

Estratto da: CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

<http://www.cinemafrica.org>

Uno sguardo a 360° sulla filmografia di Haile Gerima (1: La formazione e i film)

Verso Teza, una lunga storia

- MAGAZINE - CONVERSAZIONI -



Data di pubblicazione : domenica 18 settembre 2011

Abstract:

Pubblichiamo volentieri la prima parte di una lunga conversazione realizzata da Laura Campanile al grande Haile Gerima nel 2010 negli Stati Uniti, nell'ambito di un progetto di tesi magistrale sul regista, su cui torneremo prossimamente.

CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

Pubblichiamo volentieri la prima parte di una lunga conversazione realizzata da Laura Campanile al grande Haile Gerima nel 2010 negli Stati Uniti, nell'ambito di un progetto di tesi magistrale sul regista, su cui torneremo prossimamente.

Il cinema come strumento politico e insieme mezzo strategico per raccontare le proprie storie: è stata questa presa di coscienza che ti ha fatto avvicinare e scoprire le potenzialità di uno dei più potenti mezzi di comunicazione di massa, vero?

Io credo che, pensando alle capacità e anche al modo in cui è entrato nel ventesimo secolo, il cinema ha rivoluzionato la distribuzione delle informazioni e in tempi recenti tutti concordano sul fatto che le sue capacità lo rendono un ottimo strumento di propaganda ma anche uno strumento al servizio della colonizzazione e dell'imperialismo e questi sono i grandi contributi del cinema al mondo della comunicazione. Il cinema per me è un mezzo d'espressione caro e quando fai un film è uno sforzo davvero costoso perché è come battersi politicamente ed è completamente impossibile farlo in maniera economica, perché non è facile per nessuno fare una lotta politica usando la camera, è una difficile illusione. Il modo in cui io guardo il cinema è più una rivoluzione culturale che politica, serve a dare l'idea delle storie, perché specialmente noi africani, non abbiamo mai avuto potere sulle nostre storie in quanto sono state completamente e da sempre colonizzate, così il cinema ci dà la possibilità di restituire alla nostra gente le nostre storie e recuperandole, ci riprendiamo la nostra cultura e il nostro spazio spirituale; ecco perché fare cinema è così complicato per me. Quando ero giovane all'università, allora un terreno politico, ero molto idealista ma non venivo da una comunità ricca e non avevo le risorse economiche e nemmeno il potere di supporre una lotta politica attraverso il cinema, per me questo invece accadeva in America Latina in una maniera davvero positiva ma c'era anche una comunità attiva che anticipava la diffusione delle informazioni, perciò in circostanze diverse, quando hai il potere economico hai le possibilità; un altro esempio è il cinema italiano il primo cinema italiano, c'è politica, c'è religione ed è come una testimonianza della identità culturale italiana come i film di De Sica, Fellini e tutti quelli girati dal 1930-40 testimoniano che il cinema è nato per diventare un fenomeno culturale; attraverso il cinema noi possiamo tracciare gli aspetti psicologici, sociologici, economici e culturali dell'Italia dal cinema di quegli anni e credo che questo sia una proprietà importantissima di questo mezzo e ritornando a me, quando faccio un film come *Teza* che parla di ricordi, di famiglia non vuole essere una lotta politica, ma è qualcosa di più grande ancora perché sto cercando di riconquistare la mia identità culturale e non solo, ma anche lottare per recuperare quello che è perso che è stato perso anche perché non ci sono stati molti registi etiopi, sono pochi in realtà, e quindi molte delle nostre storie non sono state raccontate, molte storie potrebbero morire, molto di quel folklore potrebbe morire così come la musica. Quello che cerco di fare nei miei film è di raccontare storie di mio interesse ma facendo questo, queste storie entrano a far parte della libreria culturale del nostro cinema.

In quanto africano, nato e cresciuto in Etiopia, hai poi studiato e compreso le tecnologie del cinema in America entrando negli anni '70 all'UCLA. Quanto è stato importante per la tua formazione studiare all'UCLA e secondo te quali sono le cose che ti accomunano e quelle che ti differenziano dagli altri filmmaker chiamati rebels ?

Quando ero in Etiopia io ero colonizzato, stando lì ero molto più influenzato dalla cultura americana, infatti il periodo più coloniale della mia vita io l'ho vissuto in Etiopia; attraverso il cinema americano e il sistema educativo americano io fui americanizzato molto più in Etiopia che qui in America e quando venni negli Stati Uniti conobbi e mi confrontai con il black movement e da lì cominciò la mia rivolta; il cinema fu il momento della mia rivolta e non della mia colonizzazione, infatti quando entrai nella scuola di cinema ero più interessato alla cultura dell'Africa, Asia, Latino America; venire in America ha significato per me liberarmi dalle conseguenze della colonizzazione e questa è una delle contraddizioni dell'impero americano.

Le diverse società da cui venivamo noi rebels ci differenziano parecchio, ognuno di noi veniva da una società così diversa e per me in verità la differenza più sostanziale era la nostra specificità culturale, politicamente parlando noi eravamo uguali perché ai tempi in cui arrivammo alla UCLA eravamo stati tutti colonizzati ed eravamo inoltre tutti privati delle nostre storie e stavamo cercando il modo di raccontarle con le nostre voci nel modo più organico possibile per noi ed è stato proprio questo scopo unitario a farci unire.

*Io credo che il tuo cinema sintetizzi a pieno la fase combattiva della teoria di Teshome Gabriel sul cinema del Terzo Mondo; e questo è visibile sin dai tuoi primi cortometraggi, passando per *Bush Mama* per poi arrivare ad *Harvest 3,000 Years* in cui hai deciso di mantenere la lingua madre a discapito di quelle più diffuse. Vorresti parlarmi di questa fase iniziale della tua carriera e di come la censura sin dall'inizio ostacolandoti, abbia poi favorito il distacco dalle grandi case di produzione e l'inizio della tua attività come regista indipendente?*

Quando da studente ho fatto i miei primi film come *Bush Mama* o *Harvest 3,000 Years* stavo ancora cercando di capire quello che volevo dire con il cinema, perché il cinema è anche una lingua difficile da imparare, ed io stavo cercando di capire come utilizzarla per servirmene al meglio e raccontare le mie storie perché mi ero accorto che le nostre storie non avevano mai avuto una traduzione cinematografica; molti dei nostri racconti e con essi la narrativa orale non si sono mai rapportati con una tradizione cinematografica innovativa e perciò per noi non era semplicemente una questione di fare film ma di trovare una forma cinematografica innovativa attraverso cui raccontare le nostre storie ed è qualcosa che imparammo facendo film, facendo esercizio fino a trovare la lingua migliore per raccontarci. Questo è uno degli aspetti della dimensione politica del cinema e non solo il problema della ricerca dei finanziamenti, ma è anche il tuo accento cinematografico, la forma, la cultura e la mia battaglia interiore sta proprio nel trovare la forma giusta che sia mia, appartenente alla mia cultura e che si ottiene facendo esperimenti, esercitazioni, fallendo e riuscendo, ma tutto questo non è sempre possibile soprattutto a causa dell'organizzazione politica che fa sì che la mia insistenza ad avere una voce non trovi un seguito. Così sei automaticamente ed erroneamente considerato un cineasta politico e forse è questo il motivo per cui mi premeva tanto dividere la questione politica nel cinema perché la maggior parte delle volte non è il regista ad essere politico ma è la società che si muove contro quel determinato regista a renderlo tale; io sono una vittima di questo solo perché voglio difendere o far rispettare la mia voce e finisco per essere considerato un lottatore politico, ma non lo sono, sono un difensore della mia cultura, infatti il mio primo periodo alla UCLA è da intendersi come una serie di battaglie per affermare il mio diritto alla cultura attraverso il cinema ma è una richiesta costosa perché il cinema è costoso ed ecco che quindi le conseguenze sono anche politiche non avendo le possibilità economiche per filmare tranquillamente. La questione diventa difficile perché io non intendo solo far film, ma voglio raccontare le mie storie difendendo il mio accento cinematografico, il modo in cui io racconto le storie per me è molto importante e la battaglia più grande è la difesa del mio accento, ma ad un certo punto mi ero mescolato così tanto con il mondo occidentale da distruggere il mio accento ed è per questo che adesso so benissimo contro cosa lottare perché quando ero in Etiopia mi sono unito talmente tanto all'imperialismo culturale americano attraverso il cinema, da distruggere la mia di cultura e per questo ora sono abbastanza pentito e sto cercando di oppormi a tutto questo perché so benissimo cosa si perde ed è come se andassi in giro raccogliendo il possibile perché so cosa significa perdere dei pezzi. Questo è il mio inquadramento che diventa poi automaticamente politico e la politicizzazione della mia situazione diventa quasi una forma di censura perché è semplice dire che è troppo politico e quindi rifiutare di produrre un film per assenza di fondi è come censurare una storia perché non si capisce. Tutto questo alla fine è una forma di censura e quando non hai un accesso paritario ai fondi in qualunque società non solo in America anche quella è censura (...) Io non sono politicamente esiliato, ma sono io che mi esilio e ora che sono qui e che vivo in America e che sono dentro il sistema America sono un regista esiliato e intralciato. Tutto questo è una conseguenza della mia ostinazione e della mia insistenza ad avere un accento culturale a cui fare riferimento e la punizione a cui vado incontro è che alla fine impiego molti anni per trovare soldi, molti anni per convincere stupide persone a finanziare i miei film, perché non ho lo stesso accesso ai finanziamenti, per produrre *Sankofa* per esempio, dovemmo provare che potevamo fare un film che poteva fare soldi e non voglio farlo di nuovo; se fossi stato bianco ci sarebbero stati sicuramente dei produttori pronti ad aiutarmi, o in ogni caso ci sarebbero state varie istituzioni disponibili a produrre i miei documentari ma allo stesso tempo le opportunità che ho avuto in Europa di trovare i finanziamenti, co-produzioni è stato grazie alle trovate intellettuali su come il cinema africano dovrebbe essere, su che tipo di cinema vogliamo fare.

Poco si detto a proposito di "Wilmington 10-USA 10,000". Quali sono stati i motivi che ti hanno spinto alla produzione di questo documentario? E come mai il ritorno al bianco e nero?

La cosa più importante di questo film è stato il fatto che la comunità mi ha presentato la questione, non fui io a proporre il film, la gente venne da me per chiedermi di raccontare la storia di Wilmington 10 e io accettai, presi un gruppo di studenti della Howard University e andammo nel nord Carolina, viaggiammo parecchio per trovare la generazione degli afroamericani che avevano vissuto Wilmington 10 e volevo individuarli perché volevo umiliare il

movimento politico di Wilmington 10 tracciando le linee di quello che era stato davvero. e così cominciammo a girare cercando coloro che erano in relazione con loro e creammo il documentario per mostrare la resistenza culturale nella comunità afroamericana e la tradizione culturale e storica della resistenza afroamericana perché spesso e volentieri il sistema pone sempre gli afroamericani fuori dal contesto, così noi volevamo evidenziare il contesto storico della storia.

1982. Siamo alla realizzazione di Ashes and Embers in cui vengono trattati molti dei temi che ritroviamo nei tuoi film: l'alienazione, l'emarginazione, le conseguenze dell'oppressione esercitata nelle sue mille forme sulla gente di colore e il recupero della propria coscienza ed identità. Vorresti parlarci di questo film e nello specifico del ruolo attivo della nonna, dell'uso dei flashback e dei forti dialoghi attraverso i quali, per la prima volta in maniera davvero esplicita, sembra che tu stia cercando di risvegliare l'intera comunità africana?

Anche questa volta ho viaggiato per la realizzazione di questo film documentario e stavo cercando di sviluppare, sin dal mio primo film arrivando fino a *Bush Mama*, dei dialoghi e monologhi che in realtà erano influenzati dai monologhi dei prigionieri politici che soprattutto in America e per la mia generazione, hanno rappresentato una grande fonte d'ispirazione e allo stesso tempo in questo periodo io stavo navigando intorno al movimento culturale di Frantz Fanon e di tutti gli scrittori che come lui analizzavano le componenti sociologiche, psicologiche e culturali della società. Per questo non osservavi l'individuo solo dal punto di vista politico, ma cercavi di capire quanto era complesso il cerchio umano con tutti i suoi elementi sociologici e psicologici come l'amore o il bene e il male; e per me è stato un ambiente critico in cui arrivare. Quando arrivai a fare *Ashes and Embers* stavo cercando di lavorare sui problemi del passaggio generazionale, così come ho detto che *Wilmington 10* parlava dell'origine della battaglia, cercavo di ricordare che la resistenza non fu inventata dalla nuova generazione ma fu lasciata loro in eredità dalle generazioni che le avevano precedute nel periodo degli anni '60. *Ashes and Embers* parlava proprio di questo: quando qualcuno crea la coscienza collettiva? Chi si risveglia? Quando sei pronto a sentire le voci delle generazioni precedenti, delle nonne? quando sei pronto ad ascoltare la saggezza del passato? Tutto ciò avviene quando sei davvero pronto o quando in qualche modo forzi i tempi? In *Ashes and Embers* il protagonista principale non sa come lottare contro la comunità attuale molto più superficiale se così si può dire, per questo motivo non riesce a confrontare la densità della sua coscienza politica con quella della gente comune della nuova generazione; il film quindi parla dell'élite rivoluzionaria contro quella sottoproletaria che si crea non economicamente, ma ideologicamente perché una è cosciente e l'altra non lo è. Io stavo cercando di rompere queste barriere superficiali e allo stesso tempo ero anche molto interessato al ruolo e allo spirito della nonna nel processo di formazione di ognuno di noi e quindi al rapporto importante che si instaura tra nipoti e nonne, tra vecchie e nuove generazioni.

Vorresti parlarci ora di After Winter: Sterling Brown, un'altra opera di cui si è parlato poco e nulla?

Nella parte interiore delle città americane o nei ghetti la dislocazione delle persone a volte è anche strettamente legata al fatto che questa gente è molto lontana dalle loro origini e dal contenuto del loro passato e quindi anche lontana dalla vita dei nonni e dalle vecchie generazioni che possono avere un impatto sociale sui bambini. Quando avevo diciotto anni ho conosciuto questo grande poeta chiamato Sterling Brown e volevo che la gente lo conoscesse. Anni dopo quando arrivai a Los Angeles per insegnare, lui era un insegnante molto famoso alla Howard e un poeta molto conosciuto; così decisi di andare da lui con un paio di miei allievi e fare un film che parlasse di questo grande poeta, così è nato *After Winter*.

Sankofa è stato il film che ti ha fatto conoscere a livello internazionale, quello in cui esplose il tema dell'oppressione intesa questa volta come vera e propria schiavitù ed è anche il primo passo verso il viaggio della riconquista di un'identità perduta raccontato attraverso la storia di Mona, protagonista del film. C'è nel viaggio di Mona e nel suo personaggio, qualcosa di autobiografico?

Sankofa non è proprio autobiografico, anche se in un certo senso lo è perché come ho già detto appena arrivato in America fui colonizzato dal sistema e non sapevo più cosa significasse essere africano o afroamericano, ero davvero un individuo molto confuso; così penso che *Sankofa* sia il mio sforzo di capire gli afroamericani e il loro modo di vedere l'Africa perché per quelli di noi che non vivono più in Africa diventa difficile capire certe cose perché non abbiamo conosciuto da vicino alcune realtà come la schiavitù e questo film è un tributo al viaggio dall'Africa all'America, un viaggio più intellettuale che fisico. *Sankofa* è stato un punto di svolta anche per me perché in termini

cinematografici è stato anche il film in cui ho raggiunto la perfetta forma narrativa rispetto a quando era una specie di lotta come per *Bush Mama* e dopo *Harvest*. Con il tempo poi facendo, *Ashes and Embers* sono migliorato in molte cose ma non ero ancora in grado di curare al meglio gli aspetti organici della storia e in particolare quest ultimo film fu come un esplosione per me, mi esplose addosso e ho lottato molto per dargli la giusta forma perché all inizio era un caos completo. Con *Sankofa* invece sin da quando cominciai a scrivere nel 1970 fui capace di focalizzare la mia attenzione sulla sceneggiatura che però nei tre anni successivi continuava a cambiare man mano che la scrivevo, imparando anche da tutti gli errori che avevo già fatto negli altri film, così nel periodo in cui stavo lavorando a *Sankofa* avevo appena raggiunto un punto importante e avevo imparato a raccontare una storia.

Vorresti parlarmi di Imperfect Journey del tuo ritorno in Etiopia, della presenza di Ryszard Kapuscinski e delle speranze riguardo al futuro della tua patria? Imperfect Journey. Ryszard Kapuscinski è un regista anch egli ed ha lavorato con me a questo film è stato l assistente alla regia; ma questo film è arrivato a me dall Inghilterra, perché sono stati i produttori inglesi a scriverlo per me e a propormelo e per due volte mi rifiutai perché era prettamente una storia di un film europeo dove Kapuscinski dava il suo addio all Africa a me non interessava e così dissi che non ero disposto a fare il film, ma alla fine entrambi fummo d accordo sul fatto di tornare in Africa per dare agli africani la possibilità di raccontare con le loro voci le loro storie e così accettai perché fondamentalmente era la gente che raccontava e noi ci limitavamo ad ascoltare; inizialmente la storia era più un ritorno dall Europa per dire addio all Africa, infatti loro si stavano ispirando alla mitologia *The heart of darkness* di Joseph Conrad ma io ero molto più interessato a lavorare sul come l Africa l avrebbe raccontata e non su come io o lui la volevamo raccontare.

1999. Finalmente per la prima volta a parlare è la popolazione etiopie attraverso Adwa . Quanto è stata importante per te la realizzazione di questo film e quanto invece è stata difficile la sua distribuzione?

Fondamentalmente fu una coproduzione con la televisione tedesca ma per quello che riguardò la distribuzione un paio di settimane prima di mostrare il film nei cinema aprimmo le porte in america con la distribuzione e la vendita di dvd mentre in Europa, Germania e Francia ci furono degli accordi con le emittenti televisive che lo mandarono in onda. Ci fu molta ostilità da parte dell Italia soprattutto perché l Italia continuava a mentire sulla storia coloniale ed, infatti, quando uscì il film alcuni non erano molto contenti cosa che successe per esempio a Venezia dove dopo la prima dove un ragazzo mi mandò tramite fax un disegno in cui il mio viso era sovrapposto al corpo di Mussolini, alcuni invece si alzarono mentre stavo presentando il film. Per me fu una specie di vendetta, di riscossa, presentare proprio quel film lì a Venezia, il Festival creato da Mussolini io ero molto cosciente, e diciamo che non fummo trattati molto bene, anche il modo in cui l organizzazione mostrò il film fu un disastro ma alcuni dei progressisti, alcuni giornali come *il manifesto* ci fecero pubblicità e ci supportarono anche se devo dire che la maggior parte degli italiani ha una visione molto distorta della storia in Etiopia. *Sankofa* mi aveva aiutato economicamente, come dicevo, a raggruppare un po di soldi e fu la prima volta infatti che con *Adwa* io feci un *Adwa* sankofata come la gente diceva, perché *Sankofa* mi accompagnerà sempre, quel film fu molto importante per me anche perché mi ha aiutato a riappacificarmi con le mie origini e perché c era molto di quel paesaggio storico nel film. Diciamo che ne ho beneficiato molto anche dal punto di vista psicologico, perché era un ritorno indietro nella storia, in quella storia che il mondo ha sempre cercato di nascondere.

Con Teza torniamo in Etiopia ai tempi del regime di Mengistu visto con occhi diversi. E il racconto di una storia personale che si unisce inevitabilmente a quella di un paese e di una comunità specifica. E per la prima volta in questo film il tema è l andata e il ritorno ma soprattutto in Teza si parla delle conseguenze dell andata (l alienazione, l emarginazione) e di quelle del ritorno e sul difficile riapproccio con la propria terra. E come se il viaggio alla scoperta della propria identità si completasse perché alla fine c è il ritorno in patria e l inevitabile incontro con se stessi. Può essere una giusta interpretazione questa?

Sì, un ottima interpretazione. Con questo film volevo anche raccontare la storia degli africani, una storia generale per far conoscere al mondo da dove vengono e chi sono le vittime del potere politico ed economico cosa hanno passato, e chi sono queste persone. Il mio film vuole essere anche una provocazione e un incriminazione personale, no me la prendo con le istituzioni, io voglio che l Europa e l America sappiano chi sono questi studenti africani, asiatici o latino americani che siedono nelle loro classi, voglio che si sappia che hanno una madre che li aspetta e che sente la loro mancanza, voglio che si sappia che questi studenti non hanno un posto dove andare durante le vacanze come è

successo anche a me quando ero a Chicago, non avevo un posto ne una famiglia dove tornare ed è esattamente quello che devono subire gli studenti africani o asiatici per avere un'istruzione migliore. Questo aspetto non è stato mai indagato o approfondito cinematograficamente e io ne ho solo approfittato perché era molto importante per me, è stato come un impeto e molta gente non capiva perché ho dedicato questo film alla gente di colore uccisa in Europa dal razzismo, semplicemente perché mentre stavo cercando soldi ho letto di un ragazzo che era stato ucciso a causa del colore della sua pelle, stavo cercando soldi per produrre il film e ho saputo che la mia gente si stava dando da fare in Italia in Francia a Francoforte per lottare e questo è anche un pezzo di me questo è una parte prominente del film, è la colonna sonora è lo sfondo che deve essere conosciuto, è brutto sapere che mentre tu stai cercando dei soldi per produrre il tuo nuovo film un ragazzo di colore che stava cercando lavoro per mandare soldi alla famiglia viene ucciso e questa è anche la mia realtà.

continua