa con quella?

Fermo restando che occorrerà, in questo contesto, evitare di confondere la musica presente nella poesia e quella che le viene conferita e suonata come accompagnamento o come complemento. Siccome, secondo l’indicazione senghoriana, la poesia *ce sont des mots qui plaisent au coeur et à l’oreille* – regola che abbiamo adottato e che cerchiamo di rispettare – proviamo tuttavia a pensare che un’ipotesi musicale possa essere riconosciuta ai nostri versi scritti sia in lingua che in vernacolo.

Senghor, che si esprimeva sia in sérère (il dialetto di Joal) che in francese, parlava dall’interno di una cultura e di una estetica lontana dalla nostra e che da quella si è allontanata. Dall’antica ode greco-latina e da quella contemporanea africana molti sono stati gli sviluppi non sempre positivi – soprattutto per l’estetica occidentale – dei rapporti “integrati” fra poesia e

musica<sup>1</sup>. Se ne parliamo oggi è che il dilemma di una comprensione lucida di questa realtà culturale permane. Secondo l'estetica africana, come vedremo, la differenza o la distanza fra musica e poesia è solo uno dei muri che la cultura europea-occidentale si è costruita, una specie di schizofrenia, una dissociazione anche dell'arte del dire e dell'arte di ascoltare – dell'arte del dire lo scritto e dell'arte dell'ascoltare il suono – che si iscrive in quella che Senghor chiama la *ragione discorsiva* degli antichi colonizzatori di fronte alla *ragione intuitiva* dei cosiddetti "primitivi" colonizzati. Ci è parsa, in questo contesto, necessaria una breve premessa a quanto seguirà, che il senegalese Senghor anticipa con la lucidità del francese Senghor.

## **2. Ragione discorsiva e ragione intuitiva**

Ciò che fa la negritudine di una poesia, dice Senghor, è meno il tema che lo stile, che è il calore emotivo che dà vita alle parole e che trasmuta le parole in Verbo; perché se l'emozione è negra, la ragione è ellenica<sup>2</sup>.

Davanti allo scandalo suscitato da questa asserzione Senghor ne approfondiva e precisava a suo tempo il concetto. Il bianco – diceva – uomo di volontà, guerriero, uccello da preda, puro sguardo... si distingue dall'oggetto, lo tiene a distanza, lo immobilizza, lo fissa. Munito di strumenti di precisione, lo seziona in un'analisi spietata. Animato da una volontà di potenza, uccide l'altro e ne fa un mezzo per usarlo a fini pratici: lo assimila<sup>3</sup>. Al contrario il negro vive tradizionalmente della terra e con la terra, nel cosmo e per mezzo di esso. È un sensuale, è un essere dai sensi aperti, senza intermediari fra oggetto e soggetto. È sensi, odori, ritmi forme e colori: dice tatto prima di essere occhio, come il bianco europeo; sente più di quanto vede: si sente. È in sé stesso, nella sua carne che riceve e prova le radiazioni emesse da ogni esistente-oggetto.

Commosso, risponde all'appello e si abbandona andando dal soggetto all'oggetto, dall'io al tu sulle onde dell'altro. Non è assimilato, si assimila, si identifica con l'altro che è poi la migliore maniera di conoscerlo. Questo non significa che il negro sia sprovvisto di ragione, ma la sua ragione non è discorsiva, è sintetica. La ragione europea è analitica per utilizzazione, la ragione negra intuitiva per partecipazione<sup>4</sup>. Il negro è un mistico: attraverso la mediazione della natura egli si sintonizza con le forze cosmiche e, al di là di esse, alla forza delle forze, cioè Dio. Questa sintonizzazione si attua attraverso il ritmo, realtà essenziale di ciò che anima e spiega l'universo, cioè, ancora, Dio. La percezione intuitiva e immediata dell'unità dell'universo si estrinseca nell'immagine analogica, nella parola-verbo dotata di forza creatrice. Ma la parola e l'immagine diventano creatrici solo se ritmate, perché il ritmo è l'espressione pura della forza vitale.

## **3. Il ritmo nella ragione discorsiva – la *raison-oeil***

In linea con il dire di Senghor sembra trovarsi per un momento Mallarmé quando nel suo *Mystère dans les lettres* parla di un *ritmo essenziale* cui deve essere ricondotto il linguaggio

<sup>1</sup> Il nome di Orfeo è miticamente associato alla poesia e alla musica, segno che queste due arti erano all'origine indissociabili; lo sono ancora? Altra domanda che lasciamo in sospeso è che, se la musica e la poesia si allontanano l'una dall'altra, non è che si allontanano anche dagli uomini?

<sup>2</sup> Senghor (1956a: 202-203).

<sup>3</sup> Senghor (1959: 235).

<sup>4</sup> Senghor (1956a), *ibi*.

poetico e musicale, perché entrambi fanno parte di un ritmo primordiale e oscuro dettato all'uomo dalle forze cosmiche.

Il problema sta in quell'“oscuro” che per Senghor è negro ma “chiaro”.

Per il resto le ragioni della *raison-oeil* rimangono e la ragione ellenica occidentale continua a seguire la sua via di sezionamento e di analisi, meritoria sì, ma dal punto di vista occidentale. In *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Y. Bonnefoy si continua a chiedere, a sua volta, se si può pensare la musica a partire dalla poesia<sup>5</sup>. O viceversa. La risposta, non esauriente, viene dai tentativi, un po' velleitari, che si sono via via fatti, di sfruttamento delle potenzialità musicali del linguaggio poetico e da quelli di desemantizzazione della lingua e di vocalizzazione della scrittura: per avvicinare il più possibile la poesia alla musica, ma non questa a quella. Senza pensare che il punto d'incontro sarebbe proprio il ritmo con tutte le connotazioni “occidentali” che esamineremo brevemente.

Il ritmo, nel linguaggio, e secondo la ragione-occhio, è l'organizzazione di quegli elementi per i quali i significanti linguistici ed extralinguistici (come nel caso della comunicazione orale) producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale e che Meschonnic, studioso di ritmi, chiama *signifiance*. In altri termini: i valori propri di un discorso e di uno solo. Questi elementi possono porsi a tutti i livelli del linguaggio: accentuativi, prosodici, lessicali, sintattici<sup>6</sup>.

In un'accezione ristretta il ritmo è *l'accentuel* distinto dalla prosodia - organizzazione vocal-consonantica. In un'accezione più larga esso ingloba la prosodia e, oralmente, l'intonazione. Organizzando *signifiance* e *signification* del discorso, il ritmo è, se vogliamo, l'organizzazione stessa del senso del discorso, che non è esclusiva ma integrativa. Attraverso il ritmo, il senso si impone con una specie di contagio fonico e accentuativo delle parole. Esso (insieme a prosodia, intensità, soffio e gesto) è così portatore di senso più dello stesso significato<sup>7</sup>. E non perché si debba confondere ritmo e senso ma perché il ritmo agisce interattivamente col senso. Il poema è il luogo del discorso dove questa interazione è più evidente. Qui la *signifiance* - valori propri del suo discorso e di uno solo - ci porta nel vasto campo della soggettivazione del discorso che è quello strettamente poetico: cioè, di ogni singolo poeta e, diremmo, di ogni singola poesia. L'attività della *signifiance* - con i suoi valori vocal-consonantici, catene tematiche e prosodiche - dà spinta, rianima l'attività stessa delle parole in una specie di semantica seriale, dove le parole non perdono il loro senso, perdendosi nella prosodia, ma recuperano forza, sono evocazione della loro stessa natura profonda, aperture sull'anima di chi le ha scritte, sulla musica che le ha generate. Questa memoria delle parole non si isola dal sistema e dal contesto (linguistico e prosodico) che le forma ma diventano esse stesse sistema e contesto cui esse danno forza. In questa semantica seriale dove - linguisticamente - avviene la non semplice intersezione del significante e del significato, il testo poetico è il discorso totale in cui tutti gli elementi chiamati a raccolta dal poeta - ritmo, sintassi, prosodemi - contribuiscono a rinforzare la *signification* e la *signifiance* senza inventarla ma trasformandola in quella che noi abitualmente chiamiamo la *musica della poesia*. Alla base c'è quello che Bergson chiama con le parole-chiave il *mouvant*, la *fluence*, e il *moi-qui-dure*: i produttori e riproduttori di ritmo. Ed è proprio a Bergson - più propriamente, alle

<sup>5</sup> La definizione che egli dà della poesia è, per certi versi, una definizione “musicale”: “La poésie est une offre ; elle se donne pour tâche de préserver dans les mots l'intuition qu'elle a vécu dans leur son” (Bonnefoy 2007: 23).

<sup>6</sup> Meschonnic (1970: 216-217; cfr. Meschonnic 1973).

<sup>7</sup> Meschonnic (1970: 269-270).

---

*Données immédiates de la conscience* – cui Senghor ricorre per trovare un appoggio e dare una ragione occidentale alle proprie tesi.

#### 4. Il ritmo della ragione intuitiva - la *raison-étreinte*

Nel saggio del 1959 *Ce que l'homme noir apporte* (ripreso in *Liberté 1*) Senghor – in linea con Bergson – ma smarcandosi da qualsiasi interpretazione e commistione occidentale-europea, così presentava, spiegandola sinteticamente, la sua estetica: la forza ordinatrice che fa lo stile negro è il ritmo<sup>8</sup>. Creare vuol dire comporre dei ritmi e non solo in poesia ma anche nella musica e in tutte le arti figurative. Perché il primo abbozzo di un poema è sempre una parola, un'espressione, una forma che ritorna, un "ritornello" diremmo noi. Ma il ritmo è la piattaforma non solo del poema ma anche di tutte le altre arti in cui, con procedimenti diversi, combinando parallelismi e asimmetrie, accentuazioni ed atonalità, tempi forti e tempi deboli, introduce varietà nella ripetizione. Il ritmo nasce, si rinforza, la fa da padrone esprimendo la tensione dell'essere verso la strada dell'essenza<sup>9</sup>.

Senghor sembra così descrivere una vera e propria antropologia del ritmo: che, tecnicamente, è e rimane un fenomeno periodico nato dalla percezione di una struttura nella sua ripetizione; rinvia alla nozione stessa di forma e di movimento, o di movimento nella forma, prodotto dalla ripetizione; si parla di ritmo nei fenomeni di cadenze e di periodicità diverse, quando l'ordine di successione e il rapporto di durata fra momenti di tensione e di "pace" sono identici. Il ritmo è, in definitiva, una nozione poetica ed è in poesia una specie di metonimia di ogni genere d'avvenimenti cadenzati<sup>10</sup>.

Se per la musica il ritmo si basa sulla divisione del tempo in misure uguali e la rappresentazione delle durate, lunghe o brevi, su partiture con periodicità di tempi "deboli" o "forti", in poesia i tempi "deboli" o "forti" e il ritmo che ne deriva nascono dall'alternanza di sillabe accentuate e di sillabe atone<sup>11</sup>. In linea generale il ritmo sarebbe l'architettura dell'essere, il dinamismo interno che gli dà forma, il sistema di onde che emette verso gli altri (...); che si esprime con i mezzi più materiali: accenti in poesia e musica, movimenti nella danza (...) e, nella misura in cui s'incarna nella sensualità, illumina lo spirito<sup>12</sup>. Perché, in verità, è il ritmo che esprime la forza vitale, l'energia creatrice. Esso è l'anima dell'immagine, la cosa più sensibile la più immateriale, l'elemento vitale per eccellenza, la condizione prima e il segno dell'arte<sup>13</sup>. In questo senso l'atto poetico è considerato la creazione di un demiurgo – come già sapeva la tribù dei Dogons e i suoi miti – per i quali il tam-tam, il ritmo musicale (e le sue parole) è apparso prima di ogni altra arte, danza, pittura e scultura. Esso era, nelle mani del fabbro-demiurgo, lo strumento della preghiera prima della parola ritmata che oggi chiamiamo poesia (...); la voce umana ha sostituito poi il tam-tam. E la virtù della "voce giusta" sta nel fatto che essa possiede i suoni le cui armonie riproducono le forze cosmiche, le luci-suoni degli astri, che altro non sono, a loro volta, il sorriso creatore di Dio<sup>14</sup>.

Attraverso la ragione intuitiva (*la raison-étreinte*) l'Africano, come abbiamo visto, distingue ciò che è percepito e la cosa, o l'essere in sé, cioè la forza che si nasconde sotto le

---

<sup>8</sup> Senghor (1964: 35).

<sup>9</sup> Senghor (1977: 97).

<sup>10</sup> Lalande (2010: 935).

<sup>11</sup> Senghor (1956a: 55).

<sup>12</sup> Senghor (1964: 22-23).

<sup>13</sup> Senghor (1996).

<sup>14</sup> Senghor (1964: 172).

apparenze della materia, dal ciottolo fino a Dio. È questo mondo dell'essere-in-sé che il poeta penetra ed esprime e per il quale egli assume un carattere detto dagli occidentali "animista".

Nella sua retorica del ritmo, frutto dell'intuizione e dell'esperienza più che della ragione discorsiva<sup>15</sup>, il poeta sceglie fra i materiali della sintassi e del lessico quelli più adatti a esprimere il senso del mondo e dell'oggetto cantato, la sua "forza vitale", che è la stessa che opera in chi la canta. Il ritmo che, per adattarsi alla globalità vivente della visione si fa in realtà un poliritmo, una specie di contrappunto ritmico che evita alla parola quella regolarità meccanica che potrebbe creare monotonia<sup>16</sup>. La maggior parte dei poemi negro-africani sono salmodiati, ritmati con una canzone e integrati con essa; c'è reiterazione come in quella dei corifei della tradizione greco-latina dell'ode e delle tragedie greche. Gli strumenti che accompagnano la declamazione-canto sono diversi a seconda delle situazioni e dei sentimenti da esprimere. Ci sono strumenti a vento (flauti, trombe, organi), strumenti a corde (kôras, khalam), strumenti a percussione (tam-tam, dyoung-dyoung, balafong). Si può dire che ogni poema ha il suo strumento: il khalam, per esempio, è una specie di chitarra tetracorde che serve all'accompagnamento dell'elegia<sup>17</sup>. Ogni parola può e deve diventare ritmo perché il poeta è come una donna partorienti: le contrazioni, il soffio, i gemiti devono generare<sup>18</sup>.

In questo parto l'essenzialità è d'obbligo e la sua "sintassi" attuativa è fatta di parallelismi asimmetrici: per questo essa non è una sintassi né di subordinazione né di coordinazione ma di giustapposizione, dove i legami logici (congiunzioni, pronomi personali, articoli e aggettivi dimostrativi) sono eliminati, in un'economia di costruzione e di sostituzione che rendono l'espressione più precisa, aspra, severa, tettonica<sup>19</sup>, più intensa, essenziale, tragica in senso greco, come dev'essere ogni nascita.

Questa nascita del poema-musica non appartiene alla parola-ragione discorsiva *oeil* ma alla parola-ragione *étreinte* generatrice di un'essenza di cui ci rimane l'eco come in un atto d'amore, che ameremmo ripetere. Perché, come dice Goethe parlando del ritmo: c'è in esso qualcosa di magico che ci costringe a credere che il sublime ci appartenga.

Je suis les deux battants de la porte  
le rythme binaire de l'espace  
et le troisième temps  
(Senghor/Le Kaya Magan / *Ethiopiennes*)

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bonnefoy, Yves (2007), *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée.  
Frobenius, Léo (1952), *Histoire de la civilisation africaine*, Paris, Gallimard.  
Gassama, Makhily (1978), *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abidjan, Nouvelles éditions africaines.  
Lalande, André (2010), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF (Quadrige).

<sup>15</sup> Senghor (1964: 165).

<sup>16</sup> Senghor (1956a: 55).

<sup>17</sup> Che è quella che mancava al sottoscritto nella declamazione dell'*Elegia di Mezzanotte* di Senghor in occasione del Convegno del marzo 2018 su *Musica e Poesia* a Torino.

<sup>18</sup> Senghor (1990: 154).

<sup>19</sup> Frobenius (1952). Della *femme en gésine* parla Senghor in *Comme les lamantins vont boire à la source* (Senghor 1990: 161) ripresa da Gassama (1978) che parla a sua volta di *mots accoucheurs*; per quanto riguarda la sintassi *negra della giustapposizione* (vedi Senghor 1990: 362).

- 
- Mariano, Pino (1984), *Elégies et Rythmes*, Lecce, IusEAed (Coll. Les Dauphins 1).  
 Mariano, Pino (1997), *Afrika-Senghor*, Lussemburgo, Euroeditor.  
 Meschonnic, Henri (1970), *Pour la Poétique*, vol. 1, Paris, Gallimard.  
 Meschonnic, Henri (1973), *Pour la Poétique*, vol. 2, Paris, Gallimard.  
 Meschonnic, Henri (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier.  
 Senghor, Léopold Sédar (1956a), *L'esthétique négro-africaine*, in *Diogène*, 16, pp. 202-203.  
 Senghor, Léopold Sédar (1956b), *L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine*, in *Présence Africaine*, 8/10, pp. 13-31.  
 Senghor, Léopold Sédar (1959), *Eléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine*, in *Présence Africaine*, 25-26 (n° spécial - 2<sup>ème</sup> Congrès des Ecrivains et Artistes Noirs, Roma 1959), pp. 232-286.  
 Senghor, Léopold Sédar (1964), *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil.  
 Senghor, Léopold Sédar (1977), *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'Universel*, Paris, Seuil.  
 Senghor, Léopold Sédar (1990), *Ethiopiennes*, in *Oeuvre Poétique*, Paris, Seuil.

**PINO MARIANO** • Pino (Giuseppe) Mariano (1947) has been a linguist and translator of the EU in Luxembourg where he worked to various thesauri and automatic translation systems (Eurodicautom) and where he lives with his family. He taught Italian Literature at the University of Lecce (*Centre Charles Péguy*) and was *Maître de Conférences* in Language Sciences at the University of Besançon. Since 1982 he co-organises the *World Congress of Poetry* and translates poets from various languages. A full record about his activities, including a rich poetic production, is available at the *National Society of Greek Writers* in Athens and at the *Centre National de Littérature* of Luxembourg.

**E-MAIL** • [pimariano@yahoo.it](mailto:pimariano@yahoo.it)

---

**APPENDICE I**
**Intervista-stralcio a Senghor sull'arte africana<sup>20</sup>**

MARIANO: Signor Presidente, *cher Ami Poète*, l'umanità del III Millennio si reca, secondo la sua espressione all'appuntamento del *donner et du recevoir*. L'Europa, che ha già "preso" molto in termini coloniali, cosa potrà dare o, piuttosto, cosa potrà ancora "vitalmente" ricevere dall'Africa?

SENGHOR: Cominciamo dal mondo dell'arte. Cartesio, in una delle sue meditazioni, ci parla del pensare, del volere e del sentire, mettendo la ragione discorsiva in primo piano e, in secondo, la ragione intuitiva, la sensibilità. Ma alla data del 1889, anno in cui esce l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* di Bergson, con un filosofo come Bergson e poeti come Rimbaud e Claudel, la ragione intuitiva, la sensibilità, passa in primo piano. Basta pensare al ruolo che essa ha avuto nel movimento simbolista con Verhaeren e Maeterlinck... Là ritroviamo l'Africa. Basta leggere *Une saison en enfer* di Rimbaud -"Io sono negro voi siete dei falsi negri"- in cui il poeta consiglia un *dérèglement de tous les sens*. Per me la poesia è caratterizzata essenzialmente dall'immagine simbolica, dalla melodia e dal ritmo. Ora questi sono i caratteri essenziali dell'arte negra. Si può dire che l'Africa nera ha rinnovato nel XX secolo poesia e musica. Un esempio: la polifonia; viene dall'Africa come il canto corale della Chiesa Cattolica, introdotto dagli Arabi in Andalusia e poi diffusosi nel resto d'Europa. Si pensi poi alla danza, a Maurice Béjart, figlio di Gaston Berger, meticcio franco-senegalese. Béjart ha rinnovato la danza aggiungendo ai quaranta passi della danza classica altri passi venuti dall'Africa, dai neri d'America, dall'India. Se guardiamo all'ambito dei valori morali, gli africani hanno il senso del sacro e del divino: e l'arte africana è essenzialmente un'arte che esalta l'unione dell'uomo con Dio. Quest'unione si esprimeva già in maniera particolare e particolarmente forte nell'Antico Egitto, nei misteri di Osiride. I Greci poi hanno recuperato nel loro teatro questi misteri, la cui essenza era l'unione dell'anima umana con l'anima di Dio. L'idea della *Civiltà dell'Universale* deriva direttamente da questa antica radice, un valore che devo all'Europeo Teilhard de Chardin e che l'Europa potrebbe riscoprire... Nella dialettica, anzi nella sinfonia del *donner et du recevoir* l'Africa e l'Europa potrebbero "riprendersi" cose già date e viceversa.

---

<sup>20</sup> Intervista a L.S. Senghor, del 3 luglio 1986, *World Congress of Poetry*, Hotel Baglioni, Firenze, ore 12.30. Riportata in Mariano (1997).

**APPENDICE II****Elegia per Aynina Fall<sup>21</sup>  
(poema drammatico a più voci)**

I  
(per un gorong: ritmo funebre)

Il Corifeo

Che temibile calma sopra l'azzurro! Non alita soffio  
quando passa l'ombra degli Spiriti  
così bianca. Un turbine improvviso piovendo polvere  
di sangue si è rovesciato sulla stagione.  
Ha ruggito a grida brevi il tuono, Fall! e la folgore  
ha colpito Koumba-Betty  
Tesi dal dolore tremano i tralicci del telegrafo  
e sinistri incendi si levano in lontananza nella macchia

Coro di fanciulle

Niiiiiiiiiiiiiiiiina!  
Woi Nina! Woi<sup>22</sup>  
Niiiiiiiiiiiiiiiiina!

Coro di giovani

Fall! Fall! Fall! Fall!

Coro di fanciulle

Era slanciato come una palma  
Era nero come Osiride  
Era dolce come il crepuscolo quando sommesse cantano le tortore  
Era buono come una madre  
Era bello come un luigi d'oro

Coro dei giovani

Era diritto come una palma  
Era nero come un blocco di basalto  
Terribile come un leone per i nemici del suo popolo  
Buono come un padre dalle quadrate spalle  
Bello come una spada sguainata

<sup>21</sup> Leader sindacalista dei ferrovieri africani. Quest'elegia, nella mia versione italiana, è tratta da Mariano (1984).

<sup>22</sup> Woi: «Chant, poème. C'est la traduction exacte du grec *ôdê*. Le *guimm* est sérère, le woi, wolof» (Senghor 1990 ; cfr. <http://lastrolabe.free.fr/ethiopiennes/pages/lexiq.htm>, ultimo accesso 31 maggio 2019).

Il Corifeo  
(il gorong tace alle parole del Corifeo)

Era a Thiès, l'altr'anno. Gli sciacalli riuniti  
intorno alla iena e ai cinocefali. E le tenere antilopi  
dagli occhi di notte.  
Ed arrivò. Vedendolo sogghignarono i cinocefali  
scuotendo alle radici tutti i baobab  
del Cayor e del Baol.  
Fermo a braccia incrociate e labbra calme. Vergogna  
incuteva la sua fronte senza rughe. E invidia  
il suo petto di bronzo, quale un monolito  
che raccoglie il Popolo quando il momento si fa storia.  
I suoi occhi di sole allo zenith abbassavano gli altrui.  
La sua presenza recava loro patimento.  
I cinocefali gli si lanciano contro azzannandolo  
sul dorso. Gli sciacalli abbaiano. Da profonde ferite  
scorre il sangue a bagnare la terra d'Africa.  
Come il leone di Ferlo con un balzo si divincola  
e con occhi di saetta inchioda l'Avversario.  
Ma è colpito il suo cuore senza odio, non il braccio.

Coro di fanciulle

Nina! Nina! Niiiiiiiiiiiiiiiiina!

*Woi Nina!*

Coro di giovani

Fall!!

Coro di fanciulle

Fall! Che diremo alle nostre madri all'ombra della sera?  
Chi proteggerà ormai i nostri verdi seni? Chi la nostra  
stella d'oro dai malvagi? Chi il nostro segreto?  
Tu, Fall, nostra stella!

Coro di giovani

A sinistra si è alzato in volo il serpentario  
e non abbiamo visto messaggi bianchi.  
Che annunciare ai nostri fratelli, ai nostri padri?  
Chi guiderà i compagni? E le ambasciate?  
Rispondi, Fall! È tardi e la notte è piena  
di grida ostili.  
Non è più la notte dei tempi andati, quando il viaggiatore  
si orientava con le stelle.

Coro di fanciulle

Quale campione canteremo quale cavaliere quale atleta?  
A chi andranno i nostri versi? Quale voce ritmeranno

i tam-tam?  
A chi andrà l'elogio e l'epopea?

Il Corifeo  
(il gorong tace alle parole del Corifeo)

Teste corte e sorde, teste cieche, come i briganti  
del nord che credendosi astuti nulla intendono! Quando interpreterete i segni?  
Vedete l'oleandro crescere sulle ceneri. L'erba rinasce tenera alle antilopi  
dopo gli incendi di novembre; ha versato il suo sangue a fecondare la terra  
d'Africa; ha redento le nostre colpe; ha sacrificato la sua vita per l'UNITÀ DEI POPOLI NERI.  
Aynina Fall è morto, Aynina Fall è vivo fra di noi.

II  
(per due dyoung-dyoung: ritmo reale)

Coro di fanciulle

Nina! Nina! Nina! Woï Nina!

Coro di giovani

Fall! ti chiamiamo con il tuo nome!

Il Corifeo

Sì, toglieremo le armi al Conquistatore  
come abbiamo sempre fatto.  
Le terremo salde nelle mani e ne faremo  
insegne di pace:  
"Una stella d'oro verde su una ruota d'acciaio."  
Ammirate la locomotiva, alta sulle zampe, flessibile  
e fine come un cavallo sul Fiume.  
Unisce Saint-Louis a Bamako, Abidjan a Ouagoudougou  
Niamey a Cotonou, Fort Lamy a Douala  
Dakar a Brazzaville.  
Eccolo il nostro sigillo e la ruota segno del destino.  
Alle feste d'iniziazione danzeranno i circoncisi.  
Le nostre voci la faranno d'oro, e stella i tam-tam.

Coro di fanciulle

Per una luna ti abbiamo pianto  
e cantato per te le doglianze del Ribelle.

Coro di giovani

Per una luna ti abbiamo vegliato  
sulla locomotiva dai lunghi pistoni d'oliva

Coro di fanciulle

Sì, per una luna abbiamo lodato la tua forza,

i nostri padri ti hanno unto il corpo d'ambra e aromi,  
le nostre madri ti han vestito d'abiti preziosi

Il Corifeo

Ora che tu arrivi al galoppo sulla tua locomotiva  
primo fra i combattenti  
nunzio della buona novella

Coro di giovani

Principe dei compagni...

Coro di fanciulle

Il più bello il più nero dei cavalieri...

Il Corifeo

Ora che tu arrivi...

Coro di fanciulle

Integro blocco della terra del Senegal...

Coro di giovani

Roccia senza crepe dei popoli africani....

Tutti insieme

Eccoci uniti come le dieci dita delle mani

Coro di fanciulle

Nina! Nina! Nina! Woï Niina!

Coro di giovani

Fall!