

Mito e cinema tra Mali e Burkina Faso

Vito Antonio Aresta

Myth and cinema in Mali and Burkina Faso

Abstract

Western sub-Saharan African film production frequently draws on mythology and offers new hermeneutic keys to ancestral tales, and reflections inherent in the dynamics of contemporary African societies.

In the present article, I aim to investigate the myth of Sundiata and its cinematic representation. The story of Sundiata Keita, an ethnic *Mandinga*, founder of the Mali Empire (12th - 16th centuries A.D.), is at the origin of both the myth of the same name handed down by generations of griots over the centuries and transcribed by Guinean historian Djibril Tamsir Niane (Niane T. D., 1999), and the film “*Keita, l’héritage du griot*”, by Burkinabé director Dani Kouyaté.

Given the significance of the figure of the griot in both the Sundiata myth and its filmic representation, I briefly describe its main social functions and changes over the centuries, from the precolonial period to contemporary times.

Next, I report a summary of the myth of Sundiata, and an inherent reflection on the keys the myth suggests to the contemporary dynamics of West African societies, and the filmic representation of the myth masterfully crafted by director Dani Kouyaté.

Keywords: myth, cinema, Sundiata Keita, Empire of Mali, griot

Introduzione

La produzione cinematografica dell’Africa sub-sahariana occidentale attinge frequentemente alla mitologia e propone nuove chiavi ermeneutiche di racconti ancestrali, e riflessioni inerenti alle dinamiche delle società africane contemporanee.

Nel presente articolo mi propongo di indagare il mito di Sundiata e la sua rappresentazione cinematografica. La storia di Sundiata Keita, di etnia *mandinga*¹,

¹ Occorre tener presente che non si può utilizzare un etnonimo senza definire preliminarmente il suo contesto di impiego, e senza tener conto dei processi storici delle società coinvolte, in quanto gli etnonimi sono delle etichette, talvolta attribuite dai colonizzatori, delle quali gli attori sociali si appropriano in funzione delle congiunture politiche e dei processi di negoziazione delle identità individuali e collettive (Amselle J. L., 2017, pp. 37-38).

L’esistenza di un’etnia si fonda sulla condivisione di una lingua, di uno spazio comune, dei valori, di un nome, di una discendenza e sulla consapevolezza degli attori sociali di appartenere a un gruppo (Ivi, 2017, p. 53).

Questi aspetti caratterizzano l’etnia *mandinga*, che trae dal mito di Sundiata Keita un’ulteriore forma di legittimazione.

fondatore dell'Impero del Mali (XII – XVI sec. d. C.), è all'origine sia dell'omonimo mito tramandato dalle generazioni di griot nel corso dei secoli e trascritto dallo storico guineano Djibril Tamsir Niane (Niane T. D., 1999), sia del film “*Keita, l'héritage du griot*”², del regista *burkinabé* Dani Kouyaté.

L'Impero del Mali nasce dalle ceneri dell'Impero del Ghana (IV – XI sec. d. C.), si estende dalle rive dell'Atlantico fino all'attuale capitale del Niger, Niamey, ed è basato su un sistema politico decentrato che si articola in province, cantoni e villaggi. L'autorità dei villaggi è bicefala con un capo religioso e uno politico. Il dinamismo politico e religioso che caratterizza l'Impero favorisce per oltre un secolo la mobilità delle persone che lo abitano, e le relazioni tra società diverse, quali i Tuareg, i Wolof, i Malinke, i Bambara, i Songhai, i Fulbe, i Toucouleur, i Dialonké, ecc. (Ki-Zerbo J., 2016, pp. 129-182).

Il mito di Sundiata Keita è una preziosa forma di rappresentazione della complessità culturale e politica delle società africane precoloniali. Le connessioni che intercorrono tra il mito, i narratori e la società sono ben note: i griot rappresentano il mito mediante la narrazione, la musica, la danza, la mimica e, in tal modo, rappresentano la società stessa; il griot è uno “specialista”, un “professionista”, una sorta di “operatore del mito” che fornisce un “idioma metaforico”, non una “speculazione teologica”; d'altra parte, il gruppo sociale che partecipa alla performance del griot diviene co-attore e contribuisce significativamente alle modalità di rievocazione e rappresentazione del mito e all'esito della performance (Palmisano A. L., 2001, pp. 174-175).

Nell'ambito delle performance culturali, l'antropologia sociale annovera, tra le altre, il mito e il cinema, in quanto forme di autorappresentazione delle società e di rappresentazione dell'alterità e delle differenze culturali. Le performance, inoltre, si caratterizzano per i loro caratteri riflessivi e trasformativi in merito ai quali Victor Turner scrive:

«Cultural performances are not simple reflectors or expressions of culture or even of changing culture but may themselves be active agencies of change, representing the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be more apt or interesting “designs for living” (...) Performative reflexivity is a condition in which a sociocultural group, or its most

² 94 min., Burkina Faso, 1995. Versione originale in bambara (sottotitolato in francese) e francese. Sceneggiatura: Dani Kouyaté; Immagini: Robert Millie; Montaggio: Zoé Durouchoux; Musica: Sotigui Kouyaté; Suono: Pierre Mertens; Costumi: Catherine Franck; Interpretazione: Seydou Boro, Hamed Dicko, Abdoulaye Komboudri, Adama Kouyaté, Sotigui Kouyaté, Hyppolite Ouangrawa, Seydou Rouamba, Mamadou Sarr; Coproduzione: Afix Productions, Les productions de la Lanterne, Sahélis; Distribuzione: Médiathèque des 3 mondes.

Premio Oumarou Ganda per l'opera prima al FESPACO 1995.

Primo premio ai festival di Milano 1996, Cartagine 1996 (premio internazionale della critica), Amiens, Mannheim, Cannes 1995 (gran premio Cannes junior), Dakar.

perceptive members acting representatively, turn, bend or reflect back upon themselves, upon the relations, actions, symbols, meanings, codes, roles, statuses, social structures, ethical and legal rules, and other sociocultural components which make up their public “selves”. Performative reflexivity, too, is not mere reflex, a quick, automatic or habitual response to some stimulus. It is highly contrived, artificial, of culture, not nature, a deliberate and voluntary work of art» (Turner V., 1988, p. 24).

Alcuni generi letterari, come il mito e l’epica, funzionano come paradigmi che possono orientare l’azione dei leader politici per affrontare un’importante crisi collettiva. Questo tipo di paradigmi non funzionano come concetti univoci o linee guida per l’azione etica ma condizionano l’agire sociale mediante relazioni e metafore (Turner V., 2009, pp. 134-135).

Data la rilevanza che la figura del griot riveste sia nel mito di Sundiata, sia nella sua rappresentazione filmica, nel prossimo paragrafo mi propongo di delinearne sinteticamente le principali funzioni sociali e i relativi mutamenti avvenuti nel corso dei secoli, dal periodo precoloniale all’epoca contemporanea.

I griot, il linguaggio formulare e le nuove forme di comunicazione

Il termine francese “griot” indica *stricto sensu* il musicista, danzatore, cantastorie, genealogista, che opera nei territori che facevano parte dell’Impero del Mali. Il griot è una figura estremamente complessa, officiante di tutti i riti, mediatore dei conflitti sociali, portavoce del potere politico e religioso, detentore del potere della parola: gli vengono attribuiti poteri magici e la conoscenza di numerosi segreti. Tali aspetti sono rintracciabili nei miti delle società dell’Impero del Mali che descrivono l’antenato del griot come colui il quale ha violato un tabù; per tali ragioni, egli è ammirato, temuto, e talvolta disprezzato.

Durante le performance del griot, si usa mettergli delle banconote in bocca per simboleggiare la riconoscenza nei suoi confronti e, al contempo, impedirgli di proferire parole che potrebbero ledere la reputazione altrui. D’altra parte, egli ostenta tali banconote al fine di sollecitare la generosità dei presenti. In passato, al termine della sua vita, la sepoltura del suo cadavere avveniva all’interno dei tronchi di baobab³, in quanto si riteneva, in tal modo, di poterne preservare la memoria.

³ *Adansonia digitata*, pianta della famiglia delle Bombacacee, diffusa nell’Africa tropicale, longeva, alta circa 10 metri e con un tronco del diametro di circa 12 metri. Il frutto contiene una polpa dal sapore acidulo che è impiegata per preparare bevande. I semi forniscono olio commestibile, la corteccia del fusto è impiegata per produrre cordami, le foglie vengono utilizzate per la preparazione di alcuni alimenti.

Il griot si avvale di diverse tecniche oratorie basate sulla combinazione di formule verbali e ritmi musicali, e dispone di numerosi strumenti musicali che variano in funzione delle regioni e delle etnie: la *kora* (cordofono dotato di ventuno corde, simile all'arpa-liuto), il *riti* (simile al violino, dotato di una corda), il *balafon* (simile allo xilofono), il *tama* (tamburo ascellare), il *sabàr* (tamburo oblungo del quale esistono sette varianti), il *djiembè* (tamburo a forma di calice con una estremità aperta), i *bougarabou* (simili alle *congas*), i *doundounba* (gruppo di tamburi composto da tre elementi le cui estremità sono ricoperte da pelli).

I griot imparano a padroneggiare fin da piccoli questi strumenti musicali. Il processo di apprendimento è strettamente connesso con i riti, le feste, le pratiche sociali ed economiche di famiglie e clan, e si attua mediante differenti e progressive modalità di partecipazione dei discendenti alla vita della società. In lingua *wolof*⁴, il termine “*ienghël*” significa “muovere” e indica la partecipazione dei giovani griot ai riti. I loro compiti sono quelli di recarsi in anticipo presso il luogo scelto per lo svolgimento di un rito⁵, portare con sé gli strumenti musicali, e suonare in modo tale da invitare gli abitanti del villaggio o del quartiere, e accogliere i griot adulti.

Nei processi di formazione dei griot e di trasmissione della cultura tra le generazioni delle società orali, il corpo ha una funzione centrale; a tal proposito, Bourdieu scrive:

«Il passaggio da un modo di conservazione della tradizione fondato sul solo discorso orale a un modo di accumulazione fondato sulla scrittura e, in generale, tutto il processo di razionalizzazione reso possibile, tra le altre cose, dall'oggettivazione nello scritto, sono stati accompagnati da una trasformazione profonda di tutto il rapporto con il corpo o, più esattamente, dell'uso che viene fatto del corpo nella produzione e riproduzione delle opere culturali: ciò si vede particolarmente bene nel caso della musica, in cui il processo di razionalizzazione – come lo descrive Max Weber – ha per rovescio un vero e proprio “disincarnarsi” della produzione o riproduzione musicale (che, solitamente, non sono distinte), un “disimpegno” del corpo che invece la maggior parte delle musiche arcaiche utilizzano come uno strumento totale» (Bourdieu P., 2005, pp. 114-115).

⁴ La lingua “*wolof*” è tra le più diffuse in Senegal ed è parlata sia dall'omonima etnia che costituisce più del 40% della popolazione totale, sia dalle altre etnie. Inoltre, il *wolof* è diffuso in Mauritania e Gambia.

L'attuale territorio del Senegal e del Gambia faceva parte dell'Impero del Mali.

⁵ Le pratiche rituali si caratterizzano per l'interazione tra gli attori sociali e le divinità. A tal proposito, Fortes scrive: «It is not relevant to my purpose to go into questions of a general theoretical kind regarding the nature of ritual. I use the term to refer to any customary spoken and/or acted out pattern of behaviour recognised by the actors as directed towards or referring to the supernatural, or as I prefer to say occult powers and agencies» (Bourdillon M. F. C., Fortes M., 1980, p. ix).

L'altro aspetto posto in evidenza da Bourdieu in merito al rapporto tra la trasmissione della cultura, l'oralità e la scrittura, è quello del lungo arco di tempo che occorre per completare la formazione dei griot e che spesso coincide con la loro intera esistenza:

«Le società prive della scrittura, che permette di conservare e accumulare in forma oggettivata le risorse culturali ereditate dal passato, e del sistema di istruzione che dota gli agenti delle abitudini e delle disposizioni indispensabili per riappropriarsene simbolicamente, possono conservare le loro risorse culturali solo allo stato incorporato; di conseguenza, esse possono assicurare la perpetuazione di risorse culturali destinate a scomparire con gli agenti che ne sono i portatori solo a prezzo di un lavoro di inculcamento che, come mostra il caso dei bardi, può essere tanto lungo quanto il tempo dell'utilizzo» (Bourdieu P., 2005, p. 194).

Mediante la narrazione, la musica e la danza, i giovani griot apprendono le conoscenze genealogiche ed esoteriche, le tecniche oratorie, i virtuosismi strumentali, le posture, la gestualità, la mimica, e le modalità di rappresentazione dei miti attraverso i riti.

Dai miti delle società dell'Impero del Mali, possiamo ricavare diverse informazioni per comprendere l'ambiguità che caratterizza la figura del griot.

Il carattere universale e il potere normativo dei miti che determinano le rappresentazioni e le autorappresentazioni delle società e legittimano gli statuti degli attori sociali, sono chiariti da Malinowski in questi termini:

«Gli avvenimenti mitici che raccontano ciò che è stato fatto non dagli antenati prossimi ma dagli antenati mitici famosi, devono indubbiamente esercitare un enorme peso sociale. Le storie degli avvenimenti importanti del passato sono considerate sacre poiché appartengono alle grandi generazioni mitiche e perché, dato che tutti le conoscono e le raccontano, sono in generale ritenute vere. Esse sanciscono, in virtù di queste due proprietà, cioè quella di svolgersi nel passato e quella di essere universali, ciò che è giusto e ciò che è conveniente (...) Il mito possiede il potere normativo di fissare il costume, di sancire i modi di comportamento, di conferire dignità e importanza alle istituzioni» (Malinowski B., 2011, pp. 328-329).

Alcuni miti descrivono l'antenato del griot come colui il quale ha violato un tabù, in quanto si è nutrito della carne di un suo parente. Immondo fin dalla sua origine, egli ha il privilegio di adulare o denigrare chiunque senza temere ritorsioni. È associato al sangue e al fratricidio, e la sua ambivalenza è espressa anche dal termine *mandingo* "jali" che, utilizzato per indicare i griot dell'Impero del Mali, significa "sangue".

Il griot, inoltre, è collegato ai fabbri, la cui funzione sociale è associata al sangue, in quanto realizzano armi e intervengono nella circoncisione. Le corrispondenze semantiche tra i termini “griot”, “fabbri”, “parola”, “sangue”, emergono anche dai termini di alcune lingue africane. In lingua *wolof*, ad esempio, il verbo “*tëgg*” significa “battere forte”, e indica sia l’azione del forgiare il ferro, sia quella di suonare un tamburo o uno strumento a corde: come il fabbro batte il ferro per creare le armi, così il griot percuote il tamburo per enfatizzare le parole pronunciate che possono divenire un’arma; entrambi sono capaci di nuocere e far sgorgare il sangue.

Uno dei miti che narra l’origine del griot evoca il cannibalismo e la trasgressione di un tabù. Dalla versione fornita dalla griotte Saye Ndiaye, emergono gli stretti legami tra i “*géer*” (nobili) e i griot:

«Il griot e il *géer* si inoltrano nella foresta per cacciare, ma finiscono col perdersi. Rimangono per diversi giorni senza cibo, tanto che uno dei due, il griot, inizia a stare male. Così l’altro si allontana e, facendo attenzione a non farsi scoprire, taglia un pezzo della sua coscia. Tornato dal griot, la cuoce e gliela porge. Poco dopo, il griot scopre la provenienza di quella carne, e per dimostrare tutta la sua riconoscenza, promette al *géer* di restargli fedele per tutta la vita e fargli dono della sua arte»⁶.

L’antenato del griot, dal quale deriva lo statuto dei suoi successori, diviene debitore di colui che lo salva, e il giuramento di fedeltà nei suoi confronti suggella il suo obbligo e il suo rango. La relazione che lega il *géer*, o altri attori sociali, al griot, si evince anche dall’espressione *wolof* «*gewelù djiudù*», che significa «il mio griot di nascita», ovvero colui che accompagna e protegge qualcuno durante l’intero arco della vita.

Oltre che dai miti, il ruolo giocato dai griot scaturisce anche da una concezione della parola che deve la sua efficacia non solo all’autorevolezza e all’oratoria del narratore, ma anche alla capacità del pubblico di coglierne i significati più reconditi: la narrazione non si basa su un fluire univoco del racconto, bensì su uno scambio di saperi reso possibile dalla stretta relazione che lega il griot al pubblico⁷.

⁶ Brano tratto dall’intervista realizzata il 24.03.14, nella regione di Thies, Senegal.

Sulle origini del griot esistono numerosi miti e diverse versioni dello stesso mito. Tale molteplicità non è una caratteristica specifica della storia del griot, bensì di tutte le narrazioni mitologiche; a tal proposito, Palmisano afferma: «I miti, quando non forzati dalla trattazione logico-scientifica, sono racconti *ad hoc*. Non sono certamente raccolti sistematicamente dall’attore sociale; neppure ai fini di una facilitazione dei processi memorizzativi. Anzi, i miti conoscono infinite variazioni su uno stesso motivo: più o meno tanto numerose quanto coloro che li raccontano; tante per quante volte uno “stesso” mito viene raccontato» (Palmisano A. L., 1989, p. 100).

⁷ In merito alla funzione sociale dei racconti, Arnold van Gennep scrive: «La produzione letteraria detta popolare è un’attività utile, necessaria per il mantenimento e il funzionamento dell’ordine sociale, e questo a causa del suo legame con altre attività di tipo materiale. Soprattutto ai suoi inizi, questa

La relazione che intercorre tra il griot e il pubblico si evince anche dai termini africani che designano questi artisti. Ad esempio, in lingua *wolof*, il termine che indica il griot è “*gewel*”: esso deriva da “*gew*” che significa “cerchio”, ed evoca il cerchio che si forma attorno al narratore. Al termine “*gewel*”, sono collegati i termini “*ngewel*” e “*ngewolè*”: il primo indica l’abitazione del griot, il secondo si riferisce agli *habitus* che i *gewel* condividono con i propri lignaggi. Gli *habitus* sono i sistemi di disposizioni durature e trasmissibili, generati dalle condizioni di esistenza, che determinano la rappresentazione di ogni esperienza, funzionano come la «materializzazione della memoria collettiva», riproducono nelle generazioni successive ciò che è stato acquisito da quelle precedenti, e generano l’ordine sociale (Bourdieu P., 2005, pp. 84-87).

Il griot è colui che parla ai presenti, i quali non si limitano ad ascoltare, ma partecipano al flusso della narrazione. Riguardo alla relazione tra performer e pubblico, Richard Schechner afferma:

«La forza della performance è nella relazione specifica e speciale tra i performer e coloro-per-cui-la-performance-esiste. Quando arriva un pubblico commerciale, i “poteri spirituali” se ne vanno» (Schechner R., 1999, p. 18).

Lo scambio che intercorre tra *gewel* e pubblico è favorito anche dal linguaggio formulare, tipico delle società orali, che si basa sui versi pronunciati da entrambi. La padronanza pratica di questo genere di linguaggio, ovvero la capacità di improvvisare collegando delle formule linguistiche che evocano determinate idee, temi, e luoghi comuni della narrazione mitica, si acquisisce in maniera inconsapevole, mediante l’ascolto collettivo dei racconti; allo stesso modo si acquisiscono il ritmo, la metrica e le melodie che contribuiscono a rendere efficaci i racconti (Bourdieu P., 2003, p. 235).

La parola pronunciata dai griot, nella prospettiva delle società che componevano l’Impero del Mali, è dotata di “*nyama*”, termine *mandingo* che indica la forza indispensabile alla sopravvivenza di ogni essere e al funzionamento della società; in questa prospettiva, la parola agisce, modificando le relazioni tra gli attori sociali, e tra questi e l’ambiente (Leymarie I., 1999, pp. 91-92). Anche i due termini della lingua *mandinga*, “*nganà*” e “*ngaràk*”, che significano “parola” e “azione”, evocano le connessioni che intercorrono tra essi; tali connessioni, sostiene Bassirou Dieng⁸, emergono anche dal mito di Sundiata Keita, quando il giovane Sundiata, che ha le gambe paralizzate, riesce ad alzarsi da terra e a camminare grazie alle parole di incitamento del suo griot Balla Fassaké.

produzione è un elemento organico, e non, come si credeva, un’attività estetica superflua, un lusso» (Van Gennep A., 1991, p. 34).

⁸ Bassirou Dieng è docente di lettere presso l’Università “Cheikh Anta Diop” di Dakar, Senegal; intervistato il 07.02.14, a Dakar.

L'efficacia magica di questo "linguaggio performativo" che fa esistere ciò che enuncia, che istituisce ciò che afferma, non risiede, come ritengono alcuni, nel linguaggio stesso, ma nella società che lo autorizza e lo riconosce (Bourdieu P., 2005, p. 172).

Questo genere di linguaggio è strettamente connesso con altri due linguaggi, la musica e la danza, tanto che ciascuno di essi può riprodurre l'altro, e tutti e tre sono utilizzati, con differenti abilità, da ciascun attore sociale, per rappresentare ovunque l'integrazione del gruppo e per rafforzarla rappresentandola (Ivi, p. 94).

Le funzioni svolte dai griot nelle società precoloniali mutano nel corso dei secoli a causa di diversi fattori culturali e politici.

Le trasformazioni sociali prodotte dall'avvento della scrittura alfabetica sono note e scaturiscono principalmente dal fatto di separare la cultura dalla persona. La scrittura permette di superare i limiti della memoria umana, di liberarsi dai vincoli posti da mezzi mnemotecnici come la poesia – che è la principale tecnica di conservazione e trasmissione del sapere delle società orali – e di conservare il sapere nei testi e non più nei corpi e nelle memorie (Bourdieu P., 2005, pp. 194-195).

D'altra parte, il colonialismo, la diffusione della religione musulmana, la formazione dei partiti politici concomitante con l'accesso all'indipendenza delle ex colonie francesi, l'urbanizzazione, la diffusione delle nuove tecnologie comunicative, modificano profondamente le dinamiche sociali dei Paesi dell'Africa dell'Ovest.

Il contesto urbano favorisce la rimodulazione delle funzioni sociali dei griot, in particolare quelle di artista e comunicatore. I testi composti dai griot esaltano i valori delle società africane, quali l'onestà, l'onore, il coraggio, l'ospitalità, il pudore, e si arricchiscono di riferimenti a vari temi di carattere sociale ed economico, quali il contrasto della povertà, la tutela dell'ambiente, le migrazioni, la corruzione, lo strapotere delle multinazionali. Il ruolo svolto dai griot è centrale anche in diverse campagne di sensibilizzazione, svolte nei contesti urbani e rurali, inerenti alle malattie sessualmente trasmissibili, alle mutilazioni dei genitali femminili, ai diritti dei minori.

La diffusione di strumenti comunicativi quali la radio, la televisione, i giornali, il web, e delle arti performative quali il teatro e il cinema, ha arricchito significativamente la capacità espressiva dei griot. Attualmente, la loro arte assolve alle sue funzioni sociali anche al di là dei confini africani, in particolar modo nei contesti urbani occidentali dove risiedono comunità di immigrati.

Nel prossimo paragrafo, riporto una sintesi del mito di Sundiata, e una riflessione inerente alle chiavi di lettura che il mito suggerisce delle dinamiche contemporanee delle società africane dell'Ovest, e alla rappresentazione filmica del mito magistralmente realizzata dal regista Dani Kouyaté.

Sundiata Keita tra mito e cinema

Il nome “Sundiata” deriva da quello materno “Sogolon” (che significa “donna bufalo”; nome attribuitole a causa della sua gobba), e da “Iata” (che significa “leone”; il leone è altresì l’animale totemico della famiglia Keita); mentre “Keita” è il nome del clan a cui Sundiata appartiene, così come la maggior parte dei successivi imperatori del Mali (Niane T. D., pp. 11-13, 1999).

Dal mito di Sundiata si evincono gli statuti sociali dei membri della famiglia Keita e dei griot, i tipi di relazioni che li legano, e gli obblighi reciproci che ne scaturiscono: da una parte i Keita provvedono al sostentamento dei griot del clan Kouyaté in modo tale che questi possano vivere della propria arte, e dall’altra i Kouyaté sono tenuti a consigliare i re del clan Keita, ad essere i precettori dei loro figli, e a mediare eventuali controversie con altri regnanti.

Il mito di Sundiata è un racconto lungo, complesso, e ricco di numerosi rimandi simbolici, che può essere schematicamente suddiviso in tre parti: la genealogia di Sundiata Keita, il racconto della vita dell’eroe e un epilogo.

Il padre di Sundiata, il re Maghan, è uno dei più importanti re del periodo, ed è amato e stimato dal suo popolo e dagli altri regnanti. Ha già due mogli e un erede legittimo, ma l’oracolo gli predice che sarebbe arrivata presso la sua corte una donna, di nome Sogolon, accompagnata da due cacciatori, e che egli avrebbe dovuto sposarla per avere il suo erede.

La nascita di Sundiata Keita è annunciata e attesa da tutta la comunità, e anche gli elementi della natura partecipano all’evento. Tuttavia, dopo qualche anno dalla sua nascita, le aspettative del re Maghan vengono deluse, in quanto Sundiata non riesce a camminare e per muoversi si trascina su tutti e quattro gli arti.

Trascorso qualche anno dalla nascita di Sundiata, il re Maghan muore e, contrariamente alle sue ultime volontà, Dankaran Tuman (figlio della prima moglie) viene dichiarato re; data la sua giovane età, inoltre, viene formato un consiglio di reggenza del quale assume i pieni poteri la madre di Dankaran, Sassuma Bérété. A scongiurare la successione di Dankaran Tuman e la reggenza di Sassuma Bérété, non è sufficiente nemmeno il miracolo che consente a Sundiata di acquisire l’uso delle gambe. Anzi, proprio questo evento acuisce l’invidia della regina, la quale costringe Sundiata e sua madre a un lungo esilio.

Dopo qualche anno dalla loro partenza, Niani (il villaggio natale di Sundiata) viene invaso da un potente e malvagio re di nome Sumaoro, il quale sta assoggettando al suo dominio tutti i regni circostanti. L’invasione di Sumaoro induce gli indovini di Niani a consultarsi sulle sorti del paese e a concludere che l’unica persona in grado di fermare l’invasore è l’erede legittimo al trono. Per questa ragione, alcuni di loro partono alla ricerca di Sundiata Keita e, dopo qualche settimana, riescono a trovarlo.

Una volta informato di quanto sta accadendo nella sua città, Sundiata riunisce sotto il suo comando tutti i ribelli e passa all’offensiva. Il problema maggiore, però,

non è rappresentato tanto dalle truppe di Sumaoro, che pure sono numerose e bene armate, quanto dai suoi poteri magici, dato che egli è invulnerabile alle armi ed è in grado di rendersi invisibile. Tuttavia, il griot e la sorella di Sundiata, durante la loro prigionia presso il regno di Sumaoro, erano riusciti a carpire il segreto dei suoi poteri magici.

Venuto a conoscenza di tale segreto, Sundiata organizza le truppe e si arma del suo arco e di una freccia particolare che, sulla punta, ha uno sperone di gallo bianco in grado di annientare i poteri di Sumaoro. Durante lo scontro fra i due eserciti, Sumaoro cerca in tutti i modi di non farsi avvicinare da Sundiata il quale, però, scocca la sua freccia e colpisce il suo avversario che, quasi istantaneamente, si accascia al suolo.

Dopo la disfatta di Sumaoro, tutti i re proclamano Sundiata imperatore e questi, forte della nuova investitura, distribuisce le terre e il potere secondo i meriti di ciascuno. In questa circostanza, inoltre, Sundiata Keita concede ai griot del clan Kouyaté il diritto di scherzare su tutti gli altri clan e in particolare su quello reale dei Keita, e tale diritto è uno dei precetti del mito che, in parte, è ancora attuale (Niane D. T., 1999).

Dalla narrazione del mito fornita dallo storico guineano Djibril Tamsir Niane, emergono alcune suggestioni, condivise durante diverse conversazioni con amici senegalesi, che possono farci riflettere su alcune dinamiche contemporanee: l'esilio di Sundiata può diventare una chiave di lettura dell'esilio dei giovani africani, alcuni dei quali sono costretti a lasciare il proprio paese da condizioni di vita poco sicure, o da ristrettezze economiche che pongono forti ipoteche sul loro presente e sul loro futuro; la poligamia e il confronto molto acceso tra le co-spose riguarda, talvolta, le famiglie africane odierne e si riflette sulle scelte che riguardano il futuro dei figli; l'handicap del giovane Sundiata ricorda le difficoltà estreme di coloro che si ritrovano a vivere situazioni simili.

Nel film "*Keita, l'héritage du griot*", girato in Burkina Faso, il regista *burkinabé* Dani Kouyaté (discendente da una famiglia griot, figlio di Sotigui Kouyaté, celebre attore della compagnia teatrale di Peter Brook) introduce lo spettatore alla conoscenza della storia di Sundiata Keita, mediante la narrazione del griot Djeliba Kouyaté. Il film si apre con la partenza dal suo villaggio dell'anziano griot Djeliba Kouyaté che raggiunge il giovane Mabo Keita in città. Le famiglie dei due protagonisti del film sono unite da antichi legami, e il mito narra che i griot Kouyaté, depositari della storia sacra, trasmettono al clan dei Keita la conoscenza di sé attraverso la storia dei propri antenati.

Il racconto di Djeliba e la fantasia di Mabo proiettano lo spettatore del film nella storia mitica di Sundiata. Mabo si assenta da scuola per ascoltare l'anziano griot che gli narra l'origine del suo nome e quella della fondazione dell'impero *mandingo*. Il ragazzo, a sua volta, racconta ai suoi amici parti del mito e questo permette al

regista di creare un flusso di immagini che evocano gli scenari e i costumi del XIII secolo [Barlet O., pp. 75 – 76, 1998].

Le assenze di Mabo da scuola fanno scaturire dei conflitti tra il suo insegnante, la sua famiglia e l'anziano griot. Il confronto fra le due forme della conoscenza, la storia mitica narrata da Djeliba e la storia trasmessa a Mabo dall'insegnante della scuola francofona, Drissa Fofana, caratterizza la narrazione filmica e trova la sua massima espressione nell'incontro tra il griot e il maestro di Mabo:

«Djeliba: Ti aspettavo. So perché sei qui: vuoi sapere perché trattengo Mabo.

Drissa: No, vecchio, so perché lo trattieni. Sono venuto per discutere con te.

Djeliba: Dimmi prima il tuo nome.

Drissa: Il mio nome?

Djeliba: Sì.

Drissa: Fofana... Drissa Fofana.

Djeliba: Bello! Conosci il significato di questo nome?

Drissa: Non lo conosco.

Djeliba: È triste questo. Non lo sai! Come puoi insegnare ai bambini senza conoscere le tue origini?

Drissa: Non ho un griot al mio servizio!

Djeliba: I griot sono al servizio di tutti. Devi saperlo. Se lo desideri, posso spiegarti la tua origine.

Drissa: Va bene. Ma per ora, vecchio mio, voglio che Mabo si assuma le sue responsabilità a scuola. È essenziale.

Djeliba: Ti ascolterò. Ma prima tu ascolterai me. Ci sono centoventiquattromila esseri tra il cielo e la terra che respirano come te e me. Di tutti questi centoventiquattromila esseri, ignoro l'origine di sole due cose: il montone e il sorgo. Allora non diciamo più a Mabo che il suo antenato è un gorilla. È un re, Maghan kon Fatta Konate, re del Mandé!»⁹.

⁹ Dialogo tratto dal film *«Keita, l'héritage du griot»*.

Immagine tratta dal film: “*Keita, l’héritage du griot*”.

Da sinistra verso destra: l’anziano griot Djeliba Kouyaté, il giovane Mabo Keita, l’insegnante Drissa Fofana



Il film non è solo il racconto della storia mitica di Sundiata ma è un invito a riflettere sull’oblio di tale storia. Come è noto, le modalità del processo coloniale francese furono solo in parte fondate sugli interventi militari; la strategia assimilazionista che caratterizzò tale processo, favorì le esplorazioni volte a conoscere i territori africani e le società che li abitavano, e impose la diffusione della cultura francese attraverso il sistema scolastico. Quest’ultimo prevedeva la scuola di villaggio, la scuola regionale per la preparazione alla licenza media e la scuola urbana per i figli dei cittadini. Era proibito l’uso delle lingue africane e i programmi erano basati sulla cultura francese e l’esclusione della storia delle società africane, in particolar modo della resistenza ai colonizzatori. Tale sistema era finalizzato alla formazione delle élite che, distanti dal resto della società, costituivano la base del potere amministrativo francese (Ki-Zerbo J., 2016, p. 575).

Che l’invito a riflettere sull’oblio della propria storia provenga dal regista Dani Kouyaté, non è un caso! In quanto egli stesso griot, Kouyaté si sente garante della storia dei suoi antenati, e si ritiene fortunato perché vive in un’era in cui il

cinema diventa un nuovo strumento di trasmissione della conoscenza e di comunicazione nelle mani di chi da sempre ha rappresentato per la propria società lo storico e il comunicatore *par excellence!*

Bibliografia

Amselle, Jean-Loup

- *L'invenzione dell'etnia*. Milano: Meltemi, 2017.

Barlet, Olivier

- *Il cinema africano. Lo sguardo in questione*. Torino: L'Harmattan, 1998.

Bourdieu, Pierre

- *Il senso pratico*. Roma: Armando, 2005.

- *Per una teoria della pratica, con tre studi di etnologia cabila*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2003.

Bourdillon, Michael F. C.; Fortes Meyer

- *Sacrifice*. London: Academic Press, 1980.

Ki-Zerbo, Joseph

- *Storia dell'Africa nera. Un continente tra la preistoria e il futuro*. Milano: Ghibli, 2016.

Leymarie, Isabelle

- *Les griots wolof du Sénégal*. Paris: Servedit, 1999.

Malinowski, Bronislaw

- *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*. Torino: Bollati Boringhieri, 2011.

Niane, Djibril Tamsir

- *Sundiata. Epopea mandinga*. Roma: Edizioni Lavoro, 1999.

Palmisano, Antonio Luigi

- "I due volti della parola. Un approccio antropologico alla fondazione del mito", in *Etnostoria*, 1-2. Aisthesis, 2001.

- *Mito e società. Analisi della mitologia dei Lotuho del Sudan*. Milano: Franco Angeli, 1989.

Schechner, Richard

- *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.

Turner, Victor

- *Dal rito al teatro*. Bologna: il Mulino, 2009.

- *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

Van Gennep, Arnold

- *Le origini delle leggende*. Milano: Xenia, 1991.