

La difficile identità del cinema africano

Quello «africano» è cinema giovane. Non ha più di quarant'anni. Teoricamente, lo si può riscontrare anche a monte. Ma in Egitto i melò popolari tendono a inquadrarsi nel mondo arabo-medio-orientale. Pur su set africani sono di angolazione europea i film del parigino Jean Rouch come *Les maîtres fous* (1954) girato nel Ghana e *Moi*, un Noir (1957) realizzato in Costa d'Avorio, alla scoperta etnografica degli africani, dei loro riti, miti, tradizioni tribali. Non vanno oltre volenterosi esercizi i brevi short di studenti africani addestrati a Parigi negli anni '50 e del tutto succubi di modi e ritmi all' europea come nei collettivi *Afrique-sur-Seine* o *Un homme, une idée, une vie*.

Il vero e proprio cinema africano nasce nei primi anni '60 con l'indipendenza politica ed economica di Stati sovrani. E per questo, anche le antologie monografiche, come ormai alla decima edizione la Rassegna sponsorizzata a Brescia da Fondazione Tovini, Ufficio Missionario Diocesano, Ccdc, Missionari Comboniani, Svi, si focalizzano su ambiti spaziotemporali africani dell'ultimo quarantennio.

In ogni caso, non è panorama omogeneo. Anche se le centinaia e centinaia di film di matrice africana paiono coralmente collegarsi alle tradizioni orali e a ridisegnare la propria identità con una presa di coscienza di proprie strutture ideomitiche di rimbalzo da assimilazioni-disincanto da schemi culturali dell'Occidente colonialista, sono ben marcate le diffe-

renze etniche, irriducibili ad un denominatore comune. Anche solo a limitarsi all'Africa centrale e subsahariana, accanto alle modeste cinematografie targate Sudan, Congo, Ruanda, Burundi, Tanzania, si caratterizzano con singolare effervescenza creativa quelle di Senegal, Niger, Mali, Costa d'Avorio, Alto Volta (dal 1984 diventato Burkina Faso). Tra di loro sono stati Senegal e Niger i Paesi pionieristici nell'organizzazione dei centri di produzione e di circuiti di sale e, specie con il film del senegalese Ousmane Sembène e del nigeriano Mustapha Alassane, nella ricerca di un proprio linguaggio per indagare e interpretare problematiche indigene. Ma punto dolente restava sempre la prevaricante presenza del capitalismo francoamericano, contro cui si tentò opposizione nel 1966 con una pubblica denuncia collettiva e tre anni dopo con la creazione del Fepaci (Federation Panafricaine des Cinéastes) per incoraggiare lo sviluppo delle cinematografie nazionali e con l'istituzione di un festival cinematografico panafricano con sede a Ouagadougou che è la capitale dell'Alto Volta.

La scelta non fu casuale. Pur nella precarietà di una Repubblica presidenziale in fibrillazione perenne tra autocratie dell'Unione Democratica Voltaica, golpe militari, contrasti di etnie, frequenti revisioni costituzionali, l'Alto Volta si era messo subito all'avanguardia nelle azioni di riscossa. Così nel 1970 reagì per primo al monopolio di compagnie

francesi (con sede a Monaco per aggirare il fisco di Parigi) e nazionalizzò distribuzione e proiezione di film. E pur senza ostacolare addestramento a Parigi, dove la Cinemathèque restava il miglior posto al mondo per vedere film e imparare cinema, creò una propria Scuola africana di cinema (Infec). Né va trascurato l'impulso nazionalpopolare del più cinefilo tra gli uomini politici africani Thomas Sankara che impadronitosi del potere nel 1983 con un colpo di Stato militare riorganizzò autoritariamente il Paese cambiandogli il nome in Burkina Faso che significa «Patria degli uomini integri», e si adoperò per fare del cinema strumento di crescita civile dotandolo di solide infrastrutture e di un vero apparato industriale.

In questo contesto giovani autori crearono modelli esemplari per tutta l'Africa nera. A cominciare da Gaston Kaboré che fu direttore dell'Infec sino al 1988 e diresse *Zan Boko* (1988) forma gergale «mossi» per indicare il luogo in cui è seppellita la placenta del neonato come vincolo con la terra dimora di antenati e spiriti protettivi del clan, e di *Rabi* (1987) un bambino, una tartaruga, un vecchio in crescita armonica nel rispetto della vita e della natura. Senza trascurare il lavoro di Mamadou Djim Kola, funzionario governativo con passato di documentarista, e Augustin R. Taoko, maestro fattosi filmmaker televisivo, non sono stati dammeno altri registi. Come Nissi Joanny Traoré con *Sababu*

(1982), una comunità di villaggio tra macchinazioni e liti fratricide, e *Laada* (1991), «corrispondenza di amorosi sensi» tra vivi e defunti. O come Pierre S. Yameogo con *Laafi* (1991) cronaca di giovani studenti della capitale. O come Dani Kouyaté con *Keita* (1995) che si ispira alla tradizione dei cantastorie Griot. Ma oggi il cineasta di maggior prestigio resta Idrissa Oudreaogo con apprendistato a Kiev e Parigi oltre che all'Infec, e ponte di transizione tra Europa e Africa con piena coscienza del rapporto: «È ora di produrre un cinema commerciabile il cui valore non si limiti all'originalità della storia raccontata e riesca a beneficiare di conoscenze tecniche che vengono dall'Occidente senza per questo accettare necessariamente forme di neocolonialismo». E ne confermano la visione proprio i tre film della retrospettiva in corso al Teatro S. Afra, quello splendido trittico dei primi anni 90, *Yaaba* una vecchia solitaria e un orfano dodicenne, *Tilai* stridorini sino alla tragedia tra l'amore di due giovani e la tradizione tribale, *Karin na Sala* amicizia tra due dodicenni, con una costante predilezione nel suo cinema per i due estremi della vita, infanzia e vecchiaia, la prima perché «disponibile ad ogni esperienza, continuamente a contatto con la natura, gli uomini, le donne» e la seconda perché «rappresenta — come ha detto anche Kaboré — la memoria del passato e della tradizione».

Alberto Pesce