

*Sulla traduzione/rimediazione:
Dieu d'eau di Marcel Griaule*

Laura Santone*

ABSTRACT

Partendo dalla nozione di « remediation » elaborata nel 1999 dai teorici americani J.D. Bolter e R. Grusin e trasferendola alla pratica della scrittura ci proponiamo, in questo articolo, di tornare alle note di terreno che a partire dagli anni '30 l'antropologo Marcel Griaule raccolse nel corso delle sue spedizioni in Africa tra i Dogon al fine di indagare la maniera in cui l'immaginario del mito Dogon sia stato successivamente rimesso in scena, ovvero "rimediato", nell'ambito di nuovi contesti di volgarizzazione e di nuove strutture enunciative, in particolare la guida del *Routard* del Mali e il film documentario di Jean Rouch. Mobilitando le nozioni di passaggio, di frontiera, e nondimeno di violenza, verrà a delinarsi una prospettiva in cui la pratica della rimediazione si rivelerà in stretta correlazione con il paradigma della traduzione in quanto pratica che si situa in quello spazio intermedio della differenza in cui si affrontano l'identità e l'alterità, la distanza e la prossimità, il Sé e l'Altro da sé.

The starting point for this article is the notion of « remediation », as it was developed by the American scholars J.D. Bolter e R. Grusin in 1999. Applying that notion to the writing practice, we intend to reconsider the field notes that, from the '30s onward, the anthropologist Marcel Griaule collected during his expeditions in Africa among the Dogon. The aim of the article is to investigate how the forms of the original imaginary of the Dogon myth were later re-enacted, that is "remediated", inside new contexts of vulgarization and new enunciative structures, mainly the *Routard Guide* of Mali and Jean Rouch's documentary film. Drawing on the notions of passage, frontier, and violence as well, a perspective will be outlined where the practice of "remediation" appears to be in close relation with the paradigm of translation as a practice that belongs to that intermediary space of difference, where identity and otherness, distance and proximity, the self and the other from the self face each other.

* Università Roma Tre.

1. Introduzione

Muovendo dalla nozione di «remediation» elaborata nel 1999 dai teorici americani J.D. Bolter e R. Grusin¹ e trasferendola alla pratica della scrittura intesa come *campo* in cui diversi fattori possono entrare in relazione tra loro catalizzando nuovi precipitati nel quadro di nuove rappresentazioni, ci proponiamo, in questo articolo, di tornare alle note di terreno che a partire dagli anni '30 l'antropologo Marcel Griaule raccolse nel corso delle sue spedizioni in Africa tra i Dogon al fine di indagare la maniera in cui questo materiale sia stato successivamente riadattato, ovvero rimediato, nell'ambito di nuovi contesti di volgarizzazione e di nuove strutture enunciative: fiction, web, guide turistiche, fumetto... Ci occuperemo, in particolare, di *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli*, pubblicato nel 1948² subito dopo la quinta spedizione tra i Dogon di Sangha. Ma prima di entrare in *medias res*, ci pare utile soffermarci brevemente sulla nozione di rimediazione.

Nello scegliere di utilizzare il termine «remediation» Bolter e Grusin fanno un'operazione di neologia semantica³ in quanto creano, per un lessema già esistente, un'accezione del tutto inedita che innestano sul latino *remedium*, vale a dire «porre rimedio, curare, riparare»⁴. Con questo neologismo i due autori intendono illustrare una dinamica di interferenze a partire dalla quale si configura tra i media un processo di ibridazione e di interrelazione ininterrotta, le cui componenti rinviano a un dispositivo preesistente. Un processo che comporta, allo stesso tempo, un passaggio di frontiere nonché una ripetizione – da qui il prefisso *re-* del neologismo –, più esattamente la migrazione di tracce che da un vecchio medium si spostano verso un altro medium. Concepita in una prospettiva di filiazione genealogica, la rimediazione rappresenterebbe così, per i due autori, «la caratteristica che definisce un nuovo medium digitale»⁵.

¹ J.D. BOLTER & R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

² M. GRIAULE, *Dieu d'eau: entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Éditions du Chêne, 1948. L'edizione a cui noi facciamo qui riferimento è quella di Fayard del 1975. Per la traduzione italiana rimandiamo a: *Dio d'acqua. Incontri con Ogotemméli*, traduzione di G. Agamben, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

³ Ricordiamo che la neologia comprende tre grandi tipologie: la neologia formale, la neologia semantica e il prestito. Per un ulteriore approfondimento si veda M.-F. MORTUREUX, *La Lexicologie entre langue et discours*, Armand Colin, Paris, 2004.

⁴ *Lessico del XXI secolo – Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/rimediazione_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/> (ultima consultazione: 26.05.2020).

⁵ «Again we call the representation of one medium in another remediation, and we will

A partire da questo assunto, ma spostandoci da una visione genealogica verso una visione che ci piace definire mitopo(i)etica, ovvero passando dal medium digitale a quel medium più tradizionale che è il testo, avanderemo verso *Dieu d'eau* per osservare, sul filo del testo, il processo di (ri)creazione/pòiesis di «modi e aspetti»⁶ specifici del testo di Griaule, ma “rimediati” nel divenire di nuove messe in scene finzionali e di nuovi registri discorsivi. Il nostro proposito sarà nondimeno di dimostrare come questa operazione di “rimediazione” sia suscettibile di rilanciare, da un lato, sulla scia di Jakobson ed Eco, la nozione di traduzione intersemiotica tra diversi sistemi di segni, e di ripensare, dall'altro, la traduzione in quanto operazione di bricolage che (ri)modella punti di rottura rimettendo in tensione linguistico-culturale il testo/medium fonte e i suoi schemi di percezione. Ma su questo aspetto torneremo più avanti.

2. *Dieu d'eau*

Publicato nel 1948, riedito in più occasioni e tradotto in diverse lingue, *Dieu d'eau* si iscrive nella vasta filiera dei lavori sui Dogon apparsi dopo la missione Dakar-Djibouti (1931-1933), di cui Griaule era stato capo di spedizione e Michel Leiris segretario-archivista⁷. È un lavoro sul campo il cui stile di scrittura non nasconde una palese ambizione letteraria – esattamente come accadrà, più tardi, per il Lévi-Strauss di *Tristes Tropiques*⁸ –, la scelta della voce narrante è sintomaticamente affidata alla terza persona di un autore extradiegetico – Griaule si designa come «le Blanc», «l'Européen», «le Nazaréen» –, artificio funzionale che

argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media». In BOLTER & GRUSIN, *op. cit.*, p. 45; traduzione nostra.

⁶ Come vuole la terminologia di Elleström. Cfr. «The modalities of media: a model for understanding intermedial relations», in *Media borders, multimodality and intermediality*, edited by Lars Elleström, Palgrave Macmillan, London, 2010, pp. 27-48.

⁷ All'indomani del ritorno, la rivista surrealista *Minantaure* (n. 2, 1933) dedica alla missione un intero numero, l'anno seguente Michel Leiris pubblica *L'Afrique fantôme*, che siglerà la sua rottura con Griaule, nel 1938 escono *Masques Dogons* e *Jeux Dogons* di Marcel Griaule, nel 1939 *Les âmes des Dogons* di Germaine Dieterlen, nel 1940 *Organisation sociale des Dogon* di Denise Palme, nel 1941 *Les devises des Dogons* di Solange de Ganay, e nel 1948 *La langue secrète des Dogons de Sangha* di Michel Leiris.

⁸ Facciamo qui allusione alla suggestiva descrizione del tramonto che apre *Tristes tropiques* (Plon 1955), pagine che facevano in realtà parte di un romanzo che Lévi-Strauss aveva iniziato a scrivere al suo ritorno dal Brasile, ma che aveva poi abbandonato.

risponde, come non manca di sottolineare Geneviève Calame-Griaule⁹, ad uno scopo ben preciso e deliberatamente perseguito, e che l'antropologo chiarisce nella sua «Préface», più precisamente il desiderio «de mettre sous les yeux d'un public non spécialiste et sans l'appareil scientifique habituel un travail que l'usager réserve aux seuls érudits»¹⁰. Parole che a un orecchio attento esplicitano, nel contempo, ciò che Umberto Eco definisce «l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua nella quale è espresso e al contesto culturale in cui è nato»¹¹. Ma anche su questo aspetto torneremo più avanti, nel momento in cui tireremo le nostre conclusioni.

Costruito a guisa di un resoconto di viaggio che nell'arco di 33 giorni Griaule compie nel villaggio di Ogot-du-Bas, *Dieu d'eau* traduce la parola dell'Altro, di cui il vecchio cacciatore cieco Ogotemmêli, informatore di una saggezza «dont le prestige s'étendait dans tout son pays»¹², è il depositario. Parola che l'antropologo declina, come ben osserva Jean-Michel Adam, «en plein art romanesque»¹³, in un «récit distancié» che permette «la description pas à pas de rituels (cultes des 18^e, 19^e, et 29^e journées, par exemple), de personnages, d'objets et de lieux...»¹⁴. Si tratterà, allora, come verrà significativamente precisato nella presentazione della riedizione «Livres de poche» del 1987, di «choisir les mots, les ciseler pour la mémoire, oser mettre en scène, comme si c'était un roman, le vieil Ogotemmêli, détenteur de la sagesse dogon, risquer de mettre dans la langue du "blanc" le récit de fondation qu'il relate...»¹⁵. E sarà un rischio, quello di «mettre dans la langue du "blanc"», che si rivelerà essere una sorta di iniziazione – Ogotemmêli sarà infatti, per Griaule, più «formatore» che informatore¹⁶ –, una pratica di attraversamento che

⁹ Nell' «Avant-propos» che apriva nel 1966 la prima edizione Fayard di *Dieu d'eau*.

¹⁰ GRIAULE, *Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemmêli*, Fayard, Paris, 1975, p. 6.

¹¹ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 16.

¹² GRIAULE, *op. cit.*, p. 5.

¹³ J.-M. ADAM, «Aspects du récit en anthropologie», in J.-M. ADAM ET AL., *Le discours anthropologique*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1990, p. 271. E vale la pena ricordare che Griaule si era già sperimentato scrittore con *Les Flambeurs d'hommes*, diario di bordo romanzato della sua prima spedizione in Abissinia che aveva ricevuto nel 1935 il prix Gringoire.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ Citato da J.-M. Adam, *ivi*.

¹⁶ Così Griaule riferendosi alla conoscenza iniziatica Ogotemmêli: «Dès l'âge de quinze ans il avait été initié aux mystères de la religion par son grand père. Son père avait continué son instruction après la mort du vieillard. Il semblait que ces "leçons" avaient été

marcherà allo stesso tempo il passaggio ad una pratica discorsiva che metterà in gioco la traduzione in quanto trascrizione dell'alterità dogon nella lingua francese dell'antropologo.

Ma torniamo alla «Préface». Si legge nell'incipit:

Dans l'un des chaos de roches les plus étonnants de l'Afrique, vit une population de paysans-guerriers qui fut l'une des dernières du domaine français à perdre son indépendance.

Siamo nel Mali, nell'ex Sudan francese, e queste scogliere rocciose di straordinaria bellezza attraverso le quali passa la spedizione di Griaule sono le falesie di Bandiagara. Nei pressi di queste scogliere sorge il villaggio dei Dogon, uomini «[qui] vivent sur une cosmogonie, une métaphysique, une religion qui les mettent à hauteur des peuples antiques et que la christologie elle-même étudierait avec profit», rivelandosi questa cosmogonia «aussi riche que celle d'Hésiode»¹⁷. Non sfugge allora, all'occhio dell'analista del discorso, come già a questo primo livello si delinei, dietro il sentimento griaulano di fascinazione assoluta, la cornice di un paradigma designazionale vocato a definire i tratti della terra Dogon: un villaggio che offre lo spettacolo di un paesaggio eccezionale – *étonnant* –, di cui i riferimenti alla cosmogonia e a Esiodo fanno un luogo mitico, misterioso, al di fuori del tempo e dello spazio. La lettura delle conversazioni con Ogotemméli d'Ogol-du-Bas, definito «l'un des plus puissants esprits des Falaises»¹⁸, contribuisce ulteriormente all'immagine – e alla rappresentazione – di un popolo e di un villaggio dove sono custoditi i segreti del potere demiurgico della parola – «la civilisation dogon apparaît comme une civilisation du Verbe», scrive non a caso Calame-Griaule¹⁹ –, e dove la conoscenza del mondo riposa su una rete di corrispondenze simboliche tra il cielo e la terra, tra il visibile e l'invisibile, tra gli uomini e il cosmo. Corrispondenze di una geometria divina²⁰, che il vecchio cacciatore Ogotemméli, «respecté pour avoir le plus pur parler des gens de Sanga-du-Haut»²¹, penetra e rivela finanche

données pendant plus de vingt ans et que la famille d'Ogotomméli étaient de celles où ces choses n'étaient pas prises à la légère». In GRIAULE, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ CALAME-GRIAULE, *op. cit.*, p. 3.

²⁰ GRIAULE, *op. cit.*, p. 31.

²¹ *Ibid.*, p. 216.

nei suoi momenti di mutismo. Le note della trentatreesima giornata sono un bilancio della spedizione, che dà nondimeno conto, nel suo complesso, della trascrizione di un patrimonio documentario in cui la lingua è strutturata come un sistema che va interrogato, svelato – *tradotto* –, poiché si situa al di là di ogni possibile classificazione:

La moisson de l'expédition était d'une ampleur inespérée. La documentation linguistique, patiemment édifiée au travers des conversations, des chevauchées, des enquêtes matérielles, faisait apparaître une langue riche, aux nuances infinies, concrète²².

La ricchezza di questa lingua sgorga dal suo fondo mitico. In *Dieu d'eau* Griaule introduce, come ben osserva Gaetano Ciarcia, «l'idée d'une grande religion»²³ che, ben lungi dall'essere una dottrina esoterica²⁴, fa del mito l'attività speculativa di un sistema di pensiero che appartiene a un tempo del quale gli Occidentali non serbano più il ricordo. Il mito si iscrive così, una volta conclusa la lettura, nel cuore di un sistema di co-referenze che stabiliscono delle corrispondenze simboliche tra i Dogon e le loro pratiche quotidiane – il lavoro nei campi, la tessitura, l'arte della terracotta, i culti, le danze, le tecniche del tamburo... E si configura, ai fini della nostra analisi, come l'elemento basilico del paradigma designazionale poc'anzi citato, poiché è il mito a innescare quel processo semiotico-referenziale che riconduce i Dogon ad un luogo *altro*, «dans le passé des cieux»²⁵, ai «confins des temps et de la pensée»²⁶, in un *altrove* «hors du temps des Blancs, hors du remord des hommes»²⁷, come lo dimostrano peraltro i segni dello Zodiaco, che rappresentano per Griaule la prova tangibile di una cosmogonia vivente che ha attraversato i secoli trovando nella terra dogon un luogo privilegiato di conservazione.

²² *Ibid.*, p. 206.

²³ G. CIARCIA, «L'ethnofiction à l'œuvre. Prismes et images de l'entité dogon», in *Ethnologues comparées*, Centre d'études et de recherches comparatives en ethnologie, Montpellier III, 2002, p. 5; <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00506023>> (ultimo accesso: 30.02.2020).

²⁴ Come tiene a sottolineare Griaule stesso nella sua «Préface»: «Cette doctrine n'est pas ésotérique puisque chaque homme parvenu à la vieillesse peut la posséder». In GRIAULE, *op. cit.*, p. 6.

²⁵ *Ibid.*, p. 36.

²⁶ *Ibid.*, p. 141.

²⁷ *Ibid.*, p. 206.

3. *Il mito Dogon tra traduzione e rimediazione*

Ma vediamo, ora, come questo paradigma designazionale del mito è stato rivisitato al di fuori della letteratura etnografica, ripreso e rimediato attraverso nuovi canali espressivi che ne hanno ridisegnato gli ambiti di applicazione pur mantenendo dei legami con la matrice originaria. La nostra attenzione si concentrerà, in un primo tempo, sulla maniera in cui il discorso turistico si è appropriato del mito e dell'immaginario dogon rideclinandoli in nuovi scenari enunciativi che hanno diluito l'inchiesta etnografica nell'esotismo e, in un secondo tempo, sulla ricreazione estetica che di tale immaginario e della memoria dogon ha realizzato Jean Rouch²⁸, cineasta ed etnografo conosciuto per i suoi documentari sui Dogon nonché per aver partecipato a diverse spedizioni condotte da Griaule e Germaine Dieterlen.

Riferendosi alle guide turistiche, Eric Jolly scrive:

... pour des raisons identitaires, politiques ou économiques, les guides touristiques et les élites dogon, ou du moins une partie d'entre eux, ont depuis longtemps cultivé leur notoriété ethnologique et leur « exception culturelle » en se réappropriant les travaux qui les ont rendu célèbres, en particulier les publications de M. Griaule et de son École²⁹.

E non è forse inutile ricordare che, proprio grazie al materiale fornito da queste pubblicazioni, le autorità del Mali riusciranno nel 1989, dopo i due tentativi falliti del 1979 e del 1980, a costituire il dossier da presentare all'Unesco per poter annoverare la Falesia di Bandiagara tra i siti appartenenti al Patrimonio mondiale dell'umanità. Il rapporto steso dalla commissione Unesco incaricata della procedura è di per sé eloquente: si sottolinea, tra l'altro, che «la dénomination “Sanctuaire Naturel et Culturel de la Falaise de Bandiagara” est celle qui exprime le mieux “ce site exceptionnel et fascinant qu'on ne retrouve pas ailleurs dans le monde”»³⁰. Sintagma che lascia chiaramente trapelare la sua origine

²⁸ Considerato il pioniere del cinema etnografico nonché il fondatore dell'antropologia visuale, Jean Rouch si è formato all'Institut d'Ethnologie di Parigi, dove ha seguito i corsi di Marcel Griaule e Michel Leiris.

²⁹ E. JOLLY, «Le Fonds de Marcel Griaule: un objet de recherche à partager ou un patrimoine à restituer?», in *Ateliers d'anthropologie*, n. 32, 2008, <<http://journals.openedition.org/ateliers/2902>> (ultimo accesso: 25.02.2020).

³⁰ Riportato da CIARCIA in *De la mémoire ethnographique*, Éditions de l'ÉHESS, Paris, 2003,

enunciativa: non è infatti difficile risentirvi l'eco del Griaule affascinato – *étonné* – dalla spettacolare visione della scogliera, che gli restituiva ogni volta l'immagine di un universo sacro, senza tempo, di un santuario di miti e «traditions ancestrales»³¹.

Lasciando ora da parte tutta la complessa questione riguardante la salvaguardia di un'identità culturale che il fenomeno del turismo selvaggio, facendo leva sulla povertà della regione, rischia di abbrutire – basti pensare al saccheggio di maschere e oggetti etnici –, risulta particolarmente interessante, ai fini di un'analisi linguistica, il modo in cui il paese e la società dogon originariamente descritti in *Dieu d'eau* siano poi trasmigrati nelle pagine delle guide e dei siti web di promozione turistica. Non sfugge come il riferimento a Griaule funzioni allo stesso tempo quale vettore economico e identitario; i Dogon di *Dieu d'eau* sono sempre evocati per mobilitare l'immaginario occidentale e l'opera, sponsorizzata come un «bene culturale», viene rimediata in seno a una nuova mediazione/negoziazione che risponde a livello argomentativo a quella tripla «mise en charge» di cui parla Florence Mourlhon-Dallies (1995) a proposito delle guide di viaggio: una presa in carico di natura cognitiva, che consiste nel «faire connaître», una presa in carico di natura sensoriale, che consiste nel «faire voir», e una presa in carico di natura più didattica, che si esplicita come «relation de conseil» – dire quello che bisogna o non bisogna fare, e spiegare come farlo o non farlo³². Ma andiamo a vedere, a questo punto, come queste tre fasi si danno in continuità con il testo di Griaule nella versione cartacea della Guida del *Routard* dedicata all'Africa occidentale. Ecco come viene presentata la rubrica «Le Pays dogon»:

Les villages dogons les plus anciens sont accrochés, tout du long, à la paroi rocheuse. [...] Les Dogon ne connaissent pas l'écriture et la tradition est transmise oralement, aussitôt après les rites initiatiques. La cosmogonie dogon (théorie qui explique la formation de l'univers) est l'une des plus riches et des plus élaborées de l'Afrique. Nous la connaissons par le livre de Griaule, *Dieu d'eau*, tout à fait accessible, relatant ses entretiens avec un vieil initié [...] La langue en est poétique,

p. 133; corsivo dell'autore.

³¹ GRIAULE, *op. cit.*, p. 4.

³² Si deve a Sophie Moirand la definizione della funzione didattica in termini di «relation de conseil». Cfr. «Le même et l'autre dans les guides de voyage au XXIème siècle», in F. BAIDER *et al.*, *La Communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 151-172.

lyrique, chaque détail est si ordonné qu'on croirait parfois un délire construit³³.

A seguire, nella rubrica «À voir», viene segnalato il villaggio Ogotu-Bas e, in particolare:

... quelques jolies *guinnas* (« maison du patriarche ») – dont celle de l'ancêtre qui a travaillé avec Griaule [...] Griaule, qui recueillit à Sangha les paroles du vieil Ogotoméli, est encore extrêmement vénéré par la population, car c'est lui qui a introduit la culture des oignons et qui contribua à en faciliter l'irrigation (on l'appelait Monsieur Barrage). Sur la falaise de Bandiagara, à côté du barrage, dans une grotte (accessible au public avec guide) contenant des bouts de bois repose l'âme de Marcel Griaule. Aux funérailles symboliques, son mannequin casqué et botté le symbolisait³⁴.

Se il riferimento a Griaule e a *Dieu d'eau* è associato, come è agevole constatare, all'evocazione di un universo cosmogonico «ricco» ed «elaborato», la sezione dedicata a «La cosmogonie selon Griaule» nel sottolineare «comme chaque objet fabriqué, mais aussi chaque recoin du terrain, chaque maison, chaque être vivant, y compris chaque homme, font partie d'une chaîne immuable du Grand Tout»³⁵, prolunga le note di Griaule senza direttamente citarle – nella fattispecie le note che vanno dalla quarta alla settima giornata –, mentre il paragrafo che illustra il rito del «Sigi», la cerimonia che il popolo dogon celebra ogni sessant'anni, attiva una connessione inter-mediale con il nome di Jean Rouch, il «cinéaste-ethnologue – si precisa nel testo – [qui du sigi] a pu filmer une grande partie de son déroulement»³⁶.

Spostandoci a questo punto dalle pagine della guida cartacea alla versione numerica francese del sito del *Routard*, non sfugge come l'evocazione di Griaule continui a rappresentare un punto focale messo al servizio della funzione conativa, dandosi come una sorta di garanzia dell'invito al viaggio in terra dogon. Se ne ritrovano le tracce nelle ripetute allusioni a *Dieu d'eau* e se ne risentono gli echi in tutte quelle descrizioni che rimodulano il paradigma di un paese onirico – *lunare* –,

³³ *Le Routard. Afrique de l'Ouest*, Hachette, Paris, 2013, pp. 256-258. Il corsivo è nostro.

³⁴ *Ibid.*, p. 270.

³⁵ *Ibid.*, p. 259.

³⁶ *Ibid.*, p. 262.

misterioso, mitico. E questo a partire dai titoli stessi degli articoli che si possono selezionare dal menu a tendina del «Sommaire»: «Pays dogon, le Mali à flanc de falaise»; «Les Dogons, ce peuple fascinant»; «La culture dogon entre ciel et terre», «Bandiagara, de haut en bas»...³⁷; titoli che rinunciano l'alterità nel quadro – e, aggiungiamo, nei topoi occidentali – di uno spettacolo unico e imperdibile. Alcune citazioni³⁸:

Le pays Dogon n'en finit pas d'émerveiller les voyageurs. Deux raisons à cela: des paysages parmi les plus beaux d'Afrique avec des villages accrochés au flanc d'une falaise traversée de failles de 80 kilomètres de long; et surtout, un mystérieux peuple d'agriculteurs, à l'identité culturelle bien marquée, les Dogons.

À l'œil nu, on distingue à peine ces villages de pisé accrochés à la roche couleur de miel. Ils sont pourtant près de trois cents, tout le long et de part et d'autre de la falaise de Bandiagara, centre de gravité du Pays Dogon. C'est là, au centre du Mali, que les Dogons, en provenance de Mandé (région montagneuse au sud-ouest du Mali), se sont installés aux XIII et XIV siècle [...] La force de leur identité culturelle, étudiée et popularisée par l'ethnologue français Marcel Griaule (*Dieu d'eau*, 1948), en fait l'une des sociétés les plus célèbres et fascinantes d'Afrique.

Non moins fascinante se révèle la façon dont, au fil des générations, ce peuple d'agriculteurs a sculpté un paysage lunaire afin d'y survivre.

Découverte, étudiée et popularisée par l'ethnologue français Marcel Griaule (mais dont les travaux sont contestés par certains chercheurs), la culture et les croyances des Dogons découlent d'une cosmogonie – théorie de création de l'univers – racontée, transmise et exprimée par la tradition orale, les portes en bois sculpté comme la vie quotidienne.

Bien qu'originellement animistes – ils croient en des divinités secondaires, des forces de la nature personnifiées et aux esprits des ancêtres – les Dogons célèbrent un dieu créateur, Amma, qui s'accoupla avec la terre d'argile, donnant naissance à Nommo, symbole de vie, d'eau, de soleil, et le renard, incarnation de la guerre, de la sécheresse ou de l'impureté. Le cycle de la vie dogon est commandé par l'étoile Sirius B, pourtant invisible à l'œil nu, ce qui fait du peuple

³⁷ <http://www.routard.com/mag_carnet/250/pays_dogon_le_mali_a_flanc_de_falaise.htm> (ultimo accesso: 12.03.2020).

³⁸ Nostro il corsivo delle citazioni.

dogon de fascinants astronomes.

Difficile, en quelques jours, d'appréhender ce système complexe et mystérieux, sur lequel les ethnologues ne sont pas toujours d'accord. Les éléments fondateurs de la vie quotidienne et des coutumes de cette société patriarcale sont plus accessibles. De village en village, notre guide Drissa nous fait découvrir les autels de pierre où sont, chaque année, sacrifiés des animaux pour que les pluies soient abondantes.

Chez les Dogons, l'artisanat est sexué et codifié: les hommes tissent, tressent, forgent et sculptent, quand les femmes sont potières, filent le coton et teignent les tissus. Ce sont elles qui, du matin au soir, puisent l'eau des puits. Ces tâches quotidiennes sont encore souvent archaïques... [...]

Arrivée bien méritée à *Youga Piri*, connu pour son architecture semi-troglydote encore très préservée, et qui offre l'un des plus beaux points de vue sur la falaise de Bandiagara au nord et, au sud, sur la plaine du Seno. C'est d'en bas, dans le village de *Yougo Dogourou*, que démarre la célèbre fête du Sigi tous les soixante ans (durée d'un siècle chez les Dogons, correspondant à un cycle de vie): la prochaine aura lieu en 2028.

Le immagini che fanno de trampolino a queste descrizioni³⁹ vanno di pari passo con la vocazione poetico-informativa del discorso turistico e si rivelano impregnate di una fortissima carica evocatrice che continua a filtrare, in filigrana, i riflessi di *Dieu d'eau*. Il villaggio abbarbicato sul fianco della falesia [immagine 1] sembra non a caso restituire l'eco iconica dell'incipit della «Première journée»:

Ogol-du-Bas, comme tout village dogon, entassait ses maisons et ses greniers. Terrasses de glaise et toits de paille coniques alternaient. A se faufiler dans ses ruelles d'ombre et lumière, entre les pyramides tronquées, les prismes, les cubes et cylindres des greniers et maisons, les portiques rectangulaires, les autels rouges ou blancs en hernies ombilicales, on se sentait nain perdu dans un puzzle⁴⁰.

Mentre l'immagine del tessitore [immagine 2] sembra filare le note che chiudono la «Troisième journée»:

³⁹ Nella guida cartacea, invece, le immagini sono assenti, troviamo solo delle mappe geografiche.

⁴⁰ GRIAULE, *op. cit.*, p. 11.

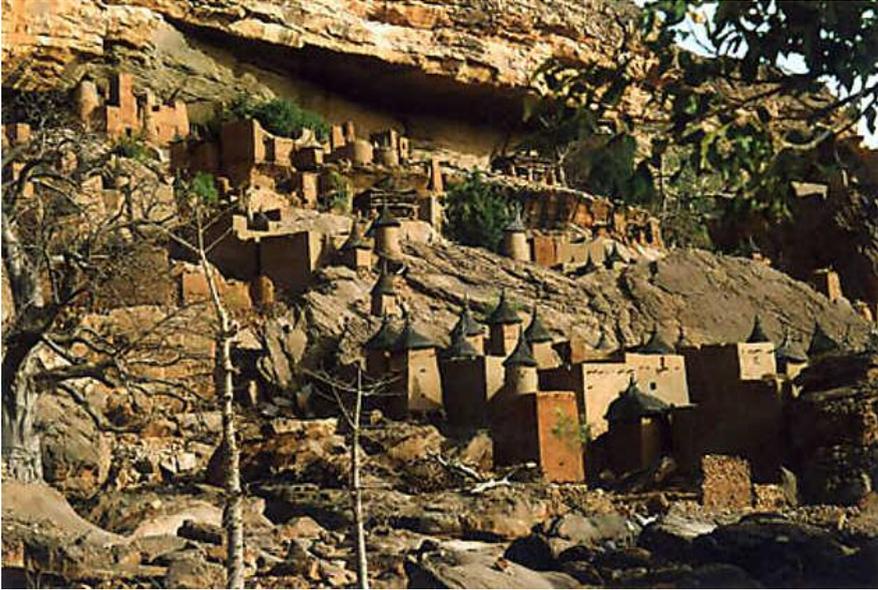


immagine 1

Ainsi les entrecroisements de la chaîne et de la trame enserraient les mêmes paroles, nouvel enseignement qui devenait l'héritage des hommes et que les tisserands transmettaient de génération en génération, aux claquements de la navette et au bruit aigre de la poulie du métier dite «grincement de la parole».

Tout ceci se passait à la lumière du jour, car filage et tissage sont labeurs diurnes. Travailler de nuit serait tisser des bandes de silence et d'ombre⁴¹.

⁴¹*Ibid.*, p. 27.



immagine 2

Ma cambiamo adesso medium e, sempre restando nel registro della scrittura, passiamo dal discorso turistico alla messa in scena filmica. Abbiamo sin qui più volte evocato Jean Rouch e il *sigi*, il rito che festeggia la fine e l'inizio di un ciclo di vita con la commemorazione della morte del primo antenato dogon. Si tratta di un rito itinerante che si svolge ogni sessant'anni; un rito che, come scrive Griaule:

durant une longue période, agitait successivement, d'année en année, toutes les régions dogon. [...] Il intéressait toute la falaise et le plateau, du nord-est au sud-ouest. Il donnait lieu à de longues journées de danses et de gesticulations rituelles... [...] Deux actes essentiels étaient accomplis au cours de ces journées: taille d'un long serpent de bois dans un seul tronc d'arbre [...], beuverie de bière de mil, les buveurs étant assis sur un siège spécial dit «siège de masque» réservé pour cette seule occasion⁴².

Sia Griaule che Jean Rouch avevano, tuttavia, solo un'esperienza indiretta di questo rito, poiché né l'uno né l'altro poterono mai parteciparvi essendo stata celebrata l'ultima cerimonia all'inizio del secolo.

⁴²*Ibid.*, p. 145.

Il cineasta per girare il suo film sul *sigi*⁴³ fa quindi tesoro del patrimonio orale, cui conferisce una forma visiva lavorando sui punti di intersezione tra la trama «d'un fabuleux opéra dont nous [les ethnologues] connaissons par cœur le livret avant le premier lever du rideau...»⁴⁴ e i «vuoti» – o «bianchi» – di questo libretto trasmesso oralmente, ovvero «riparando» i punti di rottura sui quali vengono innestati per la prima volta, nel loro insieme, le sette fasi che scandiscono la peregrinazione del rito. Ben osserva Ciarcia quando rimarca che il *sigi* è «comme un cercle dans lequel une partie des segments qui le composent sont destinés à être imaginés, crus et non vus»⁴⁵, in quanto i Dogon che vi partecipano possono prendervi parte solo in maniera parcellare, limitatamente ai tre anni che toccano il villaggio di appartenenza. Sicché i Dogon, – continua Ciarcia – «à travers les films que Jean Rouch leur rend, ont une vision complète du *sigi*»⁴⁶ grazie al lavoro della cinepresa, che rinuncia il mito nel quadro d'insieme di una mitografia filmica.

E di certo non sfugge al lettore che, nelle riflessioni di Ciarcia, il verbo «rendre» è in corsivo, astuzia tipografica deputata a sovradeterminare la dinamica profonda soggiacente al lavoro di Jean Rouch, più esattamente la logica dello scambio, quella logica del dono e del controdono descritta da Mauss e che ritroviamo intrinseca a ogni buona pratica della traduzione⁴⁷. Il cineasta-etnologo, nel filmare il *sigi*, sembra non a caso ricreare il movimento circolare di quella triplice obbligazione del dare-ricevere-rendere che nell'*Essai sur le don*⁴⁸ veniva descritto come coestensivo del donare in quanto «prestation totale». Nella fattispecie: se da un lato Rouch *offre* la sua cinepresa per ricostruire il rito, dall'altro *riceve*, «par un auteur invisible», i temi del rituale, che poi *rende* ai Dogon in un «essai de synthèse», così come riportano esattamente i titoli di coda [immagine 3 e immagine 4] che accompagnano il suo film. Intrecciando così la messa in scena filmica con la ricerca etnografica, Rouch dà vita a quella forma di ibridazione che lui stesso chiamerà «ethnofiction».

⁴³ Il film è disponibile su Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=EJ7bDis6ddE>> (ultimo accesso: 28.02.2020)

⁴⁴ Citato da CIARCIA in *De la mémoire ethnographique*, cit., p. 74.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁶ *Ivi.*

⁴⁷ Si veda anche, in proposito, L. Santone (a cura di), «Il dono come paradigma linguistico-culturale», *Mediazioni*, 20, 2016; <<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-20-specialissue.html>>.

⁴⁸ M. MAUSS, «Essai sur le don» [1923-1924], in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

Tous les soixante ans,
les Dogons de la Falaise de Bandiagara,
au Mali,
commémorent l'invention de la Parole,
donc de la Mort.

En 1931, Marcel Griaule,
avec la Mission Dakar-Djibouti,
apprenait des Dogon eux-mêmes,
qu'un rituel du "Sigui" avait eu lieu
en 1909 à Sanga,
cheminant de villages en villages.

Il reconstitua, ainsi,
par la seule mémoire de ses participants,
la première étude
de ces cérémonies exemplaires.

immagine 3

Douze ans après la mort de Marcel Griaule,
nous avons filmé ce périple singulier,
en découvrant, d'années en années,
les thèmes mis en scène,
dans l'espace et dans le temps,
par un auteur invisible.

Ce film en est un essai de synthèse.

immagine 4

Il film restituisce ciò che Rouch definisce, significativamente, un «écho créateur», vale a dire una contro-creazione – un «contro-dono» – che attinge nelle tracce del «déjà-là» di una fonte primaria, negli interstizi di un medium preesistente a partire dal quale viene mobilitato un reinvestimento di energia che si traduce in un transfert intermediale tra l'etnografia, la tradizione orale e l'occhio – il punto di vista – della cinepresa. Potremmo aggiungere, prendendo in prestito una acuta riflessione sulla traduzione che ci viene da Georges Steiner, che si assiste a un «échange d'énergie sans perte» in quanto «l'ordre, la cohérence, l'énergie potentielle sont conservés aux deux extrémités du cycle: source et récepteur»⁴⁹. Scambio energetico che apre il viatico a quella forma di traduzione che sempre Steiner definisce «suprema», più precisamente la traduzione in cui «la réciprocité doit aller plus profond» per poter gettare

⁴⁹G. STEINER, *Passions impunies*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 182-183.

una nuova luce sull'originale con «une nouvelle gamme de résonances spatiale et temporelle», «en rendant visible des éléments de connotation, de nuances et de subtilités, de significations latentes» che amalgamano «du présent à la présence», permettendo così di «accomplir ce qui est déjà complet»⁵⁰. Il lavoro di Rouch si situa, allora, a ben guardare, proprio in questa ottica, *compiendo* esattamente la sintesi di ciò che è «déjà complet», ma a uno stato latente, di ciò che è «déjà-là», depositato tra gli interstizi – i «bianchi» – delle note di campo e della memoria, vale a dire una pratica collettiva “presente”, condivisa, ma né pienamente manifesta né pienamente fruita. La fedeltà del traduttore/rimediatore si esplicita allora, in questo caso, nella messa in atto di una pratica che assume la forma di un duplice paradosso: operare una sintesi al fine di ricomporre una totalità; aggiungere ciò che è di fatto già presente. Posizione paradossale che si esplicita allo stesso tempo in termini di economia – morale, etica – di uno scambio che mette in gioco i) l'Altro in quanto medium di un messaggio e del processo di costruzione del senso; ii) l'Altro in quanto spazio ermeneutico, trama di una mediazione che fa del senso un «milieu» d'interazione, un processo di traduzione/rimediazione reciproca.

4. Per (non) concludere...

Se è vero, come dimostrano Bolter e Grusin, che la rapida evoluzione delle tecnologie numeriche ha ridefinito sia il concetto di canale che quello di enunciazione rimettendo in causa lo schema orizzontale che Jakobson aveva dato dei due poli della comunicazione, a partire da questa tesi abbiamo voluto ripensare il paradigma della traduzione nel quadro della rimediazione, applicando tale nozione al testo cosiddetto “letterario” e ai suoi rapporti con l'Altro. *Dieu d'eau* di Marcel Griaule ci è parso in tal senso particolarmente interessante, trattandosi di un testo che ha mobilitato una tessitura di interazioni multiple⁵¹. Jean-Michel Adam, sulla scorta della sua profonda conoscenza dei generi e delle dinamiche testuali ci ricorda che «il est impossible de faire comme si les textes existaient en dehors des médiations qui assurent leur circulation, conditionnent l'analyse et participent à la construction de leur

⁵⁰*Ibid.*, corsivo del testo.

⁵¹ Come sottolinea giustamente Eric Jolly, non si può non considerare «l'influence planétaire de cette œuvre ainsi que l'ampleur de sa récupération par différents mouvements ou courants de pensée». In *op. cit.*, p. 4.

signification»⁵². Il che ci porta ad affermare, a guisa di corollario, che non è possibile isolare *Dieu d'eau* di Griaule dall'esistenza di quella fitta rete di ri-mediazioni che ne hanno stimolato la circolazione contribuendo attivamente, sul polo della ricezione, al lavoro di (ri)costruzione del senso. Dalle guide turistiche alla messa in scena filmica abbiamo, infatti, potuto constatare come questi passaggi intermediali si traducano in operazioni di (s)montaggio che rimettono in gioco la nozione di frontiera, *limen* di quell'interstizio in cui l'«entre-deux» designa parimenti l'«inter-deux», come vuole esattamente l'etimologia latina di *interstitium*: entrare (*inter*) e sostare (*stare*) nello spazio di un intervallo, di un'apertura che configura ciò che Cordonnier (1995) chiama, ispirandosi a Heidegger, *ouvertude*, luogo – *sito* – della co-presenza ontologica dell'Ipse e dell'Altro. Si chiarisce, allora, quel principio dell'«in-betweenness» di cui parla Rajewsky (2010) filando il concetto di rimediazione di Bolter e Grusin: «something actually situated *between* two [...] medial forms» (2010 : 59), vale a dire *tra* – o *inter* – due media che interagiscono, si interconnettono e si rinenunciano in un processo fatto di soste e di passaggi, di giunzioni e di disgiunzioni, di riprese e di interruzioni.

Non è difficile constatare, del resto, che sia nelle guide turistiche che nelle riprese filmiche di Jean Rouch emergono, visibilmente, dei punti di rottura, o meglio, delle interruzioni attraverso le quali *passa* la rimessa in scrittura/rimessa in scena delle note di terreno di Griaule. Ma laddove il testo turistico, fedele alla sua vocazione pubblicitaria, riscrive il mito e la cultura dogon con i tratti stereotipati di un mito griauliano, ovvero a partire da un invito al viaggio facente leva su un potenziale essenzialmente esotico – «dogonizzato» – e facendo pertanto di *Dieu d'eau* un topos, un fondo citazionale dal quale distillare sogni, immagini, suggestioni, il cineasta Jean Rouch, dal suo canto, nel filmare il *sigi*, pur contribuendo a una certa spettacolarizzazione della cultura dogon⁵³, coniuga la messa in scena con le maglie della ricerca sul campo e *rimedia* i «bianchi» del testo di Griaule *riempiendoli*, ricreando e ritrovando, cioè,

⁵² ADAM, *Problèmes du texte. La linguistique textuelle et la traduction*, Aarhus, Publizon, 2014, pp. 23-24.

⁵³ Soffermandosi sul lavoro di Jean Rouch, Ciarcia non manca di sottolinearne l'inevitabile spettacolarizzazione, spiegando che il cineasta contribuisce «puissamment à la mise en spectacle par les Dogon eux-mêmes de leur tradition» (in «L'ethnofiction à l'œuvre», *op. cit.*, pp. 3-4). E ritiene emblematico, in tal senso, il fatto che Rouch abbia voluto sostituire con un adulto più esperto i giovani pastori del villaggio che dovevano suonare i tamburi ed eseguire i canti dogon. Ciò dimostra, conclude Ciarcia, che «la vérité quotidienne n'a donc pas été respectée car on a voulu proposer des "démonstrations" (*ethnographiques?*) plus "convaincantes"» (*ibid.*, corsivo dell'autore).

ritmi, sonorità e gesti che attraversano – e scavano – gli interstizi della memoria. Interstizi di un «dèjà là», di un presente nella presenza che si rivela come *presenza* di un Altro interiore: il Sé/Altro che è nel *Proprio*. I film di Rouch, infatti, restituendo una visione completa e non più parcellare dei diversi momenti che scandiscono lo svolgimento del *sigi* ricrea in una visione d'insieme una celebrazione inscritta nelle tracce vuote di un «rimosso», nelle aperture di un «manque» originario che per la prima volta viene rappresentato ai Dogon nella riarticolazione di una disvelata totalità. E se Berman, allora, ci insegna che è essenzialmente nel suo rapporto con il latente, con il non manifesto, che la traduzione moderna tocca il suo punto più avanzato di «*apparaître, se manifester*»⁵⁴ facendosi «*révélation de quelque chose de caché*», Rouch declina esattamente in tal senso il suo lavoro di cineasta-etnografo. Volgendosi verso l'Altro in quanto «*étranger du dehors*», la sua cinepresa riapre allo stesso tempo l'accesso verso l'«*étranger du dedans*»⁵⁵, dischiudendone in tal modo la manifestazione/apprensione all'interno del *Proprio*⁵⁶.

Giunti a questo stadio della nostra analisi, possiamo allora concludere sostenendo che: a) dal momento che il lavoro di rimediazione mette in gioco le nozioni di passaggio, di frontiera, e nondimeno di violenza⁵⁷, esso si costituisce in stretta correlazione con il paradigma della traduzione in quanto pratica che si situa in uno spazio intermedio nel quale ciò che è *tra*, cioè nel mezzo, o meglio, nell'intermezzo, agisce come connettore di un va-e-vieni di (dis)connessioni, energie, significanze; b) parimenti alla pratica della traduzione, la rimediazione si iscrive nello spazio di Babele, ovvero nello spazio della differenza, rivelandosi quel «*don d'être par-delà l'espace et le temps*» che «*donne une vie nouvelle ou un supplément de vie à l'original*»⁵⁸; c) il binomio traduzione-rimediazione, che il titolo di questo intervento postula, vuole così designare la confluenza di due spazi semiotici in cui si affrontano identità

⁵⁴ A. BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1985, p. 280.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 77. Sulla dialettica tra «*étranger du dedans*» et «*étranger du dehors*», segnaliamo H. BUZELIN, «La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances», *Meta: Journal des Traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 49, 4, pp. 729-746.

⁵⁶ Si veda anche, a riguardo, SANTONE, «*Métisser le double étranger. Sur une expérience de traduction*», in D. LONDEI & M. CALLARI GALLI, *Traduire les savoirs*, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 69-83.

⁵⁷ Sempre Berman: «*Là où il y a révélation de quelque chose de caché, il y a violence*», in *op. cit.*, p. 272.

⁵⁸ STEINER, *op. cit.*, p. 181.

e alterità, distanza e prossimità, il Sé e l'Altro da sé – lo «straniero».

In questa prospettiva, la rimessa in scrittura di *Dieu d'eau* mostra chiaramente come la traduzione/rimediazione, nel ri-entrare tra le maglie del testo, rimetta in tensione poetica una riconfigurazione *en espace* dei suoi formati e delle sue potenzialità di espansione, rilanciandolo come «quelque chose de beaucoup plus compliqué que du linéaire»⁵⁹, e risollecitando, di conseguenza, anche l'attività di ricezione/rappresentazione del lettore in una nuova relazione semiotica, inter-culturale e inter-estetica. Non senza prolungare, allo stesso tempo, l'intenzione che aveva fecondato il gesto stesso della creazione, ovvero la volontà di Griaule di destinare la sua opera a un ampio pubblico al quale mostrare il popolo dogon «en mille rites et gestes sur une scène où se meut une multitude d'hommes vivants»⁶⁰.

⁵⁹ ADAM, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ GRIAULE, *op. cit.*, p. 6.