



Marta Ampolo

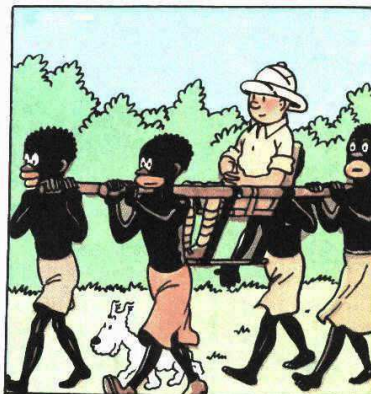
## Afrikinos: dialogo sul cinema post-coloniale in Africa occidentale

« ...nulle part on ne voyait l'image d'un africain responsable de son destin. C'est ce coup de tête qui m'a poussé à écrire. »<sup>1</sup>  
S.Ousmane

Durante tutta l'epoca coloniale, sotto lo sguardo dei colonizzatori, l'Africa ha perso il controllo della propria immagine. I popoli africani hanno subito un'operazione di disumanizzazione sistematica e costante.

Assimilati al mondo animale, ridotti allo stato di oggetto, studiati dagli scienziati che proponevano teorie volte a confermare i cliché razzisti e giustificarne lo sfruttamento, gli africani erano rappresentati come selvaggi, pericolosi, come esseri intellettualmente inferiori.<sup>2</sup>

Questi stereotipi li ritroviamo in tutta la produzione mediatica occidentale, non solo nell'immaginario filmico, pensiamo alle immagini pubblicitarie, come quelle del caffè *Banania*, o al discusso fumetto belga *"Tintin au Congo"*<sup>3</sup>.



<sup>1</sup>"Da nessuna parte si vedeva l'immagine di un africano responsabile del suo destino. È questo che mi ha spinto a scrivere". Sembène Ousmane Intervista *Le soleil*, 7 novembre 1993.

<sup>2</sup>Cfr. *L'Afrique? Quel cinéma! Une siècle de propagande coloniale et de films africains*, Guido Convents, Africalia'03, EPO.

<sup>3</sup>*Tintin au Congo* di Hergé, Belgio. Pubblicato in bianco e nero nel 1930 nel *Petit Vingtième*, supplemento del giornale *Le Vingtième Siècle*, riedito a colori nel 1946. Nel 2007 la British Commission on Racial Equality giudica il fumetto « razzista » e ne chiede il ritiro dalle librerie, in realtà il fumetto verrà solo spostato dalla categoria « per bambini » a quella « per adulti ». Nello stesso anno il congolese Bienvenu Mbutu Mondondo porta il caso davanti al tribunale penale di Bruxelles. Il 10 febbraio 2012, *Tintin au Congo* viene "scagionato" come opera d'arte e per « non avere intenti discriminatori » visto il contesto storico.



I pionieri del cinema africano francofono agiscono in primo luogo per riconquistare la propria immagine e ripristinarla, un'operazione che si sovrappone all'indipendenza politica e alla necessità di ricostruzione identitaria, di ridefinizione del Sé individuale e comunitario, di adattamento e rimodellamento dello sguardo rispetto ai nuovi confini, al rapporto con la lingua e col passato tradizionale.

Questi i presupposti teorici di Afrikinos, una conferenza sul cinema post-coloniale dell'Africa occidentale francofona, curata da Hamado Tientoré, regista e ricercatore burkinabé, presso le librerie Ergot di Lecce, che abbiamo voluto strutturare come un viaggio storico attraverso gli autori e le tematiche del cinema subsahariano.

Quando chiedo ad Hamado quale è l'esigenza profonda alla base del voler narrare, e del volerlo fare tramite le immagini, lui risponde: *"In primo luogo la constatazione che gli africani sono molto poco conosciuti nella loro diversità nazionale e culturale in questa parte d'Italia, sono tutti 'africani' o 'di colore', ed è ancora molto diffusa un'immagine degradata del nero, associato al vagabondo o relegato alla figura dell'ambulante.*

*Non solo una non-conoscenza quindi, ma una non-conoscenza che si accompagna spesso ad una connotazione negativa, più o meno consapevole.*

*Una degradazione simile a quelle conosciute nel periodo coloniale.*

*Inoltre ho notato come questa visione pericolosa è alimentata da parte dei media che mostrano bambini scheletrici, situazioni di povertà o di guerra, quando si riferiscono al continente africano, e dipingono i migranti come responsabili della crisi e dell'insicurezza nelle città.*

*Proprio come i pionieri del cinema africano, che cercarono di ricostruire, conferire dignità e specificità culturale, la mia voglia è quella di presentare l'Africa, nella sua produttività culturale e creativa, partendo dall'Africa che conosco, una piccola porzione del continente.*

*Non possiamo aspettare che qualcun altro restauri per noi quest'immagine.*

*È l'unica azione civile possibile per me, invece di lamentarmi, di non sentirmi capito, di avere paura (non voglio che nessuno spari sui miei figli perché sono neri).*

*Per non richiudersi in se stessi, per non limitarsi a re-agire, occorre venir fuori da una concezione 'afropessimista', o meglio 'afrofatalista'. Le immagini sono uno dei mezzi di comunicazione più funzionale in questa epoca che definirei visiva. Facciamoci conoscere dunque, usando le nostre immagini, il nostro cinema, d'altronde, fino a quando i leoni non avranno i loro griot<sup>4</sup>, nei racconti di caccia vinceranno sempre i cacciatori".*

Chi racconta le storie, dirige lo sguardo mettendo in forma l'immaginario, opera una scelta chiara di *messa in scena*, decide cosa far rientrare nel quadro, ciò che l'obiettivo cattura con pretesa di obiettività, e cosa lasciar al di fuori, tutto ciò diventa per tanto l'oscuro, il non detto e di fatto per lo spettatore non esiste.

Se il popolo africano stesso, in quanto spettatore, è in parte influenzato dall'immagine mediatica che lo rappresenta, è anche vero che *"è piuttosto arrabbiato, offeso, frustrato..."*.

---

<sup>4</sup>Cantastorie tradizionale.



Le immagini più note del Continente Africano negli anni '50 erano quelle documentaristiche<sup>5</sup> dell'antropologia visuale di Jean Rouch, il *cinéma vérité*<sup>6</sup> che ispirerà sia la *Nouvelle Vague* europea che, come vedremo, le prime opere del cinema subsahariano. "Jean Rouch – continua Hamado - *mostra un'Africa tribale. 'Les maîtres foux' è un classico esempio della proiezione folklorica, di uno sguardo su un popolo che va studiato, come si trattasse ancora della venus noire*<sup>7</sup>, di una costruzione che si spaccia per verità", che assume un valore scientifico, un riferimento accademico che pochi metteranno in discussione.

Nei primi cineasti come Oumarou Ganda e Safi Faye, già attori nei film di Jean Rouch, ritroviamo ancora forte l'impronta del *cinéma vérité*, in particolare nella costruzione narrativa e visiva.

In *Et la neige n'était plus* di Ababacar Samb Makharamdel del 1966, lo stesso anno di *Masculin féminin* di Jean-Luc Godard, l'influenza della *nouvelle vague* è invece più evidente.

Già prima dell'indipendenza però Paulin Vieyra, il primo laureato in cinema all'IDHEC<sup>8</sup> di Parigi, aveva dato il via ad un importante processo di riappropriazione del mezzo cinematografico. *Afrique sur Seine* (di Paulin Vieyra e Mamadou Sarr, 1955), continua Hamado, "È il film di un gruppo di studenti neri che sentivano l'esigenza di parlare della vita degli africani in Francia. È la prima volta che i colonizzati si rappresentano usando il cinema. È un'azione forte, che rompe il silenzio in questo campo, che funge da apripista a tutta una generazione.

Da questo momento i colonizzati possono pensarsi anche filmicamente e proiettare il proprio immaginario, essere protagonisti e creatori della loro immagine, è come se dicessero: *Chi meglio di me può parlare di me?*"

All'epoca gli africani non erano autorizzati a girare nelle colonie francesi, ma questo film, anche se non girato direttamente sul continente, è di fatto il primo film dell'Africa francofona, non solo per le origini del suo autore, ma per gli intenti che lo muovono e per le questioni che pone, la diaspora d'altronde resta uno dei temi principali del cinema africano ancora oggi.

---

<sup>5</sup>Con il termine documentario si intende, nell'uso comune, un film, di qualsiasi lunghezza, girato senza esplicite finalità di finzione, e perciò, in generale, senza una sceneggiatura che pianifichi le riprese, ma anzi con disponibilità verso gli accadimenti, e senza attori [...] Alla base del d. c'è un rapporto ontologico con la realtà filmata, che si pretende restituita sullo schermo come si è manifestata davanti alla macchina da presa, senza mediazioni. [...] Nella pratica, le cose stanno un po' diversamente da come possono essere definite in teoria[...] La realtà, in altre parole, è sempre, nel d. come nel film di finzione, una realtà 'registrata', quindi mediata, 'impura'. Ma l'innocenza, per così dire, con cui lo spettatore assiste alla proiezione (o, in televisione, alla trasmissione) di un d. lo rende facilmente ingannabile, quando si vuol far passare subdolamente per documento, prova inconfutabile di verità, ciò che è realtà truccata: è quanto ha sempre fatto la propaganda, con i cinegiornali e i telegiornali, e con la pubblicità." *Documentario. Il dilemma vero/falso*, di Adriano Aprà, Enciclopedia del Cinema 2003.

<sup>6</sup>La locuzione *cinéma vérité* fu lanciata dal sociologo francese Edgar Morin in un articolo del gennaio 1960 sul settimanale *France Observateur*, dove veniva fornita un'interpretazione della poetica cinematografica di Dziga Vertov, celebre cineasta dell'avanguardia sovietica. Nel 1960, in occasione della proiezione al Festival di Cannes di *Chronique d'un été*, diretto da Jean Rouch e dallo stesso Morin, la locuzione si leggeva nella frase di lancio del film: Pour un *nouveau cinéma vérité*. Morin intervenne a chiarire il proprio pensiero: "Si tratta di fare un cinema verità che superi l'opposizione fra cinema romanzesco e cinema documentaristico, bisogna fare un cinema di autenticità totale, vero come un documentario ma col contenuto di un film romanzesco, cioè col contenuto della vita soggettiva" (cit. in Fofi, Morandini, Volpi 1988, p. 343)". Flavio De Bernardis, *Enciclopedia del Cinema 2003*.

<sup>7</sup>Saartjie Baartman fu esibita nei Freak Show in Europa sotto il nome di *Venere Ottentotta*, più volte esaminata e ritratta. Il suo scheletro, i suoi genitali e il suo cervello furono messi in mostra al Musée de l'Homme di Parigi fino al 1974.

<sup>8</sup>Institut Des Hautes Etudes Cinématographiques.



Sarà lo stesso Vieyra a formare i primi tecnici in Senegal e a prestare a Sembène Ousmane la macchina da presa con cui girare *Borom Sarret*, il primo cortometraggio dell'Africa francofona.

Sembène Ousmane è senz'altro la figura simbolo, quando si parla di cinema subsahariano. La sua formazione autodidatta fonde continuamente le nozioni teoriche all'esperienza diretta, all'osservazione della realtà e delle sue dinamiche. A quindici anni venne cacciato da scuola per aver preso a schiaffi il direttore del suo istituto che pretendeva di insegnare il dialetto corso ai ragazzini senegalesi e iniziò così a lavorare a Dakar, come meccanico e muratore, frequentando, grazie a piccoli espedienti, le sale cinematografiche della capitale.

Arruolato nelle truppe coloniali nel '42, combatté in Africa e in Europa. Al rientro trovò impiego come ferroviere e partecipò agli scioperi della tratta Dakar-Niger nel 1947, l'anno successivo si imbarcò clandestinamente per la Francia e finì per lavorare a Marsiglia come portuale, questa sarà l'esperienza alla base del suo primo romanzo, *Le Dockernoir*, del 1956. Tornato in Africa, dopo dodici anni in Europa, Sembène si rese conto che i suoi libri non erano letti sul continente, a causa dell'alto livello di analfabetismo. Decise così di formarsi e cominciò a scrivere a Jean Rouch in Francia, ma anche in Canada, negli Stati Uniti, in Polonia, in Cecoslovacchia... Ricevette infine una risposta dagli studi Gorkia Mosca dove si formerà per poi tornare a Dakar e iniziare a fare cinema.

Hamado chiarisce: "*Il cinema diviene pertanto il mezzo per avvicinarsi di più al suo popolo. In questo autore, l'oggetto cinematografico supera il ruolo iniziale e diventa uno strumento potente di comunicazione e di emancipazione dei popoli*".

Il film "*La noire de...*" presentato a Cannes nel 1966, è tratto da un suo racconto e narra la storia di Douanna, una giovane senegalese che sogna Parigi e vede nella possibilità di lavorare per i bianchi l'occasione della felicità, così lascia il suo compagno e la sua famiglia, ma una volta in Francia si ritrova a fare la domestica, in uno stato di isolamento, fisico e comunicativo, di lenta alienazione che la porterà al suicidio.

In questo film Sembène si appropria completamente del mezzo e delle tecniche di rappresentazione e lo fa in piena estetica *nouvelle vague* apportando però lievi impercettibili varianti nelle intenzioni che comportano cambiamenti di senso significativi.

In primo luogo il ruolo del narratore, eredità del *cinema vérité*, si fa voce del dialogo interno della protagonista, il suo mutismo concerne gli altri personaggi della storia, ma non lo spettatore, che ha libero accesso ai pensieri più intimi di Douanna, al suo sguardo sul mondo e sui suoi "padroni", i bianchi.

L'immedesimazione, la forte empatia con la protagonista, stravolge lo sguardo dello spettatore su se stesso, lo invita a porsi domande, talvolta lo fa inorridire. Anche il bianco e nero viene reso funzionale al gioco simmetrico di specchi e contrapposizioni dei due mondi, due mondi che si osservano senza comunicare, ognuno attraverso le proprie categorie di senso.

La maschera africana è al centro della narrazione, assume di volta in volta significati simbolici diversi e, ricontestualizzandosi, scandisce l'evoluzione della storia. Chiude la circolarità della narrazione universalizzandone la specificità, quando la maschera torna a Dakar sappiamo che, a partire da lì, il viaggio potrebbe ripetersi all'infinito.



Hamado sottolinea: "la forza di Sembène si basa principalmente su due aspetti della sua autorialità, il primo è far entrare nel cinema la forza della scrittura. Cosa fa di un film un film d'autore? La sceneggiatura, la sceneggiatura, la sceneggiatura.

Sembène è già uno scrittore affermato con un discorso forte sia a livello poetico che contenutistico, il cinema gli permette di dare voce ai suoi personaggi.

Il secondo aspetto è la sua concezione panafricanista. Sembène lotta contro i falsi problemi di frontiera, propone di superare le frontiere, che ritiene illusorie, per affrontare i problemi reali del continente. Mentre tutti parlano di unità africana, di Africa, lui parla di 'africanità delle culture', vale a dire di una somma dei diversi potenziali.

Un esempio concreto è la scelta del casting, sia tecnico che artistico, che coinvolge professionisti da tutta l'Africa occidentale, una scelta internazionale, oltre le frontiere.

Un altro esempio è la sua lotta affinché una manifestazione come il FESPACO<sup>9</sup> non sia un motivo di divisione ma un punto di unificazione. Si batte contro la volontà di far girare questa manifestazione attraverso il continente poiché ciò, a suo parere, metterebbe in competizione i paesi e non le opere.

Il lavoro di Sembène svela un'ambizione panafricanista, un discorso vicino a politici come Kwame Nkrumah, Patrice Lumumba e, più tardi, Thomas Sankara."

Questo è evidente nel film *Camp de Thiaroye* del 1987, un film censurato in Francia perché denuncia un avvenimento reale, il massacro dei *tirailleurs sénégalais* da parte dell'esercito francese alla periferia di Dakar nel 1944, per evitare di pagar loro i salari di guerra.

In questo film il cast internazionale rappresenta tutta l'Africa nera francofona, con un'attenzione particolare agli accenti che evidenziano l'identità di provenienza.

In una scena chiave gli africani, spogliati delle divise dell'esercito, non più francesi, discutono tra loro sul senso di vergogna e sulla fierezza di essere.

Sembène userà poi spesso il *woolf*, la lingua locale senegalese.

---

<sup>9</sup>Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou, istituito nel 1969.



L'uso delle lingue locali tra gli autori subsahariani ricorda la citazione di dubbia paternità che circola tra gli studiosi di lingue, secondo cui *"la lingua non è che un dialetto con un esercito"*.

Se l'opera di Sembène evidenzia spesso l'opposizione tra ex-colonizzato ed ex-colonizzatori, costituendosi così come un cinema militante, di denuncia, è anche vero che non mancano momenti di riflessione che superano questa dicotomia, pensiamo a *Moolaadé*, la cui protagonista, una delle eroine quotidiane che Sembène mette in scena, si batte contro l'infibulazione. Qui la rivendicazione identitaria non è più reattiva, inserita in una dualità con l'occidente che la tiene dipendente, ma diventa autonoma, è come se smettesse di difendersi, di rispondere ad un interlocutore assente.

In quest'ottica troviamo l'opera di Souleymane Cissé di Dani Kouyaté che prende vita a partire dai racconti africani, direttamente, portandoli in scena, o ispirandosene per tematiche e atmosfere.

*Yelen*<sup>10</sup>, la luce, è il racconto di un viaggio iniziatico in cui un ragazzo impara a conoscere il suo popolo, allontanandosene, e impara ad affrontare le sue paure. *Yeelen* si apre con un'antica scrittura mandinga, con le parole: fuoco, cielo e terra. È il *Komo*, il sapere magico-divino, che il figlio ha ereditato dal padre.

È l'alba, il confine temporale tra la notte e il giorno, la soglia di un nuovo inizio. Il padre è alla ricerca di suo figlio, per trovarlo fa un sacrificio rivolgendosi agli antenati.

Il figlio è con la madre, vede il padre nella sua calebasse<sup>11</sup>, sostituirsi al suo riflesso, e rivolgendosi alla madre le dice: "Io non amo ciò che conosco."

Qui inizia la sua fuga, il viaggio, l'incontro con il popolo *peul*, con cui deve imparare a comunicare e a cui presterà la sua magia, l'incontro con l'amore.

Alla fine del viaggio dovrà affrontare il padre.

Il film si chiude con la necessità della scelta, il figlio del protagonista sarà costretto a scegliere tra suo padre e suo nonno, che sono ora due uova bianche nel deserto.

Compirà una scelta e si allontanerà con lo scettro magico ereditato per iniziare il suo viaggio.

*"Questo film – chiarisce Hamado – ci parla del dilemma dell'uovo, dilemma che ritorna spesso nei nostri racconti. Un ragazzo che ha rubato un uovo si trova di fronte ad un essere che gli parla e che gli dice: Se mi mangi muore tuo padre, se non mi mangi muore tua madre.*

*Ogni scelta comporta una conseguenza, la scelta è inevitabile ed è un atto forte, attivo."*

<sup>10</sup> Un film del 1987 scritto e diretto da Souleymane Cissé, vincitore del Premio della giuria al Festival di Cannes.

<sup>11</sup> Coppa ricavata da una zucca, usata quotidianamente come contenitore alimentare, ma anche come strumento musicale.



Come scrive Sembène: "*Nous qui sommes entre les deux Afriques, il nous appartient d'apprendre des vieux leur savoir du passé et des jeunes ce qu'ils attendent de nous, bien que pour le moment, nos connaissances soient inférieures à nos désirs.*"<sup>12</sup>

Come costruire il futuro quindi? Cosa bisogna conservare del passato?

Se i primi film avevano come scopo la celebrazione di un passato idilliaco e il futuro si prospettava piuttosto come un ritorno alle origini, pensiamo anche ai movimenti come la negritudine francofona e la tigritudine anglofona, gli autori contemporanei invitano alla riflessione.

Nei film *Keïta! L'heritage du griot* e *Sia, le rêve du python*, del regista burkinabé Dani Kouyate, nel finale, i protagonisti si trovano per un momento proiettati dal passato in un futuro che è il presente, la contemporaneità, evidenziando con un brusco salto il vuoto tra queste due realtà e il senso di smarrimento e sospensione identitaria che questo comporta, esiste un taglio, una netta cesura tra passato e presente.

Anche in Idrissa Ouedraogo troviamo rappresentata questa frattura interna sia spaziale, tra città e villaggio, sia temporale, tra tradizione e modernità, "*spesso i protagonisti delle sue storie sono dei bambini che cercano di capire il mondo, mettendolo anche in discussione per poter andare avanti, Idrissa promuove così una valorizzazione critica della cultura.*"

La scelta del ritmo e della gestione del tempo è un elemento forte per stimolare questo tipo di riflessione, nella lunghezza del saluto ad esempio, la percezione dello spettatore non coglie la diversa organizzazione temporale e, probabilmente, percepirà questa come una dilatazione. È importante chiarire però che anche i canoni temporali del cinema, la durata per esempio, sono stati importati ed, entro questi, occorre operare un *adattamento culturale*.

---

<sup>12</sup>« Noi che siamo tra le due Afriche, è nostro dovere imparare dagli anziani il loro sapere sul passato e dai giovani cosa si aspettano da noi, anche se per il momento le nostre conoscenze sono inferiori ai nostri desideri » *Ô pays, monbeaupeuple*, Ousmane Sembène, 1957.



Nel 1990 Idrissa Ouedraogo realizza *Tilāi, la legge*, letto dalla critica occidentale come la trasposizione di una tragedia greca nell’Africa contemporanea, *l’Edipo africano*<sup>13</sup> quindi, che vincerà il Grand Prix du Jury à Cannes e gli aprirà le porte della Comédie Française.

Ma Hamado mette in guardia: *“L’Edipo africano non esiste; in una società in cui tutti i fratelli di tuo padre sono tuo padre e tutte le sorelle di tua madre sono tua madre, verso chi si indirizzerà la tua gelosia? È un classico esempio di proiezione culturale, etnocentrica, in cui l’unico modo per leggere l’altro e di ricondurlo alle proprie categorie. Certo dal punto di vista del marketing l’operazione è riuscita, ma da un punto di vista culturale è un limite, perché ciò non è un’apertura all’altro, non si va verso, si riconduce l’altro a sé.*

*Qui l’autore fa una critica della condizione della donna, ritenuta un oggetto che si può scambiare, ci parla dell’essere umano che è capace di trasgredire le leggi per amore, amore fraterno, materno, paterno... ci parla dell’amore che sfida la legge.”*

Abbiamo visto brevemente come nasce questo cinema e quali sono le questioni che lo attraversano.

Se fino a poco tempo fa le produzioni erano legate ai finanziamenti provenienti dall’Europa, che in qualche modo circoscrivevano l’ambito tematico secondo i bisogni di un pubblico che non era quello del continente, è vero che oggi, grazie alle opportunità del digitale, il cinema subsahariano contemporaneo ha la possibilità di “decolonizzarsi” in tutti i sensi e lavorare in piena autonomia, in continuità col percorso degli autori che abbiamo citato. Le scuole di cinema nascono numerose.

Quando chiedo ad Hamado cosa manca perché questa “evoluzione” sia totale, mi risponde: *“ho notato che non c’è un legame collaborativo tra la ricerca accademica e la pratica cinematografica. Il cinema non è studiato dagli africani. Gli esperti che scrivono di cinema africano, che lo analizzano, non sono africani. Questo manca al continente, manca un luogo di riflessione e di dialogo costante tra la pratica e la ricerca artistica e culturale.”*

---

<sup>13</sup>Cfr. *Tilāi ou l’Œdipe moaga : le parler vrai d’un auteur qui s’assume* di Sid-Lamine Salouka, TRAVELLING WAGA-ABIDJAN, 20 agosto 2013