

Estratto da: CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

<http://www.cinemafrica.org>

Conversazione con John Akomfrah

Come un ragazzino davanti a un gelato



Data di pubblicazione : mercoledì 15 settembre 2010

Abstract:

All'indomani della proiezione alla Mostra di Venezia (Orizzonti) del suo *The Nine Muses*, abbiamo incontrato il regista John Akomfrah, generoso e disponibile come suo solito. Il film, una meditazione straordinariamente densa e complessa sulla memoria dei migranti africani nella Gran Bretagna del dopoguerra, è intessuta di citazioni letterarie e musicali che rappresentano altrettanti voci sul vissuto evocato dalle immagini di repertorio.

CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

All'indomani della proiezione alla Mostra di Venezia (Orizzonti) del suo «[The Nine Muses](#)», abbiamo incontrato il regista John Akomfrah, generoso e disponibile come suo solito. Il film, una meditazione straordinariamente densa e complessa sulla memoria dei migranti africani nella Gran Bretagna del dopoguerra, è intessuta di citazioni letterarie e musicali che rappresentano altrettanti voci sul vissuto evocato dalle immagini di repertorio.

«The Nine Muses» è un progetto così complesso che sento il bisogno di mettere un po' d'ordine. Qual è stata l'idea da cui sei partito?

Il film lavora su tre linee guida. L'interesse per le immagini della vita dei neri in Gran Bretagna è una delle mie grandi ossessioni: la questione della memoria, la questione delle identità che esistono senza memoriali. Sono identità in transito, molto nomadi, senza cartine geografiche, ecc. Un anno e mezzo fa mi è stato chiesto da parte dell'Arts Council di realizzare un film d'archivio a partire da immagini della vita dei neri in Inghilterra. Figurati la mia reazione, mi sentivo come un ragazzino a cui viene dato un gelato. [Ride] Volevo anche realizzare un film in poesia. Negli anni ho cominciato a interessarmi del riciclo di materiali. Il materiale sull'Alaska l'avevamo girato inizialmente per il progetto *The Waste Land* dal poema di T.S. Eliot, ma poi mi sono detto che il poema di Eliot è molto denso, pieno di allusioni ad altri poeti e scrittori, e allora è stato a quel punto che ho cominciato a pensare che forse il progetto dell'archivio e il progetto sulla poesia potevano diventare una cosa sola. Il terzo è una linea che mi riportava alla galleria. Ci sono sempre più cose mie che non sono adatte a categorie tradizionali come cinema, televisione, e la galleria sembra offrire una sorta di terza via, attraverso cui si può tornare a lavorare sull'immagine. Il primissimo progetto era solo di fare un'opera per la galleria ed esiste quest'opera specifica per la galleria che si chiama *Mnemosyne*, dura quaranta minuti che è stata mostrata in due gallerie. Io sono stato varie volte a vedere l'installazione e ho sentito che c'era la possibilità di dire più cose così ho cominciato molto lentamente a vedere cos'altro potevo dire. La struttura dell'opera per la galleria è esattamente la stessa, con nove capitoli, ma adesso ogni capitolo è più lungo e alcuni sono stati rimontati per l'occasione.

Vorrei che sviluppassi un po' l'idea del legame fra la questione dell'immigrazione africana in Gran Bretagna (a cui evidentemente si collega il motivo del viaggio omerico di Telemaco) e la struttura in nove capitoli legata alle nove muse, figlie della dea della memoria. È come se dicessi che tutta la storia della cultura e dell'arte occidentali può essere letta come un palinsesto di esperienze, reali o immaginarie, connesse alla migrazione?

Esatto. Si tratta di due questioni complesse e interrelate. Anche se penso di avere ricevuto un'educazione occidentale [ride] non mi ero mai reso conto di quanto tutte le branche dell'arte possano essere considerate branche di memoria. Quando ho compreso fino a che punto Mnemosine, la dea della memoria, può essere davvero vista come la madre di tutte le arti, la cosa ha cominciato ad affascinarmi. L'idea cioè di come raccontare la storia di Mnemosine come una storia della vita delle minoranze in Inghilterra. All'inizio questa era l'idea, dire qualcosa sulla memoria e sulle differenti fasi della memoria che hanno segnato la memoria dei neri in Inghilterra. Quando poi ho iniziato a realizzare l'idea, mi sono reso conto che quasi tutte le immagini relative alla vita dei neri sono connesse al motivo della migrazione: persone che arrivano in barca, in aereo, che si stabiliscono, trovano lavoro, ecc. Il materiale mi ha costretto a riconoscere questo genere di complessità nella memoria della migrazione. A quel punto mi sono detto che avevo bisogno di altre voci per legittimare questa ricerca. Ogni testo corrisponde a cose che si sono lette da ragazzi, quasi tutti perché ce le ha lette la mamma. E per la gran parte, si tratta di libri ai quali torno più e più volte da solo. Beckett per esempio, lo leggo continuamente. A quel punto ho capito che era importante che questo tipo di ricerca esistenziale fosse chiarificata da questi scrittori a commento delle immagini relative alla vita dei neri. È stato in effetti più semplice di quanto pensassi. Una volta chiaro che la storia di Telemaco, con tutte le sue implicazioni edipiche, davvero aveva risonanze per la vita dei neri, la questione allora è diventata come dare voce a Telemaco perché Telemaco non è che dica molto nell'Odissea. La ricerca di una voce per Telemaco è stato quindi ciò che mi ha portato agli scrittori. Il problema è stato cercare scrittori che parlassero in una sorta di dimensione senza tempo su condizioni di solitudine, isolamento, ricerca della felicità, ecc.

La stessa esperienza del viaggio, in un certo senso, ti permette di sospendere la dimensione temporale, e di porti domande complesse sul tuo destino, sul senso della vita?

In un certo senso, questa dimensione appartiene alla vita in modo prototipico. Nella vita c'è una sorta di struttura in tre tempi, no? Tu cominci ponendoti alcune domande naive (chi sono? dove sto andando? ecc.) e poi c'è una sorta di passaggio intermedio in cui ti dici: ecco adesso lo so. E poi c'è un terzo tempo in cui diventi più consapevole dei tuoi limiti e subentra una maggiore umiltà. Senti, io penso di aver visto ogni immagine documentaria sulla vita dei neri in Gran Bretagna [ridiamo]&

&ne avrai abbastanza&

Ecco ciò che ho pensato. Quando sono entrato in questo archivio, ciò che era più affascinante per me non erano tanto i fatti ma le persone, gli individui, che a volte non facevano niente di particolare. Vedevo una donna lavorare e mi domandavo: ok, ma a che cosa starà pensando? [ride] Oppure vedevo un tipo cantare una canzone di Paul Robeson, e io mi chiedevo perché stesse facendo questa cosa, perché il filmato non lo spiegava. Ho guardato tutto questo e mi sono detto: ok, finora sono stato ossessionato dalle storie contenute nell'archivio, adesso sono molto più affascinato dai personaggi e dalla traiettoria delle loro vite. Perché quasi tutte le persone mostrate venivano da un lungo cammino, avevano risparmiato o preso in prestito denaro a lungo per realizzare un certo sogno e per molti di loro la realtà di quello che hanno trovato non assomigliava a quella immaginata [ride]& Capisci che intendo? Ti fai cinquemila miglia e ti ritrovi a vivere in un cesso. Tutte le loro immagini cominciano ad essere soffuse da una sorta di malinconia. Di gente che aveva sogni che non erano stati realizzati, o solo parzialmente. Sì, hai avuto bambini, una moglie, un lavoro, ma magari vivi non dove volevi vivere, in condizioni diverse da quelle sperate, ecc.

Ma che tipo di materiale hai potuto consultare? Erano documentari, attualità, home movies? Credo di aver visto anche alcuni estratti di film&

Sì, ho visto un'ampia tipologia di materiali. Ho visto documentari, che a volte erano parte di una serie. Per esempio una serie dal titolo *24 Hours*: ogni settimana c'era un tema diverso, che so la condizione dei neri immigrati a Liverpool. Oppure c'erano film di cui ero già a conoscenza, sulla vita dei migranti, per esempio *The Colony*, un film fatto nel 1964 [si tratta di un film di Philip Donnellan, prodotto dalla BBC]. A volte ho visto degli sceneggiati, uno è il primo fatto in assoluto sul tema dell'immigrazione in Inghilterra, dal titolo *A Man from the Sun* [si parla di un film di John Elliott, del 1956]. Un altro è tratto dalla serie settimanale *A Play for Today* e la sequenza è quella in cui si vedono dei poliziotti neri pestare un bianco. Si tratta di uno sceneggiato di fantascienza del 1965 in cui si inverte la situazione, con i neri che vivono in Inghilterra e i bianchi che arrivano come immigrati. Ma a volte mi limitavo a guardare servizi di telegiornali. Sai, se vai in un archivio come quello della BBC dove hanno forse 50 milioni di titoli, hai bisogno di alcuni principi guida. Ok, mi sono detto, io sono interessato a: immagini invernali, di neve, con alluvioni, immagini sugli elementi, fuoco, fiumi, ecc. Perché speravo di trovare in questi materiali immagini di neri&

&e invece niente&

No, i neri erano ripresi soprattutto in situazioni di lavoro, in fabbrica, o mentre sbarcavano dalle navi. Questo è stata un po' la sfida, di organizzare questo materiale sulla base di forze elementari, con immagini legate alla vita domestica o al lavoro minorile. Sapevo fin dall'inizio che volevo fare qualcosa sul lavoro, perché in un certo senso è una cosa di cui non si parla più oggi. La maggior parte dei nostri genitori non i miei, ma la maggior parte dei genitori dei neri sono venuti per lavorare, soprattutto nelle fabbriche o nelle case. La prima questione che trovavo quindi era questa, perché la maggior parte delle immagini era di gente al lavoro. Quindi, immagini relative ad elementi, immagini di migrazioni e immagini di lavoro sono stati i miei tre principi guida. Poi c'erano le immagini non d'archivio, cioè quelle che avevo girato io& Tanti mi hanno chiesto: ma perché l'Alaska? Non è così complicato& Ogni bambino che ha vissuto l'emigrazione può raccontartelo, quando chiedi a tuo padre o tua madre: com'era quando sei venuto qui?

Molto freddo&

Sì, la prima cosa che dicono è: era così freddo! Ogni cosa era grigia. Capisci, cominciano subito a rendere la cosa in termini immediati, sensibili. Al punto che questa idea ha generato in noi una sorta di immagine ideale della Gran Bretagna [ride], che non è quella reale, è un'immagine fatta di ghiaccio, neve, vento, pioggia, perché queste erano le prime impressioni. È difficile ricreare questo ora. Senza andare in Alaska& [ridiamo]

Ma le immagini che hai girato tu sono solo quelle in Alaska o c'è dell'altro?

No, aldilà del materiale in Alaska, ci sono altri tipi di immagini che ho inserito. Le immagini più recenti sono scene di pioggia. Altro materiale è venuto da un film che ho cercato di fare sulle rivolte di piazza in Inghilterra nel 1981. Avevo realizzato già una serie di ricostruzioni ma il materiale non è piaciuto. Una delle cose che più mi affascina ora è tornare alle scatole di materiali video girati nel corso degli anni, per vedere come è possibile riusare quel materiale. Come una sorta di fede nel riciclo. Quando fai un documentario, magari giri per tre settimane, accumuli cinquanta ore di materiale, e sullo schermo rimane solo un'ora. Chiunque faccia documentari, lavori di non fiction o sperimentali vive questa cosa e ora sono davvero molto affascinato dall'idea di riaprire quelle scatole per vedere in quanti modi differenti quel materiale può essere usato.

Quando hai citato la galleria, mi è tornata in mente un'associazione che facevo vedendo il film, alle ultime cose di Godard, dagli anni Ottanta. Insomma, alla fine del film, ho davvero sentito il bisogno di rivederlo da capo, una o più volte, nel senso che ero consapevole, vista la complessità di livelli e piste messi in gioco, che avevo sicuramente perso qualcosa. Volevi ottenere qualcosa del genere oppure questo si deve al fatto che il progetto ha a che fare proprio con una destinazione da galleria, spazio in cui puoi vedere un film mostrato più volte di seguito?

Godard è stato molto importante nella mia formazione. La sfida di Godard di trovare sempre nuove modalità di interrelazione tra suono e immagine è una delle mie ossessioni chiave quindi torno spesso a lavorarci. Il fatto di non avere un tema preciso, politico o narrativo, per una volta ha significato per me che non dovevo preoccuparmi di cosa dire. Non c'era nessuno [ride], a parte i due produttori, a dirmi: non puoi dire questo, far vedere questo, ecc. Volevamo creare uno spazio di completa solitudine nel quale lasciare che il materiale d'archivio facesse sorgere delle domande e vedere che risposte potevano venir fuori. Sapevo che alla fine sarebbe uscito un lavoro molto denso. Ma stavolta la cosa non mi ha preoccupato, non mi sono posto il problema di aprire delle finestre o delle porte da cui far prendere aria. Mi sono detto ok, questo è quello che dice il materiale d'archivio e questo è quello che devono fare i testi. Lasciamo il resto alla gente [ride], lasciamo che si divertano. O che non si divertano. Io ho fiducia adesso nel fatto che questa non è stata solo una mia ambizione, un'ambizione in se stessa. Sapevo cosa volevo fare ma a volte, quando cominci a mettere le cose insieme, assumono una vita propria, poesia, musica, suono [ride], cominciano a succedere cose strane. È sempre un'esperienza spirituale. Anche adesso, ripenso a delle cose che ho fatto e me ne rendo conto solo ora [ride]. Non mi rendevo conto per esempio che avevo inserito una linea visiva legata ai cavalli. Ci sono varie immagini di cavalli, la prima che vedi è di cavalli liberi, l'ultima di cavalli in gabbia, ma di questo mi sono reso conto solo alla fine. In questo lavoro mi sono comunque sempre attenuto all'idea di mettere solo l'immagine davanti a tutto il resto. Non il significato ma l'immagine in se stessa. E solo dopo scoprire gli elementi rilevanti. È stato un modo molto differente di lavorare.

A proposito di immagini che ritornano, il film è costellato di immagini di Telemaco ripreso da dietro. Come mai, volevi suggerire che tutto il film in qualche modo è frutto di un'esperienza diretta, in prima persona, trasposta in uno sguardo particolare?

Sì, assolutamente. Volevo dare una certa qualità di anonimato a questa figura e volevo appunto che non fosse semplicemente compreso come una figura, o come una determinata figura in un determinato posto ma almeno una serie di figure, c'era una figura in blu, una figura in giallo, una figura in nero.

Ho letto nei titoli che tu hai interpretato una delle figure.

Sì, non avrei voluto [ride] ma a volte non c'era scelta. Sul set eravamo in quattro e a volte il fonico che è anche l'autore delle musiche era in campo, a volte era il produttore, e in altre davvero non eravamo abbastanza [ride], qualcuno doveva fermare le macchine in arrivo.

Ho molto amato la citazione da Zelda Fitzgerald: «Ogni giorno è un viaggio e il viaggio stesso è casa». Tu potresti dire di te stesso che il viaggio è la tua casa?

Il viaggio è casa perché non credo che si possa dire mai di essere completamente arrivati. L'arrivo è impossibile, io ho ancora parenti in Ghana [a questo punto, ahimé, siamo stati interrotti].

Un'ultima domanda sul progetto «The Black Emperor», il film dedicato a Fela Kuti a cui lavori da anni?

Oh mio dio, onestamente non so se riuscirò mai a fare questo film. Ho tentato l'impossibile, ma è come avere a che fare con un complesso cubo di Rubik. Una volta riesco a trovare i soldi, ma viene fuori un problema di diritti&

Ma la famiglia ti appoggia?

La famiglia ci ha sempre appoggiati, ma noi e la famiglia dobbiamo ancora convincere molte altre persone e questo ha bloccato la cosa. Il film che stiamo cercando di fare è una sorta di completamento di un film che Fela stesso cominciò. Nel 1976 lui ha girato un intero film sulla sua vita, con scene di concerti, racconti della sua vita da giovane, e anche il suono era finito. Poi ha ricominciato a parlare dell'esercito, è uscito l'album *Zombi* e Obasanjo e gli altri hanno detto *basta [in italiano]*. Hanno assalito la sua casa, e quando hanno appiccato il fuoco a tutto in casa c'era la banda magnetica con il sonoro del film, mentre i negativi, con circa 15 ore di girato, sono rimasti a Londra per circa vent'anni finché non li ho scoperti dieci anni fa. L'ambizione era non solo di finire il film ma di usarlo per parlare di lui, però è difficile perché nel film compaiono attori, musicisti e convincerli è un incubo. Abbiamo speso un sacco di soldi, e soldi nostri per di più. Forse si farà, ma io certo non ho più soldi da spendere [*ride*].

Buona fortuna. Spero di vederlo un giorno.

Anch'io.

Leonardo De Franceschi | 67. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia