

# Il gesto del narratore e la sua immagine

Geneviève Calame Griaule,  
Edmond Bernus

Per quanto diversificata possa apparire, l'attività umana può essere ricondotta dall'osservatore a un complesso insieme di gesti e di parole che fanno parte di un continuum temporale. Tali gesti e tali parole possono essere indipendenti gli uni dagli altri: infatti l'eseguire una determinata tecnica presuppone una serie di gesti specifici compiuti sia in silenzio (il soggetto è solo), sia pronunciando parole senza rapporto alcuno con l'attività (il soggetto conversa con qualcuno continuando il suo lavoro, o più soggetti parlano tra di loro). Oppure gesti e parole possono essere associati: in questo caso si ha a che fare sia con gesti specifici della pratica del linguaggio, sia con gesti particolari che accompagnano quel tipo di discorso determinato (ad esempio la letteratura orale), sia, al contrario, con parole specifiche in relazione all'esecuzione dei gesti «tecnici» (testi ritmati che favoriscono l'esecuzione del lavoro), rituali (per esempio formule che accompagnano i gesti del sacrificio) ecc. Gli studi sul gesto sono numerosi ed alcuni sono anche abbastanza antichi. Recentemente, questi studi si sono moltiplicati, da un lato sotto l'influenza della semiotica, dall'altro grazie al diffondersi di una crescente attenzione per il corpo umano come sede e oggetto della comunicazione. Ciononostante, malgrado il loro moltiplicarsi, questi lavori sono ben lontani dal coprire tutto il campo del gestuale, ed alcuni settori restano ancora scoperti. E' il caso del ruolo del gesto nella letteratura orale.<sup>1</sup>

Ogni manifestazione orale, qualunque essa sia, chiama in causa non solo il linguaggio, ma una serie di meccanismi complementari che fanno appello alle risorse del corpo e della voce dell'oratore: gesti, atteggiamenti, mimica, espressione del viso, intonazioni e modulazioni della voce, ritmo della parola, ecc.

Qualora si voglia fissare per iscritto questa manifestazione orale (questa *performance* nel senso inglese del termine), non resta che utilizzare una serie di enunciati linguistici nei quali si possono ritrovare, senza dubbio, caratteristiche stilistiche legate all'esercizio della lingua ad un certo livello (l'espressività, ad esempio, può essere rafforzata dalla scelta di certe parole, o da certe ripetizioni, ecc.), ma che non sono che uno scheletro in rapporto al discorso orale, pervaso dalla presenza umana dell'oratore.

Per ciò che concerne la letteratura orale, è diventato

un luogo comune deplorare questa dispersione.

La maggior parte dei ricercatori, che pubblicano corpus dei testi orali, e che ne segnalano l'impovertimento subito, si limita in generale a dei pii rimpianti. E' tempo di superare questo stadio e di tentare di riappropriarsi di questa ricchezza fuggente, così difficile da fissare perchè è la vita stessa.

Una ricerca di questo tipo comporta, secondo noi, tre tappe:

- 1) l'osservazione e la raccolta dei dati;
- 2) la restituzione di questi dati con la loro pubblicazione;
- 3) l'interpretazione.

## 1) Osservazione e raccolta dei dati.

Nei tempi eroici (che coprono grosso modo la prima metà del secolo, dato che gli studi sulla letteratura orale raramente erano anteriori) il ricercatore era ridotto a raccogliere i testi sotto la dettatura degli informatori; ciò perchè molti si accontentavano di traduzioni. M. Herskovits racconta (1958) come, nel 1931 nel Dahomey, egli stesso trascrisse direttamente in *inglese* con la macchina da scrivere i racconti che il suo interprete gli traduceva dal *fon* in *francese*; soltanto i canti, intervallati nella narrazione, venivano in seguito registrati su un magnetofono a rulli di cera.

E' chiaro che, dopo operazioni così complicate, restava ben poco del testo originale. E tanto meno si poneva la questione dello stile orale. La diffusione del registratore ha apportato molti cambiamenti. Non solo viene fissato il testo in lingua originale, cosa che permette qualsiasi verifica linguistica, ma la voce, l'intonazione, il ritmo, le pause, ed eventualmente la musica (canto, accompagnamento musicale) vengono captati e possono essere riprodotti in qualsiasi momento per l'analisi. Ciononostante l'altro aspetto dello stile orale, cioè i processi che fanno appello alle risorse del corpo (gesti, atteggiamenti, espressioni...), è ancora una volta trascurato. Il messaggio recuperato si ritrova però ancora amputato di alcune componenti di cui, finalmente, si comincia a valutare l'importanza.

E' a questo punto del suo lavoro che il ricercatore comincia ad utilizzare altri mezzi di osservazione che fissano l'immagine, e cioè la fotografia e il cinema. Menzioniamo solo a titolo informativo il magnetoscopio,

che non è affatto entrato nell'uso corrente per ragioni di costo e d'ingombro, ma che attualmente sta cominciando a prendere terreno. Dobbiamo augurarci, comunque, che la qualità dell'immagine, che è ancora lontana dall'eguagliare quella del film, migliori, prima di considerare l'opportunità di utilizzarlo in questa ricerca.

E' nostra intenzione riferire qui di un'esperienza condotta, già da qualche anno, nel Niger, nella regione di Agades, e più precisamente nel villaggio di In Gall, situato a un centinaio di chilometri a sud-ovest di questa città. La rilevazione si è svolta essenzialmente con informatori tuaregh e isawaghen. Questi ultimi, che costituiscono la popolazione di In Gall, sono un gruppo sedentario che vive in stretta relazione con i tuaregh nomadi della regione, ma che hanno conservato un'organizzazione sociale e una parlata proprie, che testimoniano un'origine songhay<sup>2</sup>. La ricerca è stata condotta in équipe dai due ricercatori autori di questo articolo: G. Calame-Griaule, come etnolinguista e specialista di letteratura orale, ed E. Bernus, geografo, specialista dei tuaregh, a cui è stato chiesto il contributo per questo lavoro per le sue competenze di cineasta etnologo<sup>3</sup>.

E' importante sottolineare in questa sede un problema metodologico. Nel nostro caso, non si è passati direttamente all'osservazione filmata; questa tappa è subentrata solo dopo una lunga preparazione e messa a punto, da parte di uno di noi (G.C.G.), dei testi dei racconti che avevamo intenzione di filmare.

Il testo di un racconto era stato registrato su un Uher 4000, trascritto nella lingua originale, tradotto parola per parola e commentato con l'informatore. In seguito, dopo aver pregato l'informatore di rifare il gesto corrispondente ad ogni enunciato, era stato ripreso enunciato per enunciato. Questo metodo, per quanto artificiale possa apparire, ha dato dei risultati sorprendenti ed ha permesso di dimostrare, grazie alle numerose concordanze ricavate dalle registrazioni e dalle analisi successive dello stesso racconto a diversi anni d'intervallo, la perfetta padronanza di gesti del narratore e il perdurare del legame gesto-enunciato. Le rarissime varianti gestuali raccolte in questa occasione non invalidavano affatto questa regola, ma provavano, al contrario, la necessità di far corrispondere un determinato gesto ad un determinato enunciato, sempre permettendo una certa scelta fra due o tre realizzazioni all'interno di una medesima situazione.

*Esempio:* Nel racconto tuaregh *La polvere che fa parlare le natiche*, la donna, che il marito ha punito per la sua cattiveria facendole prendere questa polvere, manifesta la sua vergogna accovacciandosi, avvolta nel suo velo, e rifiutandosi di parlare. L'enunciato corrispondente è un verbo espressivo che descrive l'azione di raggomitolarsi sotto un tessuto. Il gesto del narratore può essere soltanto accennato (foto 1) o più esauriente (foto 2). Si potrà paragonarlo con il gesto che significa, nel medesimo testo, «ha dormito» (foto 3); poichè l'azione rappresentata è più banale e meno importante nel racconto, i processi espressivi sono più semplici.

Questa analisi, applicata ai testi più svariati, ha permesso di evidenziare la permanenza del legame di de-

terminati tipi di gesti con determinati tipi di enunciati, e la necessità di questa interazione, almeno per il medesimo narratore<sup>4</sup>. Era così possibile stabilire per uno stesso testo un lessico gestuale parallelo al lessico linguistico. Ma non bisogna pensare che una *performance* narrativa si svolga in una immobilità relativa, dal momento che il narratore si mette in movimento soltanto allo scattare degli enunciati particolarmente espressivi. Quando si osserva la narrazione completa, ci si accorge che alcune sequenze sono quasi totalmente statiche, che altre, invece, sono molto animate: in linea generale, insomma, i gesti particolarmente significativi che l'analisi ci aveva permesso d'individuare, spiccano sullo sfondo di movimenti insignificanti, di cui il narratore non è pienamente cosciente e che formano una specie di accompagnamento «in sordina» della parola. Le tecniche di registrazione dell'immagine, utilizzate in seguito, ci hanno consentito di precisare questi punti.

#### *Uso delle tecniche.*

Dopo la messa a punto dell'osservazione diretta e dell'analisi dei gesti in relazione al discorso, e una volta approfondito l'esame del testo che costituiva l'oggetto della ricerca e le sue varianti, passammo alla fotografia. Il nostro primo tentativo consistette nel fare entrare in azione il narratore<sup>5</sup> e nel «mitragliarlo» il più rapidamente possibile, nella convinzione che così si sarebbero potuti cogliere i suoi gesti nella loro successione cronologica e in una relativa continuità. Questo tentativo si risolse in uno scacco: non emerse nessuno dei gesti significativi, individuati come tali nell'analisi, ed ottenemmo soltanto vaghi gesti delle mani impossibili da interpretare, che potevano essere tanto pause del discorso, quanto l'inizio o la fine di gesti significativi, poichè il fotografo aveva scattato con un leggero ritardo rispetto ai tempi forti del narratore<sup>6</sup>.

Tentammo allora di fotografare i gesti significativi, chiedendo al narratore di riprodurre al tempo stesso l'enunciato (isolato dal contesto) e il gesto corrispondente.

Gli informatori si prestarono a questo gioco con molto impegno e rifecero i gesti tante volte quante noi chiedemmo.

Fu così ottenuto un elenco suggestivo dei gesti più notevoli e di un considerevole numero di gesti *passerpartout* utilizzati nel linguaggio corrente.

Evidentemente il film era la sola tecnica che consentiva di ritrovare la continuità e la concatenazione della gestualità. Ciò era chiaro sin dall'inizio ma consideravamo questi preliminari assolutamente necessari prima di utilizzare tale tecnica. Il primo tentativo fu effettuato senza apparecchiatura sincrona con una cinepresa Beaulieu 16 mm. elettrica e un registratore Uher 4000. La cinepresa, su un cavalletto monopiede riprendeva il narratore seduto su una stuoia: il film era perciò girato con la stessa angolatura e con una inquadratura invariata. Al termine della ripresa fissa di un racconto completo del narratore, si riprendeva con la cinepresa mobile qualche primo piano dei visi, delle

brac  
men  
ziona  
tò la  
ficili  
que r  
licata  
no, cl  
presa  
nee»  
super  
soltar  
bligav  
scaric  
erava  
re il ra  
si era  
tecnic  
parte,  
persi c  
dare si  
cando  
to cont  
e la no  
con acc  
un mat  
no e lim  
da part  
rattere  
ro in cui  
Al rit  
proietta  
l'inconv  
l'immag  
Grazie  
Dominiq  
a poster  
asincron  
tuto serv  
sta prima  
Una se  
una cine  
suono sir  
su un cav  
no Sennh  
ai narrato  
ancora st  
sfacenti.  
misero di  
za. Grazie  
gressione  
organizza  
un muro d  
menti, non  
la fine. in r  
Stato del  
Siamo at  
- fotograf  
conto comp

braccia e delle mani, con l'idea di integrarli eventualmente nel montaggio finale. Benchè la cinepresa funzionasse senza problemi con pile ordinarie — il che evitò la necessità di impiegare batterie ingombranti e difficili da ricaricare — i problemi tecnici furono comunque numerosi. La registrazione si presentò talvolta delicata a causa di improvvisi *défaillances* del microfono, che ci costringevano a ricominciare da capo la ripresa, per ottenere riprese e registrazioni «simultanee» e non realmente sincrone. Invece non fu possibile superare due altre difficoltà: in primo luogo, avevamo soltanto pellicole della durata di tre minuti: ciò ci obbligava a interrompere il narratore in piena azione per scaricare e ricaricare la cinepresa. Per questo motivo, eravamo costretti a chiedere al narratore di riprendere il racconto un po' più indietro rispetto al punto in cui si era fermato. Le interruzioni dovute a inconvenienti tecnici o alla corta durata dei film mostrano, d'altra parte, la maestria dei narratori, capaci di interrompersi quando veniva loro richiesto senza turbarsi e di dare successive interpretazioni (testo e gesto) modificando soltanto alcuni dettagli. In secondo luogo, il vento continuò a soffiare per tutta la durata della ripresa, e la nostra inesperienza non ci permise di eliminare, con accorgimenti tecnici, tale rumore. In conclusione, un materiale insufficiente (mancanza di suono sincrono e limitata durata del film) e una certa incompetenza da parte nostra diedero a questo primo tentativo un carattere di approccio che sfociò in un documento di lavoro in cui emergevano difetti stridenti.

Al ritorno in Francia, il film fu in un primo tempo proiettato con la registrazione sonora simultanea, con l'inconveniente di uno scarto sempre più notevole tra l'immagine e il suono via via che veniva proiettato. Grazie alla competenza e all'impegno di Jean-Dominique Lajoux, fu realizzata una sincronizzazione a posteriori. Da quel momento, questo film, dal suono asincrono, è diventato un documento utilizzabile, è potuto servire come supporto alla presentazione di questa prima esperienza.

Una seconda esperienza fu affrontata nel 1978 con una cinepresa super 8-Sankyo (Sound KL 61-200), dal suono sincrono. La cinepresa, sempre fissa, montata su un cavalletto monopiede, era usata con un microfono Sennheiser indipendente che potevamo avvicinare ai narratori mediante un cavo. Benchè i film non siano ancora stati utilizzati, i primi risultati sembrano soddisfacenti. Cassette di più lunga durata (10 minuti) permisero di evitare le interruzioni della prima esperienza. Grazie ad un vento più clemente, e malgrado l'aggressione continua delle faraone che, ad ogni ripresa, organizzavano un vero e proprio concerto dall'alto di un muro divisorio, i risultati sembrano migliori. Documenti, non ancora rielaborati, dei narratori filmati, alla fine, in ripresa continua, poterono essere realizzati.

#### *Stato della documentazione.*

Siamo attualmente in possesso di:

— fotografie scattate a un ritmo accelerato di un racconto completo (2 pellicole da 36 pose in bianco e nero),

in generale poco significative;

— fotografie di gesti eseguiti su richiesta, che costituiscono un elenco di gesti significativi di parecchi racconti e delle loro varianti (6 pellicole da 36 pose e 8 pellicole Rolleiflex 12 pose in bianco e nero e molte diapositive a colori);

— un film 16 mm. sincronizzato a posteriori, su di un narratore touareg nomade e una narratrice *tasawaq* di In Gall;

— parecchi film sincroni super 8 su un fabbro narratore touareg di In Gall, talvolta solo, talvolta con suo fratello, di cui parleremo più avanti.

#### *I narratori di fronte alla cinepresa.*

Tutti i narratori filmati si sono mostrati a loro agio di fronte alla cinepresa, benchè si trovassero in condizioni «anomale» rispetto alle loro condizioni di espressione abituali: differenza di luogo (il cortile della casa in cui risiedeva l'equipe di ricercatori invece che il loro quadro familiare), di tempo (le riprese vengono eseguite necessariamente di giorno, mentre le narrazioni hanno luogo sempre di notte, alla luce di un fuoco o di una lampada) e l'auditorio (l'equipe di ricerca e i collaboratori invece che il gruppo familiare e i vicini). Ma, oltre questo tratto comune (la spontaneità), si possono notare sfumature diverse nel comportamento di ognuno, in rapporto alla propria origine, alla propria età o alla rispettiva collocazione sociale. Queste sfumature sono importanti perchè sono quelle che, in ultima analisi, permettono di precisare gli stili.

Il primo narratore, Ahmaden Assalekh, era un giovane, appartenente a una tribù touareg religiosa, i Kel Eghal, nomade che si sposta nella regione di Abalak o a circa 200 km. da In Gall. Abbiamo lavorato con lui nel corso di parecchie riunioni successive, ma sempre fuori dal suo contesto, non avendo ancora avuto il tempo di soggiornare abbastanza a lungo nel suo accampamento. Nel periodo del film, egli non aveva alcuna familiarità con la ricerca sul gesto, nella quale, d'altra parte, si è sempre mostrato un collaboratore molto intelligente e un attore consumato. All'interno del suo gruppo esiste una tradizione di pudore e di riservatezza che si traduce in un comportamento diverso da quello dei touareg nobili, più enfatici<sup>7</sup>, o degli antichi schiavi, spesso volgari<sup>8</sup>. Questa riservatezza è visibile nello stile di narratore di Ahmaden, i cui gesti sono sempre misurati e suggeriscono più di quanto non mostrino palesemente e evitano di soffermarsi sui passaggi scabrosi<sup>9</sup>. Sensibile all'effetto che sa produrre sul suo auditorio, o, in questo caso, davanti alla cinepresa, indossa un abbigliamento curato dai colori scelti, segno di un'evidente ricerca di eleganza.

Aminata Ghammu, detta Tamina, anch'essa ripresa nel 1974 (doveva morire poco dopo), era una vecchia donna di In Gall e, quindi, di tradizione sedentaria e cittadina; apparteneva al gruppo degli Isawaghen e parlava *tasawaq*. Cieca, sempre accompagnata dalla nipotina che le faceva da guida, Tamina non si curava minimamente del suo aspetto e veniva a lavorare con

l'abbigliamento di tutti i giorni. Insensibile alla cinespresa, ma cosciente della presenza di un auditorio, Tamina diede prova di grande naturalezza, interrompendosi per masticare tabacco, per schiarirsi la gola e per sputare. Aveva una grande libertà gestuale ed era incoraggiata a sottolineare l'aspetto comico dalle risate dell'auditorio. Questa sua libertà si spiega certamente con la sua origine sociale: la classe degli Isawaghen, senza essere servile, è comunque considerata subalterna a quella dei «nobili» o Isherifen, e bisogna notare che è proprio tra questa che vengono reclutate le donne considerate come le migliori cantatrici o narratrici, che non esitano ad esibirsi in pubblico <sup>10</sup>.

Il terzo narratore, ripreso nel corso di questa nostra esperienza, era un fabbro touareg di In Gall che parla correntemente sia il tasawaq che il tamasheq e che racconta lo stesso repertorio indifferentemente nelle due lingue. Come tutti i fabbri, era un narratore eccezionale che ricercava il suo effetto non tanto nell'abbigliamento, che era quello da lavoro di tutti i giorni, quanto nelle espressioni, nelle risate, nell'atteggiamento spontaneo; queste qualità furono particolarmente messe in luce quando, dopo molti racconti nei quali fu ripreso, solo suo fratello venne spontaneamente a sedersi accanto a lui e gli fece contemporaneamente da auditorio, da «spalla» e da interlocutore attivo, aiutandolo a mettere in luce la sua mimica, le sue esclamazioni, le sue domande, le sue risposte. Questo atteggiamento era tanto più interessante in quanto la «spalla» fingeva di scoprire, simulando stupore, racconti che conosceva bene quanto il fratello e che egli stesso raccontava da parte sua con brio quando gliene si presentava l'occasione. La facilità con cui si era immedesimato in questo ruolo, il modo stesso assolutamente complementare con cui si inseriva nello spazio (vedi foto 13-19), provavano che questa era la loro maniera abituale di raccontare <sup>11</sup>.

Qualora si confrontino le fotografie dei gesti significativi con il film che ne mostra la sequenza, si possono fare due considerazioni immediate. Innanzitutto, l'esecuzione di gesti su richiesta può, talvolta, portare ad una relativa esagerazione dell'ampiezza, ad una certa accentuazione dei gesti particolarmente espressivi, ma si tratta sempre, comunque, dei medesimi gesti e la differenza consiste soltanto in una questione di gradazione. Inoltre, può accadere che alcuni gesti, benché eseguiti con molta precisione e ripetuti al tempo di ogni studio analitico sulle varianti di uno stesso racconto, si perdano al momento della ripresa in sequenza. E' probabile che il narratore, sebbene si trovasse a suo agio, si sia lasciato distrarre dalla situazione «anomala» e abbia «dimenticato» alcuni gesti. Ovvero si può anche ammettere l'esistenza di una certa libertà da parte sua di scegliere, all'interno del «lessico» gestuale di un racconto, quei gesti che desidera fare in quella precisa occasione. Allo stadio attuale della ricerca, è impossibile sciogliere il nodo della questione.

## 2) Restituzione dei dati con la loro pubblicazione.

Non è questa la sede per sviluppare adeguatamente questo aspetto del problema, poiché ciò esulerebbe dai limiti del nostro articolo. Segneremo, pertanto, solo alcune delle soluzioni possibili di cui qualcuna non è d'altra parte assolutamente soddisfacente. Di tutte le caratteristiche dello stile orale, una sola può essere evidenziata abbastanza agevolmente nella trascrizione: è il ritmo del discorso, riprodotto grazie ad un taglio appropriato del testo scritto. Un determinato numero di segni convenzionali può arricchire questo taglio ritmico con indicazioni sullo stile (rapidità, lentezza, concatenazione, esitazioni, ecc.); ma è evidente che la lettura di questi segni richiede uno sforzo notevole.

Quanto ai gesti, alle espressioni e alle intonazioni, sono possibili due soluzioni estreme. Si tenta di fare emergere le sfumature nel testo stesso o nella traduzione, quando si tratta di un racconto raccolto in una lingua diversa da quella della pubblicazione; e, in questo caso, numerosi elementi vengono aggiunti al racconto originale («dice con un'aria minacciosa», «brandi la lancia a più riprese», ecc.). Oppure ci si attiene il più possibile al testo originale, anche nella traduzione, e si forniscono i commenti delle intonazioni e dei gesti, più o meno come si fa per indicare gli effetti in una pièce teatrale scritta <sup>12</sup>. Tra questi due estremi sono possibili molte soluzioni, ma nessun tentativo si è rivelato veramente soddisfacente. Il disco inserito in alcune pubblicazioni di letteratura orale <sup>13</sup> permette di rendere la voce, le intonazioni, la musica; la diffusione delle video-cassette forse potrà far rivivere i gesti e le espressioni dei narratori, grazie alle cassette allegate alla pubblicazione. Si può anche immaginare (perché no?) la pubblicazione di tutte le fotografie dei gesti del narratore, uno dopo l'altro, accompagnate dal testo corrispondente o addirittura con un «fumetto» quando si tratta di parole pronunciate dai personaggi.

## 3) Interpretazione dei dati.

Anche qui, ci limitiamo a ricordare ciò di cui ci siamo occupati in altra sede (Calame-Griaule, 1977).

Innanzitutto si può tentare di stabilire, partendo da un corpus, una tipologia di gesti. Sono stati proposti diversi modi di classificazione, sia per i gesti che accompagnano la parola (Cresswell 1968), sia per i gesti nelle culture africane (Badael-Mathon 1971), sia per i gesti dei narratori (Sandor 1967; Derive 1975). Per ciò che ci riguarda (Calame-Griaule 1974), noi abbiamo utilizzato un criterio semplice per la classificazione dei gesti dei narratori (che chiamiamo gesti narrativi): quello del carattere più o meno arbitrario del rapporto significativo/significato. Quando il gesto vuole rappresentare oggetti o azioni percepibili dai sensi (rapporto non arbitrario), si ha a che fare con gesti descrittivi (si veda ad esempio la serie di foto 7-12). L'altra categoria (rapporto arbitrario) comprende gesti nei quali la parte di convenzione è decisamente maggiore; si tratta es-

senzi  
ne tra  
giung  
precis  
abbia  
funzio  
servo.  
sono p  
duran  
tori.

Si pr  
renti f  
orale.  
stessi  
che «fi  
corpo  
raccor  
zione.

A qu  
zione e  
ralmer  
ma può  
re info

Esem  
natiche  
brousse  
passa sc  
sulla qu  
ratore (  
frontera  
non è esp

Il ges  
rozzo o

Esem  
ta <sup>14</sup>, il f  
gettando  
del padre  
cia e fec  
go silenzi

Abbia  
una fun  
per un n  
pongono  
1977). L'  
allora co  
male ge  
chiamar  
momenti  
sa a prop

Concl

Non al  
l'aspetto  
gio gestu  
altri prof  
una mini  
stata util  
un'analisi  
corrispon  
cumenti f

enzialmente dei gesti che accompagnano il discorso e ne traducono le sfumature (foto 4-6). E' necessario aggiungere i movimenti delle mani senza un significato preciso, di cui il narratore non ha coscienza e che noi abbiamo chiamato «gesti-fatici» perchè come nella funzione fatica del linguaggio definita da R. Jakobson, servono a stabilire o a mantenere la comunicazione. E sono proprio questi gesti che compaiono più facilmente durante i tentativi di fotografia in sequenza dei narratori.

Si può, inoltre, tentare di mettere in evidenza le differenti funzioni che occupa la gestualità nella narrazione orale. Se ci si riferisce alla concezione che ne hanno gli stessi utenti, la risposta unanime sarà che il narratore che «fa dei gesti», che utilizza le risorse espressive del corpo e della voce, piace al pubblico perchè anima il racconto. E' quella che noi chiamiamo *drammatizzazione*.

A questa funzione coreografica si aggiunge una funzione *esplicativa*. Il gesto descrittivo presenta, generalmente, un carattere di ridondanza con l'enunciato, ma può precisarne determinate sfumature e aggiungere informazioni.

*Esempio:* Sempre nel racconto *La polvere che fa parlare le natiche* il marito, scacciato dalla moglie, si ritrova in piena *brousse* ed è tormentato dalla sete. Una «cosa» sconosciuta passa sopra la sua testa e gli consiglia di smuovere la pietra sulla quale si trova. L'espressione e l'atteggiamento del narratore (foto 7) mostrano un sentimento di timore religioso di fronte a questa manifestazione dell'invisibile, sentimento che non è espresso nel testo.

Il gesto può persino sostituire un enunciato ritenuto rozzo o troppo terribile per essere pronunciato.

*Esempio:* Nel racconto *Pelle d'asina* della vecchia Aminata<sup>14</sup>, il figlio uccide il padre, che aveva cercato di ucciderlo gettandolo in un pozzo per prendergli la moglie. L'assassinio del padre è descritto in questo modo: «Allora egli prese la lancia e fece così... (gesto di brandire la lancia, seguito da un lungo silenzio). La gente si riunisce per seppellirlo».

Abbiamo infine tentato di mostrare che i gesti hanno una funzione propriamente *narrativa*, esistono, cioè, per un medesimo testo strutture gestuali che si sovrappongono alle strutture narrative (Calame-Griaule 1977). L'articolarsi delle diverse sequenze si manifesta allora con gesti che oltrepassano il quadro di una normale gesticolazione, quadro che abbiamo proposto di chiamare il «quadrato del narratore»<sup>15</sup>. Si tratta per il momento di un'ipotesi di lavoro che dovrà essere ripresa a proposito dei nuovi testi e dei nuovi narratori.

### Conclusioni.

Non abbiamo affrontato, in questo articolo, che l'aspetto metodologico dell'osservazione del linguaggio gestuale dei narratori, e abbiamo solo sfiorato gli altri problemi. Resta ancora molto da fare. Soltanto una minima parte del materiale in nostro possesso è stata utilizzata (un racconto è stato pubblicato con un'analisi stilistica completa e le fotografie dei gesti corrispondenti, Calame-Griaule 1977). L'analisi dei documenti filmati è stata appena abbozzata, così come

l'analisi comparata delle fotografie con i film. Altri documenti dovranno essere raccolti per arricchire il nostro «lessico» gestuale. Sarà necessario pure raccogliere versioni degli stessi racconti fatte da narratori differenti, appartenenti però agli stessi gruppi etnici e sociali, prima di poter affrontare seriamente il problema degli stili e domandarsi se esistono costanti proprie ad uno stesso gruppo, sempre cercando di delimitare le varianti individuali. Bisognerà tener conto (e questo non sarà facilmente osservabile) della trasmissione tradizionale: i nostri narratori sostengono infatti che i procedimenti stilistici, segnatamente gestuali, vengono loro insegnati insieme ai testi e che essi devono sforzarsi di riprodurne i modelli. Sarà interessante studiare, là dove esistono, i narratori professionisti e vedere se il loro stile, decisamente più «teatrale», utilizza processi di diversa natura o si limita, invece, ad ampliare quelli di narratori dilettanti che sono il nostro abituale referente.

L'assenza di gesti può essere interessante quanto la loro presenza, che si tratti di un effetto stilistico all'interno di uno stesso testo dove parti statiche contrastano con parti animate, sia che si tratti di una vera e propria interdizione culturale: in alcune società le donne, per pudore, devono raccontare senza gesticolare; in altre, i gesti sono proibiti in presenza di alcuni congiunti (il suocero, ad esempio); e ancora, le donne sono escluse da alcuni generi letterari. Questi diversi comportamenti si possono comprendere solamente tentando di analizzare la natura profonda del gesto e il suo preciso ruolo nella comunicazione.

E' questo, infatti, il nodo centrale del problema, quello dal quale derivano tutti gli altri, tanto il modo in cui funziona il processo di simbolizzazione nei gesti narrativi, quanto quello con cui il narratore investe il suo spazio gestuale e utilizza i diversi assi di cui egli è il centro. Tutto ciò consiste, in effetti, nel domandarsi come i gesti (e gli altri processi stilistici orali) contribuiscono a far passare il messaggio e a tradurre, oltre che un «non detto» anche ciò che viene taciuto ma che è, in realtà, essenziale. La comunicazione orale passa attraverso il corpo e gli auditori non si sbagliano, quando dicono che i racconti di chi «non muove le braccia» sono come un piatto senza sale né condimento.

### Documenti.

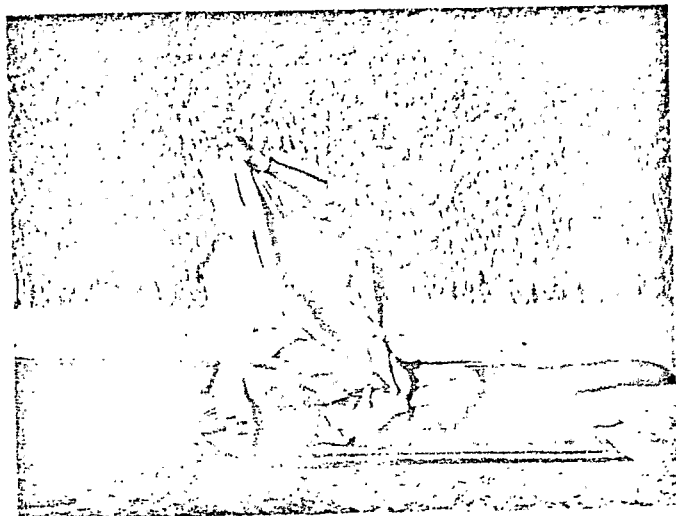
Presentiamo qui una scelta di fotografie che illustrano alcuni passaggi di racconti diversi. Diamo il riassunto del racconto, citando il testo integrale dei passaggi illustrati. Per mancanza di spazio, purtroppo, non è possibile dare l'illustrazione completa di un intero racconto, che risulterebbe altrimenti raccontato per immagini come in un fumetto (cfr. le pagine precedenti).

1) *La polvere che fa parlare le natiche* (narratore: Ahmaden Assalekh).

L'imano della moschea aveva sposato la figlia del capo. Il marito era geloso, la moglie era leggera e rice-



1



2



3



«Ah! padre mio...»

4



«Quest'uomo...»

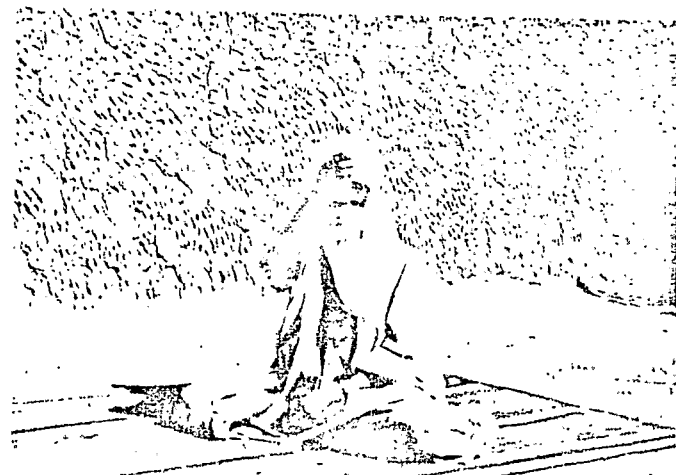
8



«È pazzo!»



4  
«Una cosa passò sopra di lui»



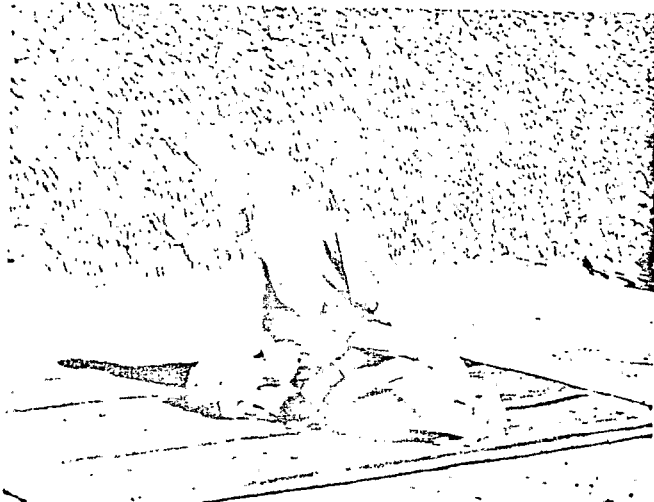
10  
«Sfrondò un ramo»



8  
«Sollevò la pietra»



11  
«Sfrondò un ramo»



9  
«Egli bevve»

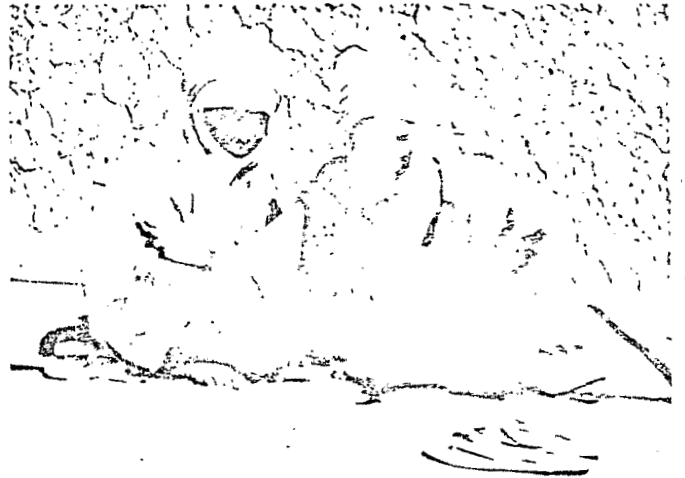


12  
«Dio sia lodato»

veva uomini. Suo marito la rimproverava. Un giorno di festa, mentre il marito era andato a pregare, la donna, seduta davanti a casa, chiama un giovane che passa, lo rinchiude e fa credere al marito che suo padre gli ha regalato un cavallo. Il marito va a ringraziare il suocero: ne segue un quiproquo molto comico. La donna, che nel frattempo ha allontanato il giovane, accusa il marito di avere delle visioni. E dice: «Ah, padre mio! (foto 4) quest'uomo (foto 5), è un pazzo! (foto 6)». Il suocero fa legare il genero, e la moglie lo fa trasportare e abbandonare in *brousse* dai suoi spasimanti. Mezzo morto di fame e di sete, egli arriva a un albero e dorme lì sotto (foto 3). Mentre dorme una cosa passa sopra di lui (foto 7), e gli dice: «Solleva la grossa pietra sulla quale appoggi la testa». Egli la solleva (foto 8), sotto c'è dell'acqua, ed egli beve (foto 9). Va poi verso un altro albero, ne sfronda i rami (foto 10 e 11), mangia. Dopo aver mangiato, dice: «Dio sia lodato! (foto 12)». Egli mangia le foglie di un altro albero e si accorge che «fanno parlare le natiche», che ripetono tutto ciò che si dice. Ne fa una polvere che gli servirà per vendicarsi di sua moglie.

2) *Il ragazzo terribile*  
(narratore il fabbro Albade).<sup>16</sup>

Due fratelli: uno è intelligente e l'altro è sciocco. Il padre è ammalato, il figlio intelligente lo cura e quello sciocco va a custodire il bestiame in *brousse*. Egli offre un animale ad ogni albero e interpreta il fruscio delle foglie come una risposta positiva; lega un animale ad ogni tronco. Quando non restano che pochi animali, il fratello maggiore se ne accorge e gli dice di prendersi cura del padre mentre lui andrà in *brousse*. Per scacciare le mosche dalla testa del malato, lo sciocco prende un bastone e picchia sulla testa del padre, che muore. Con il cranio del padre, lo sciocco fabbrica due piccole *calebasses* (recipienti di zucca), alle quali mette delle corregge di cuoio, una gialla e l'altra rossa. Quando il fratello maggiore ritorna gli dice: «Guarda, ho



«Quale vuoi?»



«Non avrai ucciso nostro padre?»



13 «Guarda, ho trovato due calebasses»



«Sgozzarono il cane»



trovato due *calebasses*; eccole (foto 13); quale vuoi (foto 14), quella con la correggia gialla o quella con la correggia rossa?». L'altro gli dice: «Non avrai ucciso nostro padre?» (foto 15). I due sotterrano il padre e, constatato che non c'è più nulla da mangiare, sgozzano il loro cane (foto 16) e lo mangiano. Le loro avventure continuano ed ogni volta il fratello minore con le sue scempiaggini procura guai, finché essi riescono a metter in fuga una carovana di mercanti; tutti e due si impossessano dei loro bagagli e diventano ricchi.

3) *Lo sciacallo, il facocero e l'elefante*  
(narratore: il fabbro Albade).

I figli dello sciacallo sono malati e la medicina che gli viene prescritta è la carne di facocero. Lo sciacallo inganna la madre facocero facendole credere di avere una scuola coranica; il facocero gli affida i suoi figli per istruirli, ma lo sciacallo li uccide e li mangia divi-



17 «Mise la medicina nel naso dell'elefante»



18 «L'elefante si rotolò di qui...»



19 «... e di qua»

dendoli con i suoi figli. Per uccidere la madre facocero, egli dice ad un elefante malato che la medicina per guarire è la bile del facocero. Tutti gli animali si riuniscono per uccidere il facocero, gli viene estratta la vescica biliare e lo sciacallo dice agli altri animali di tenere l'elefante mentre gli mette la medicina nel naso (foto 17). L'elefante, per il dolore, si rivolta da una parte all'altra (foto 18 e 19), uccidendo tutti gli animali: poi muore a sua volta. Lo sciacallo e i suoi figli hanno carne in abbondanza.

4) Diamo per finire tre gesti di narratrici, due delle quali appartengono al gruppo Isawaghen di In Gall e una al gruppo Tegidda-n-Tesemt. Taheera Agguzum, vecchia cieca morta nel 1974, era la migliore narratrice e cantatrice di In Gall. Il suo repertorio di racconti era inesauribile e attirava sempre un folto pubblico.

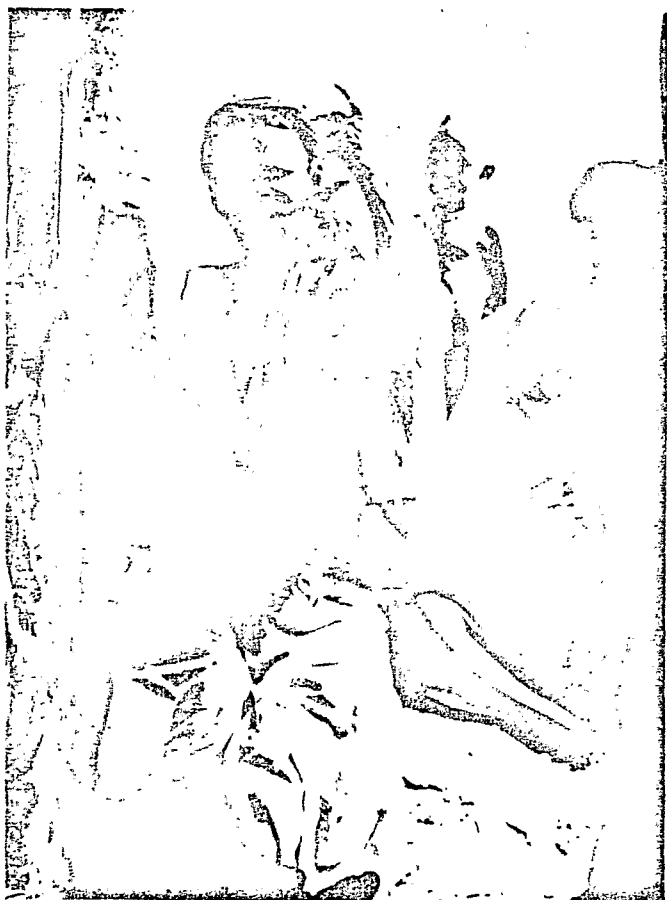


20 «La tortorella spiccò il volo»



21

«Un tronco grosso, grosso, grosso...»



22

«È molto bella!»

Era lei che guidava cantando tutti i cortei nuziali. Taheera racconta (foto 20) la storia di una fanciulla salvata da una tortorella da un orco cui sua madre l'aveva, imprudentemente, promessa. Quando la fanciulla fugge, la tortorella prende il volo (è il gesto che riproduciamo qui) e l'orco cade morto.

La foto 21 mostra Aminata, la vecchia narratrice cieca che abbiamo filmato nel 1974 e di cui abbiamo già parlato. Racconta di Yabulu, un ragazzino che è stato costretto dai suoi compagni a trasportare un immenso tronco d'albero (stessa foto). Questo tronco, abitato da una forza misteriosa, inseguirà Yabulu e inghiottirà tutta la famiglia, firro al momento in cui Dio, supplicato dal bambino, farà cadere un'ascia dal cielo: il tronco si aprirà e tutti ne usciranno sani e salvi.

E' possibile fare un'osservazione a proposito di questi due gesti, apparentemente molto simili. Il primo (un uccello che spicca il volo) è interamente diretto verso l'alto ed è accompagnato da una leggera estensione del busto e della testa; lo spazio gestuale è utilizzato dalla narratrice sull'asse basso-alto. Il secondo (descrizione delle eccessive dimensioni di un tronco d'albero) utilizza a sua volta l'asse basso-alto per mostrare che l'oggetto è posto sulla testa dell'eroe, e l'estensione verso destra e verso sinistra; il corpo è leggermente piegato.

Nella terza foto, la vecchia Khadi Atakarwey esegue il gesto che significa «è molto bella» a proposito dell'eroina di un racconto. Si tratta di un gesto usuale, che viene utilizzato spesso nel linguaggio corrente: si comincia col battere le mani, poi l'indice destro viene stretto nella mano sinistra che racchiude le dita con l'elevazione delle mani all'altezza della testa. L'enunciato corrispondente è pronunciato alzando la voce e con un'intonazione particolarmente forte.

(Traduzione dal francese di Annalisa Locati).

<sup>1</sup> Il gruppo di lavoro *Geste et Image*, che conduce una ricerca sul gesto e l'audiovisivo per il SERDDAV (CNRS) ha pubblicato sul suo «Bulletin de liaison», n° 1, una bibliografia specifica dei lavori sul gesto. Su circa 450 titoli solo sette riguardano la letteratura orale.

<sup>2</sup> Gli Isawaghen e qualche altro gruppo imparentato con loro costituiscono quello che P.-F. Lacroix ha chiamato il «sotto gruppo Songhay-Zarma settentrionale». Sulla storia, l'organizzazione sociale ed economica degli Isawaghen, cfr. S.E. Bernus (1972).

<sup>3</sup> Per la definizione di cineasta-etnologo, cfr. C.De France (1979).

<sup>4</sup> Non abbiamo ancora potuto verificare le varianti dello stesso racconto fatte da narratori diversi.

<sup>5</sup> Purtroppo al di fuori delle sue condizioni abituali, perchè è impossibile filmare di notte e al centro dell'auditorio tradizionale senza disturbare profondamente lo svolgimento dello «spettacolo» (si veda più avanti «Il narratore davanti alla cinepresa»).

<sup>1</sup> Ciononostante bisogna stemperare questi risultati. L'esperienza dimostra che se la persona che fotografa è la stessa che ha prima interpretato i testi e che quindi conosce in anticipo i gesti, potrà meglio cogliere i gesti più significativi. Sarebbe dunque più semplice utilizzare un apparecchio automatico; ma noi ne eravamo sprovvisti.

<sup>2</sup> Questo comportamento enfatico si traduce, come è noto nel mondo in cui recitano i poemi di guerra.

<sup>3</sup> I touareg nobili incitano gli antichi schiavi (o Bella) a raccontare facezie e storie oscene, che tutti conoscono, ma che nessuno oserebbe mai raccontare, benché le trovino molto divertenti.

<sup>4</sup> Per esempio nel racconto *La polvere che fa parlare le natiche* egli evita ogni testo equivoco e insiste soltanto sull'effetto di costernazione provocato dalla ripetizione della parola. Si può supporre (ma è da dimostrare) che un Bella mirerebbe a un effetto completamente diverso con questo racconto.

<sup>5</sup> Era, com'è noto, il caso della vecchia Taheera, di cui parleremo in seguito (cfr. documenti).

<sup>6</sup> Non siamo riusciti a fare la stessa esperienza con la nipote di Aminata, che è rimasta seduta al suo fianco durante le riprese ma che si è mostrata completamente indifferente a ciò che succedeva (foto 21).

<sup>7</sup> La prima soluzione è quella auspicata da Jean Derive (1975); la seconda è quella che uno del nostro gruppo ha cercato di mettere in pratica (G. Calame-Griaule, 1977).

<sup>8</sup> Per esempio nella collezione dei *Classiques Africains* (Armand Colin) o nelle pubblicazioni del SELAF.

<sup>9</sup> Questo racconto è stato analizzato, con un certo numero di varianti, da G. Calame-Griaule (in corso di stampa).

<sup>10</sup> L'ipotesi dell'esistenza di questo quadrato immaginario, che passa rasente le ginocchia, all'altezza delle spalle e di ogni lato del busto, è stata confermata dalla seguente informazione, fornita da un padre domenicano: l'esistenza di un «quadrato dell'oratore» che, in certi ordini religiosi, le lezioni d'arte oratoria insegnano a non sorpassare.

<sup>11</sup> Sul tema del *Ragazzo terribile*, cfr. V. Gorog, S. Platiel, D. Rey-Hulman, Ch. Seydou (1980). La versione qui citata non figura in questa antologia poiché è stata raccolta a pubblicazione avvenuta. Tale versione è molto diversa da quella *tasawaq* raccolta e pubblicata nell'antologia, ma il motivo delle due *calabasses* fatte con il cranio del padre è comune ai due racconti.

## Riferimenti bibliografici

Baduel-Mathon, C., *Le langage gestuel en Afrique Occidentale: recherches bibliographiques*, in «Journal de la Société des Africanistes» XLI, 2, 1971, pp. 203-249.

Bernus, S. e E., *Du Sel et des Dattes*, in «Études nigériennes», n° 31, Niamey, CNRSH, 1972.

Calame-Griaule, G., *Projet de questionnaire pour l'enquête sur le style oral des conteurs traditionnels*, in: «Les Langues sans tradition écrite: méthodes d'enquête et de description (Nice 1971)», Paris, SELAF, 1974, pp. 195-215.

Id., *Pour une étude des gestes narratifs*, in G. Calame-Griaule (éd.), *Langage et cultures africaines*, Paris, Maspero, 1977, pp. 303-359.

Id., *Peau d'ânesse*, in «Cahiers d'Études Africaines», in corso di stampa.

Cresswell, R., *Le Geste manuel associé au langage*, in A.J. Greimas (éd.), *Pratiques et langages gestuels* «Langages», n° 10, juin 1968, pp. 119-127.

Derive, J., *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain: les contes ngbaka-ma'bo de RCA*, Paris, SELAF, 1975.

de France, C., *Introduction à la méthode du film ethnographique*, Thèse pour le doctorat d'État, Université de Paris V, 1979.

*Geste et Image*, «Bulletin de liaison», n°1, 1979-1980, CNRS, SERDDAV.

Görög, V., Platiel, S., Rey-Hulman, D., Seydou, Ch., *Histoires d'Enfants terribles (Afrique noire), Etudes et anthologie*, Préface et conclusion par G. Calame-Griaule, Paris, Maisonneuve et Larose, 1980.

Herskovits, M. e F., *Dahomean Narrative, A Cross-cultural Analysis*, Evanston, Northwestern University Press, 1958.

Sandór, I., *Dramaturgy of Tale-telling*, in «Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae», XVI, 3-4, 1967, pp. 304-338.

# LA RICERCA FOLKLORICA

Journal of Folklore Studies - International Journal of Folklore Studies - Revue de Folklore Studies

n° 2, octobre 1980 - Milan

## ANTROPOLOGIA VISIVA

### La fotografia


→

Foto: Straini

G. CALAME GRUAULE - E. BERNUS  
Il cesto del narratore e la sua immagine

BIF.076