

Questo volume è stato realizzato in occasione della trentesima edizione del Festival di Cinema Africano di Verona, promosso dal Comitato Festival del Cinema Africano, in collaborazione con la Fondazione *lettera27* e con il sostegno della Fondazione Cariverona.

La trentesima edizione del festival, *Generations: ieri, oggi e domani del sogno indipendente africano*, curata da Fabrizio Colombo e Stefano Gaiga, con la consulenza di Giusy Buemi, si è svolta a Verona dal 12 al 21 novembre 2010.

Si ringrazia per il prezioso contributo:

La Fondazione *lettera27* di Milano, Tahar Chikhaoui, Annamaria Gallone, Giusy Buemi, Thierno I. Dia e Pier Maria Mazzola.

Per le traduzioni dall'inglese e francese: Franco Moretti, Elio Boscaini e Vanessa Lanari.

Fonti iconografiche:

Archivio Nigrizia e Festival di Cinema Africano di Verona.

© Copyright 2011 Cierre edizioni
via Ciro Ferrari, 5 - 37066 Sommacampagna, Verona
tel. 045 8581572 fax 045 8589883
www.cierrenet.it

Comitato Festival del Cinema Africano
via Palladio, 16 - 37138 Verona - Italia
tel. +39 392 6617521 fax +39 045 8031171
info@cinemafricano.it - www.cinemafricano.it

In copertina

Pumzi di Wanuri Kahiu (2009)

© Inspired Minority Pictures

Foto di Mark Wessels

Camera Africa

**classici, noir, nollywood
e la nuova generazione del cinema delle Afriche**

a cura di Vanessa Lanari

e con la collaborazione di
Fabrizio Colombo e Stefano Gaiga


CIERRE
edizioni

INDICE

INTRODUZIONE

Dare uno schermo all'Africa	9
Presentazione dell'opera	11
Amarcord Verona	13

NUOVE FRONTIERE E RIDEFINIZIONE DEI GENERI

Tra estetica e tematica, il paradosso continuo	
di Tahar Chikhaoui	21
"Rigenerarsi": percorsi tra i generi nelle cinematografie africane	
di Farah Polato	29
Star system in Africa: il sogno!	
di Baba Diop	39
Le cineaste in primo piano	
di Meriam Azizi	51
Le cinematografie della diaspora africana: un'arte impegnata?	
di Savrina Chinien	59
Una nuova voce nel cinema italiano?	
L'emergenza di forme di cinema migrante in Italia	
di Alessandro Jedlowski	69
Film, chiese, bambini e stregoni: le influenze del cinema nigeriano nella Repubblica Democratica del Congo	
di Guido Convents	77
È la varietà degli alberi che fa la bellezza della foresta	
di Annamaria Gallone	87

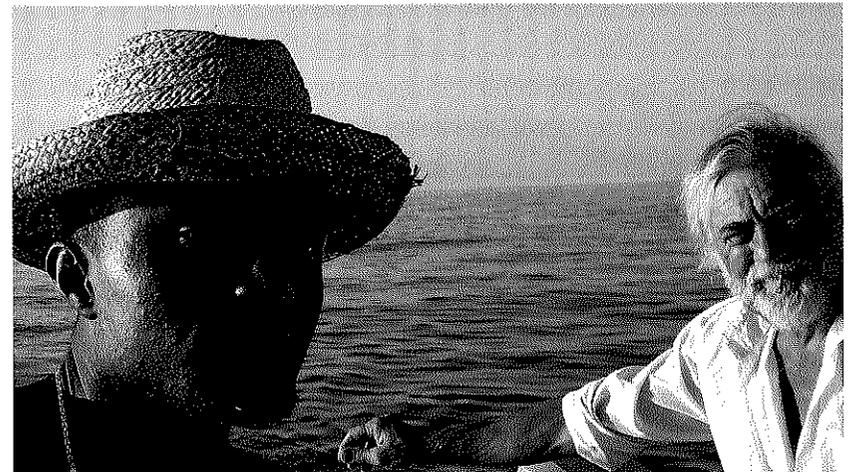
INDICE

NUOVE GENERAZIONI E AFRICA CLASSIC FILM

L'Homme de cendres (1986) di Nouri Bouzid e Hyènes (1992) di Djibril Diop Mambéty	
di Raja Amari	97
Les saignantes (2005) di Jean-Pierre Bekolo e Madame Brouette (2002) di Moussa Sène Absa	
di Kivu Ruhorahoza	103
Little Senegal (2001) di Rachid Bouchareb e Nha Fala (2002) di Flora Gomes	
di Wanuri Kahiu	109
La Noire de... di Sembène Ousmane (1966) e Zulu Love Letter (2004) di Ramadan Suleman	
di Jihan El-Tahri	117
Wend kuuni (1982) di Gaston Kaboré e Yeelen (1987) di Souleymane Cissé	
di Driss Chouika	125
BIOGRAFIE DEI REGISTI E SCHEDE FILM	131

UNA NUOVA VOCE NEL CINEMA ITALIANO? L'EMERGENZA DI FORME DI CINEMA MIGRANTE IN ITALIA.

di Alessandro Jedlowski



Soltanto il mare di Dagmawi Yimer, Giulio Cederna e Fabrizio Barraco (2010)

Così com'è successo nel campo della letteratura, negli ultimi anni la cinematografia italiana ha visto emergere e consolidarsi il lavoro di una serie di registi di origine africana, la cui voce, le cui modalità espressive, le cui storie ed esperienze sono lo specchio di una nazione che, anche se stenta ad ammetterlo, sta cambiando a grande velocità. Se in paesi come la Francia ed il Regno Unito un simile fenomeno è emerso ormai da diversi anni, e ha visto il progressivo consolidamento di definizioni come quelle di *Black British Cinema* in Inghilterra o di *Cinéma Beur* in Francia, in

Italia si tratta di un fenomeno relativamente recente e sommerso, cui ancora si stenta a dare un nome e una posizione nel panorama della produzione cinematografica italiana. *Cinema migrante*, *Black Italian Cinema* o forse più semplicemente *Nuovo cinema italiano*, comunque lo si voglia chiamare questo fermento cinematografico propone allo spettatore inedite prospettive per analizzare l'Italia e la sua società in trasformazione.

I film finora prodotti, anche se non particolarmente numerosi, mostrano una grande diversificazione stilistica e narrativa, che permette di ipotizzare a mio avviso lo sviluppo di tre linee guida: una di natura più sperimentale, che esplora codici estetici e narrativi dalle caratteristiche ibride; una seconda di natura documentaria, nella quale si rileva un forte impegno politico; e infine una terza di natura più popolare e commerciale, orientata soprattutto verso il pubblico della diaspora, fondata su forme narrative ed estetiche direttamente imparentate con quelle sviluppatesi all'interno del fenomeno video nigeriano, conosciuto come Nollywood.¹ Questa schematizzazione non pretende certo di essere esaustiva, e inevitabilmente fra i registi che a breve segnalerò diversi si sono spostati trasversalmente fra queste categorie. Tuttavia, essa può a mio avviso essere utile per mettere a fuoco le diverse anime di questa nascente cinematografia.

Prima di discutere alcuni esempi è però importante sottolineare che la definizione di cinema migrante non è una questione meramente biografica. Ciò che permette di discutere e mettere a confronto opere così diverse non è soltanto il fatto che esse sono il risultato del lavoro di registi che hanno, come parte integrante del loro percorso, vissuto l'esperienza dell'esilio, della migrazione, del distacco. Esistono, infatti, registi del panorama cinematografico italiano, come Ferzan Özpetek e Rachid Benhadij (il cui lavoro non verrà preso qui in considerazione), che hanno vissuto l'esperienza della

1. Secondo il rapporto stilato dall'Unesco nell'aprile 2009, Nollywood risulta essere oggi la seconda industria cinematografica più produttiva del pianeta. Per mancanza di spazio non mi è possibile presentare qui in modo approfondito l'affascinante storia dello sviluppo di questa industria, a questo riguardo rimando quindi alle raccolte di saggi curate da Haynes (2000) e da Barrot (2005).

migrazione e mantengono un legame importante con la loro patria di origine, ma che tuttavia in molti casi non vengono considerati "registi migranti" poiché il loro lavoro si lega a strutture di produzione e a codici narrativi ed estetici che fanno parte della produzione cinematografica italiana *mainstream*.² La definizione di cinema migrante è dunque legata, come discusso fra gli altri nei lavori di Hamid Naficy (2001) e di Laura Marks (2000), ad almeno tre fattori principali: l'utilizzo, imposto o voluto, di strategie di produzione interstiziali, che fanno della precarietà e dell'improvvisazione importanti quanto inevitabili elementi di connotazione; la pratica di linguaggi cinematografici nella maggior parte dei casi ibridi che, per contingenza o per scelta esplicita, mettono in discussione codici narrativi dominanti ed esprimono in modo più ravvicinato l'esperienza di rottura e di frammentazione generata dal processo migratorio; infine, la definizione da parte dei registi stessi della propria opera come marginale, de-localizzata, in posizione opposta rispetto al canone cinematografico su cui si fonda l'immaginario identitario nazionale.

Fatte queste dovute premesse, iniziamo questo percorso con l'opera di Theo Eshetu, video-artista e documentarista di origine etiopica, cresciuto fra l'Inghilterra, l'Olanda, il Senegal e l'Etiopia, la cui esperienza simbolicamente segna un utile punto di partenza. Il lavoro di Eshetu, infatti, non solo è quello che, fra quelli analizzati in questa sede, si è sviluppato per primo, ma è anche quello che più di tutti si pone alla frontiera fra generi e stili differenti. Eshetu si è trasferito in Italia nel 1982 ha lavorato inizialmente come video-artista, interessandosi a temi estremamente vari. Nel 1987 ha fondato la casa di produzione White Light con la quale ha realizzato una serie di documentari per la televisione, fra i quali è importante segnalare *Il sangue non è acqua fresca* (1997), film nel quale il regista compie un percorso autobiografico per esplorare la propria identità, mescolando così frammenti della propria esperienza personale a un'analisi

2. Come sottolinea Maria Giulia Grassilli riferendosi alla teoria dell'*accented cinema* proposta da Naficy, questi sono registi che hanno "italianizzato il loro accento". Si vedano a proposito gli articoli di Giuseppe Guarizzo (2000) ed Elisabetta Girelli (2007).

della storia politica e culturale del suo paese d'origine. Come video-artista Eshetu ha, fra le altre cose, realizzato nel 2009 un'installazione sulla vicenda della restituzione da parte del governo italiano dell'obelisco di Aksum alle autorità etiopi (*Il ritorno dell'obelisco di Aksum*, 2009). L'installazione, un gigantesco collage visuale formato da 15 schermi, ripercorre attraverso la combinazione di immagini d'archivio, foto e video girati dal regista l'itinerario dell'obelisco, riallacciando la memoria dell'esperienza coloniale italiana al momento storico presente e alle motivazioni dell'attuale restituzione di questo oggetto dall'alto potere simbolico. Del 2010 è, infine, la produzione del film *Roma*, nel quale ancora una volta Eshetu si dedica all'esplorazione di soluzioni estetiche ibride, che lo conducono a creare un linguaggio che si situa fra il poetico ed il documentario, compiendo un'interessante fusione fra le preoccupazioni di natura politica che attraversano la sua opera e le questioni legate alla sua ricerca artistica ed estetica. «Fellini – racconta Eshetu in una recente intervista – diceva che nonostante la natura imperiale, papale e fascista, Roma è in realtà una città africana. Questo è lo spunto per la mia *Roma* che vuole essere la visione dello straniero che vive le contraddizioni della città, nella quale dialogano il sacro e il profano, il volgare e il poetico, l'eterno e l'effimero in uno scenario di fantasmi e memorie inafferrabili».³

Se nel panorama della produzione migrante, il lavoro di Eshetu è senza dubbio quello che dedica maggiore attenzione alla ricerca artistica, è interessante notare come il lavoro di un altro giovane regista etiope, Dagmawi Yimer, la cui esperienza artistica si è sviluppata all'interno del progetto di video partecipativo promosso dall'Archivio delle Memorie Migranti di Roma, si stia progressivamente muovendo da un interesse iniziale principalmente politico e documentaristico verso una più accentuata attenzione al linguaggio cinematografico e alla ricerca di un posizionamento artistico netto. La successione dei tre documentari firmati da Yimer, *Come un uomo sulla terra* (2008, realizzato insieme ad Andrea Segre), *C.A.R.A. Italia* (2009) e

3. Dall'articolo *Theo Eshetu al festival internazionale del film di Roma*, sul sito www.artapartofculture.net, consultato il 03/11/10.

Soltanto il mare (2010, realizzato assieme a Giulio Cederna e Fabrizio Baraco), mostra bene questo percorso. Se in *Come un uomo sulla terra*, infatti, la denuncia delle politiche italiane e libiche sulla migrazione è il tema centrale, in *Soltanto il mare* l'attenzione si sposta su una più astratta questione relativa alle politiche della rappresentazione e dello sguardo. Chi e in che termini ha il potere di guardare e di definire? Sembrano questi gli interrogativi che guidano lo sviluppo di questo film che, nato dal desiderio di Yimer di ritornare a Lampedusa, luogo del suo primo arrivo in Italia, si trasforma da documentario autobiografico sul tema degli sbarchi a strumento di incontro con la popolazione dell'isola. Attuando una specie di *anthropologie renversée* del tipo spesso auspicato da Jean Rouch, Yimer finisce per rivolgere la telecamera verso la società nella quale si è trovato proiettato, mettendo in discussione la gerarchia di sguardi implicita a molta della produzione cinematografica sul tema della migrazione.

Di natura differente è il lavoro di Fred Kudjo Kuwornu, regista italo-ghaneese che ha realizzato la sua prima opera di livello internazionale nel 2009 con il film *Inside Buffalo*. Questo film, un documentario che interseca un'approfondita ricerca d'archivio con numerose interviste e immagini raccolte direttamente dal regista, racconta l'esperienza della 92esima divisione *Buffalo* dell'esercito statunitense durante le fasi finali della seconda guerra mondiale. La storia di questo battaglione, l'unico a essere interamente composto da afro-americani, è particolarmente affascinante poiché permette di riflettere sull'antirazzismo *antelitteram* del movimento partigiano italiano in relazione alla complessa struttura di gerarchie razziste interna all'esercito statunitense dell'epoca. Il lavoro svolto per l'attuazione di questo progetto, inoltre, ha spinto Kuwornu a dedicarsi in modo approfondito al confronto con i materiali d'archivio, dando inizio ad una dinamica di interrogazione della memoria visuale italiana su tematiche legate al razzismo e all'immigrazione, che sembra offrire molteplici linee di sviluppo.

Altri registi da tenere in considerazione tra quelli che oscillano fra documentario e finzione, nel tentativo di portare alla luce la condizione specifica del soggetto migrante, sono Hedi Krissane, Abdulaye Gaye e Malik Ba. Il

primo, attore di origine tunisina che ha lavorato per diversi anni nella televisione italiana, ha finora firmato tre film come regista, *Lebess (Non c'è male)* (2003), *Colpevole fino a prova contraria* (2005) e *Ali di cera* (2008), nei quali si tematizza in modo particolare il peso della discriminazione sulla vita quotidiana dei migranti. Abdulaye Gaye ha diretto invece il suo primo film, *Life in the city*, nel 2009, documentando la vita quotidiana dei migranti senegalesi a Bologna e dando voce alla frustrazione dovuta alle difficoltà di ambientamento nella società italiana. Infine, Malik Ba, regista anche lui di origine senegalese, ha realizzato nel 2001 il film *Foreign Office: Xmas* (2001), mettendo insieme gli spunti raccolti durante la sua pluriennale esperienza di lavoro nell'ufficio di assistenza per i migranti del comune di Bologna⁴.

A completare questo sintetico quadro della produzione cinematografica migrante in Italia, ci sono due case di produzione nigeriane, la *IGB Film and Music Industry* creata da Prince Frank Abieyuwa Osharhenoguwu a Brescia nel 2001 e la *GVK (Giving Vividly with Kindness)* creata da Rose Okoh e Vincent Andrew a Torino nel 2005. Rispetto agli esempi presentati finora, l'esperienza di queste due case di produzione risulta profondamente differente, poiché come accennato in precedenza, si rifanno allo stile estetico e narrativo che caratterizza il dilagante fenomeno video nigeriano. Non mi soffermerò qui sui dettagli legati alla storia della loro evoluzione né sulla totalità dei film che hanno finora prodotto. Basti sottolineare per il momento che l'impostazione delle due case di produzione è piuttosto differente. La IGB, da un lato, può essere definita come una casa di produzione tipicamente nollywoodiana, che orienta le sue produzioni principalmente verso il mercato nigeriano, sia in Nigeria che nella diaspora, e che fa uso di una narrativa in stile melodrammatico tipica della maggior parte dei video prodotti in Nigeria. Dall'altro lato, invece, la GVK sta tentando un lavoro più sperimentale, producendo film co-diretti da un regista nigeriano, Vincent Andrew, e uno italiano, Simone Sandretti, nell'obiettivo di creare un prodot-

4. Per i dati contenuti in questo paragrafo si ringrazia in modo particolare la collaborazione di Maria Giulia Grassilli.

to capace di funzionare sia sul mercato nigeriano che su quello italiano. La differenza di orientamento commerciale delle due case di produzione si riflette nel modo in cui il tema della migrazione viene affrontato. In un recente film della IGB, *The only way after home but it's risky* (2008), la questione della migrazione non è tematizzata direttamente ma fa invece da cornice allo sviluppo della storia. Come avviene in diversi film nollywoodiani ambientati in Europa (si vedano Haynes 2003 e 2009), in questo film l'azione si svolge all'interno di un contesto che mostra un percorso migratorio di successo. Il protagonista del film, Biney, passa con facilità da una storia d'amore all'altra, offre ricchi regali alle sue amanti e le porta a fare shopping nei negozi di lusso delle vie centrali di Milano, Brescia e Verona. La dura realtà cui la maggior parte degli immigrati africani è costretta a sottoporsi è esclusa dalla narrazione. Assistiamo in questo caso a una rappresentazione profondamente legata alla narrativa classica del melodramma nollywoodiano, simile per certi aspetti a quella delle *telenovelas* latino americane. In questo genere narrativo il contesto all'interno del quale si svolgono gli intrighi sentimentali dei protagonisti tende a confermare un immaginario collettivo dell'Europa come *eldorado*, luogo di ricchezza e prosperità. Nel lavoro di Vincent Andrew e Simone Sandretti, invece, il quadro offerto è differente. Nei film finora prodotti dalla GVK, *Efe-Obomwan* (2006), *Akpegi Boyz* (2008), *Uwado* (2008) e *Blinded Devil* (2010), Andrew, sceneggiatore di tutte le produzioni della GVK, prende spunto dalla realtà della comunità di nigeriani fra i quali vive a Torino, tentando di mettere a fuoco alcune delle problematiche che la attraversano. I temi trattati, dunque, si orientano sia verso una critica interna alla comunità nigeriana stessa che verso una denuncia del trattamento ricevuto dai nigeriani da parte delle istituzioni italiane, spaziando dai conflitti esistenti fra immigrati appena arrivati in Italia ed immigrati presenti sul territorio da lungo tempo (*Efe-Obomwan*), al rifiuto manifestato da molte giovani coppie di migranti a mettere su famiglia in Italia, paese in molti casi vissuto dai migranti come luogo inadatto a sviluppare una famiglia (*Uwado*), al tema dello sfruttamento della prostituzione da parte di alcuni membri della comunità nigeriana (*Akpegi Boys*), a quello della corruzione della polizia italiana (*Akpegi Boys*) e a quello, infine, delle molte

difficoltà vissute da numerosi migranti a causa dell'impossibilità di ottenere un permesso di soggiorno regolare (*Blinded Devil*).

Prendendo spunto dal modello produttivo e distributivo dell'industria video nigeriana, queste due case di produzione puntano verso una distribuzione direttamente in DVD, ed eventualmente via web (come nel caso di *Blinded Devil* per la GVK), principalmente orientata verso il mercato costituito dai migranti stessi. In questo modo, IGB e GVK partecipano nel creare un sorta di cinema parallelo, di natura profondamente popolare, che difficilmente entra in contatto con una produzione cinematografica d'autore come quella rappresentata invece dagli esempi citati precedentemente e destinata in primo luogo alla circolazione in festival e rassegne tematiche. L'attività di queste due case di produzione è probabilmente solo la punta di un iceberg di dimensioni ben più grandi, quello rappresentato dalla produzione e circolazione di materiale digitale prodotto da migranti in Italia e altrove in Europa e orientato al consumo da parte dei migranti stessi. Una breve passeggiata nei mercati africani di Napoli, Roma, Milano o Torino può svelare con facilità quello che a mio avviso rappresenta un ramo importante, e ancora poco sviluppato in Italia, della ricerca relativa alla produzione e al consumo cinematografico fra i migranti.

Nella varietà e nella profonda diversità delle esperienze che ho tentato di sintetizzare in queste pagine si esprime uno scenario di grande creatività, che offre spunti di riflessione utili a ripensare secondo prospettive originali e inedite le trasformazioni sociali che l'Italia sta attraversando. Il confronto con questa nuova produzione, con le scelte estetiche e narrative che propone così come con le strategie di produzione e distribuzione che sperimenta, ha il potenziale di contribuire in modo determinante ad attivare un processo di presa di coscienza collettiva della ricchezza di opportunità di incontro e di innovazione creativa generata dai processi di migrazione di massa.

FILM, CHIESE, BAMBINI E STREGONI: LE INFLUENZE DEL CINEMA NIGERIANO NELLA REPUBBLICA DEMOCRATICA DEL CONGO

di Guido Convents



L'eau va à la rivière di Adamo Kiangebeni (2010)

« **L**a diffusione a Kinshasa di sceneggiati televisivi provenienti dalla Nigeria e dal Ghana, molto concentrati sulla nozione di "enfant-esprit" non è certo auspicabile, ma sono soprattutto le chiese di risveglio (spesso legate al pentecostismo e ad altri culti fondamentalisti) e i loro pastori a contribuire a produrre l'immagine di bambini-stregone e a designarli come tali». *Roger Bongos, giornalista politico, Parigi, il 19 aprile 2009.*

SEQUENZE



La trentesima edizione del Festival di Cinema Africano di Verona ha offerto lo spunto per realizzare questo percorso di lettura delle cinematografie africane, attraverso i film proiettati alla rassegna veronese e i tanti personaggi che dal 1981 vi hanno partecipato. Un viaggio che si fonda su anni di ricerche ed esplorazioni per raccontare episodi del passato ed arrivare ai nuovi esiti raggiunti in questi ultimi anni: il fenomeno Nollywood, terzo polo di produzione cinematografica mondiale che sta ridisegnando il panorama dei generi; il cinema popolare e la creazione di uno star system in alcuni paesi del continente; l'influenza di alcuni cineasti della diaspora nella rilettura della storia della colonizzazione e le nuove produzioni del cinema della diaspora in Italia; l'importanza sempre più rilevante delle cineaste africane, anche fuori dai confini del continente; infine una sezione speciale, nella quale cinque registi contemporanei raccontano alcuni classici del cinema africano e in che modo ne sono stati influenzati.

ISBN 978-88-8314-627-5



9 788883 146275

€ 12,50 (i.c.)

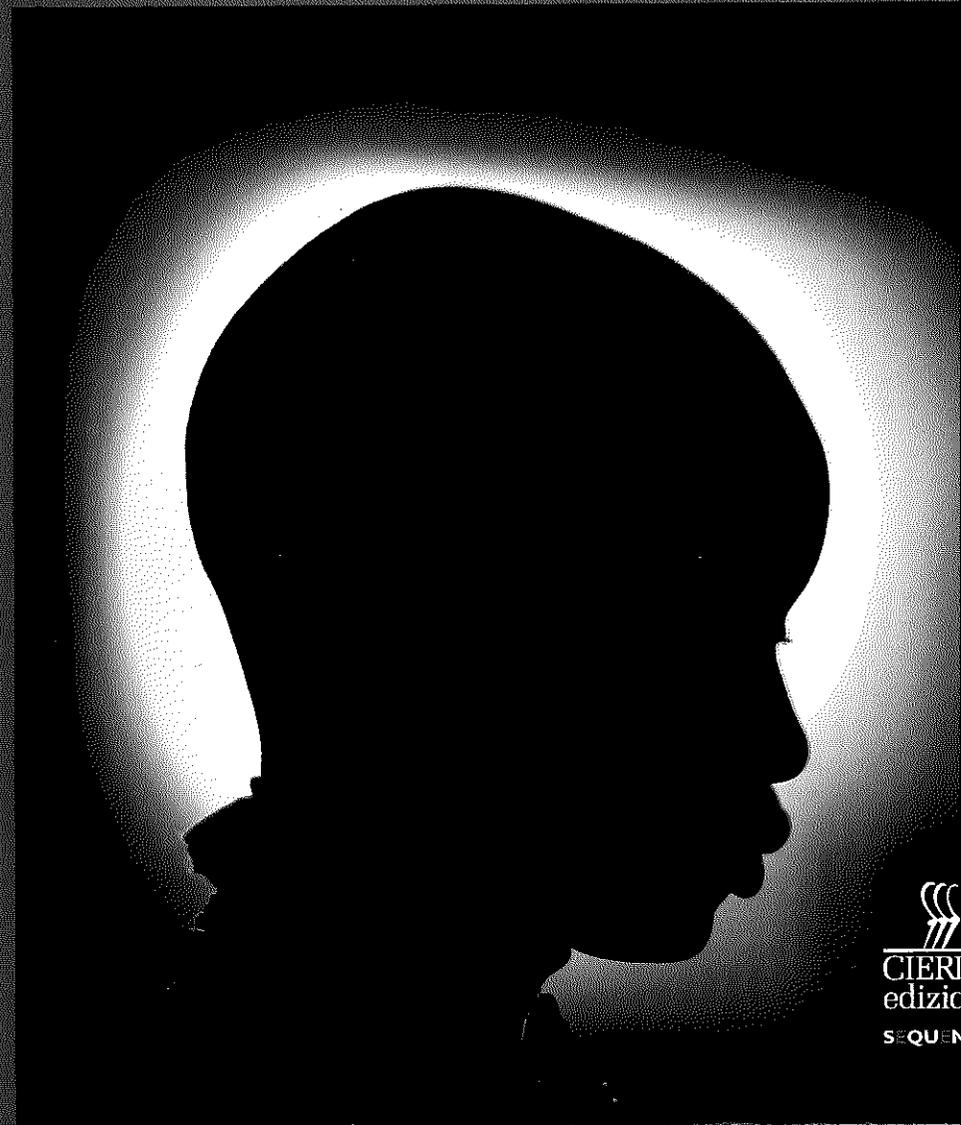
Camera Africa

Camera Africa

classici, noir, nollywood
e la nuova generazione del cinema delle Afriche

a cura di Vanessa Lanari

e con la collaborazione di Fabrizio Colombo e Stefano Gaiga



SEQUENZE

CIERI
edizic
S=QU=N