

Estratto da: CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

<http://www.cinemafrika.org>

Festival di Cannes 2007

La lezione di cinema di Newton Aduaka



Data di pubblicazione : giovedì 9 agosto 2007

Abstract:

Il giovane regista nigeriano Newton Aduaka ha tenuto una lezione di cinema organizzata dal Pavillon des Cinémas du Sud in occasione della 60. edizione del Festival di Cannes, durante il quale ha presentato il suo ultimo film Ezra, già vincitore dell'Étalon d'Or al Fespaco 2007.

CINEMAFRICA | Africa e diaspora nel cinema

Vi proponiamo la traduzione in italiano della lezione di cinema che il regista nigeriano Newton Aduaka ha tenuto al 60. Festival di Cannes, alla quale abbiamo assistito. La trascrizione francese della lezione è stata pubblicata il 24 luglio sul sito di Africultures (www.africultures.com).

Il giovane regista nigeriano Newton Aduaka ha tenuto una lezione di cinema organizzata dal Pavillon des Cinémas du Sud in occasione della 60. edizione del Festival di Cannes, durante il quale ha presentato il suo ultimo film *Ezra*, già vincitore dell'Étalon d'Or al Fespaco 2007. La lezione di Aduaka, animata dal direttore del Festival d'Amiens Jean-Pierre Garcia, è stata l'occasione per entrare nell'universo cinematografico del regista e conoscere i percorsi che ha seguito nella sua carriera, che non possono mai essere separati dai percorsi di vita. Qui di seguito la trascrizione integrale della lezione.

Lei è nato nel Biafra nel 1966. Ci parli della sua infanzia.

Sono una persona piuttosto riservata, ma farò del mio meglio.

Sono nato nel 1966 nel paese che è diventato il Biafra in seguito ad una secessione, dopo l'indipendenza della Nigeria nel 1960. In realtà non si può parlare di una vera e propria indipendenza del Biafra che in realtà è stata una nazione per soli tre anni. Quindi sono nato in un momento e una situazione molto, molto duri. Ho vissuto i primi anni della guerra, fino alla sconfitta nel 1970: il Biafra ha avuto un milione di morti, si è trattato praticamente di un genocidio. La mia famiglia si è trasferita a Lagos tentando di cominciare una nuova vita, ma non è stato facile. Il governo federale aveva come slogan il motto: «Né vincitori, né vinti», ma era falso e per me, che ero solo un ragazzo, vivere in questa situazione era molto difficile. Ero abituato alla paura, all'insicurezza e all'angoscia.

A Lagos però lei ha visto i suoi primi film.

Sì, nel 1974 ho visto il mio primo film a Lagos, si trattava di una produzione di Bollywood che mi ha segnato molto. Il cinema nigeriano era in via di ripresa, ma erano molti i film indiani che venivano importati dai libanesi. In seguito, ho visto *King Kong* e *Star Wars*: è stato l'inizio del cinema moderno. I blockbuster di Hollywood dominavano il mercato, ed è proprio in un piccolo cinema di Lagos che ho assistito al passaggio verso il nuovo cinema.

E poi si è trasferito a Londra per motivi di studio.

Sì, sette anni più tardi, all'età di diciotto anni, ma non per studiare cinema. Ero interessato alla musica: del resto la musica è una parte fondamentale del mio lavoro di regista. Ho scoperto la musica all'età di tredici anni e da allora è diventata una passione. Suonavo in un gruppo con il quale abbiamo addirittura inciso un album, ma intanto studiavo per diventare ingegnere elettronico. Mio padre voleva che diventassi un fisico, ed è per questo che mi chiamo Newton!

Come è arrivato a studiare cinema?

Un mio amico era appassionato di cinema ed eravamo arrivati a Londra nello stesso periodo. Un giorno l'ho accompagnato ad un colloquio in una scuola di cinema ed improvvisamente tutto è stato chiaro. Mi piaceva studiare ingegneria, ma non volevo passare la mia vita dietro ad una scrivania. Io aspiravo a diventare un inventore pazzo, a creare delle cose. Così ho iniziato ad abbandonare gli studi di ingegneria ed ho trovato la strada per sviluppare la mia creatività attraverso cinema, perché nel cinema la mia creatività era incoraggiata, avevo la possibilità di utilizzare il mio immaginario.

E così è entrato in quella scuola di cinema.

Sì, dove sono rimasto per tre anni. Questa esperienza ha cambiato la mia vita. Sono rinato. Ho contratto il virus del cinema: è diventata una vera ossessione. Volevo sapere tutto e mi sono reso conto che ero circondato da persone che sognavano di diventare cineasti fin dall'infanzia. I miei colleghi avevano una conoscenza profonda del cinema. Ero consapevole che dovevo recuperare molte cose e che ero in ritardo, ma la scuola che frequentavo era internazionale e mi ha dato la possibilità di conoscere persone da tutto il mondo e di aprirmi ad ogni genere di

cinema.

Prima di iniziare le riprese di *On the Edge*, ha lavorato come fonico per *Quartier Mozart* di Jean-Pierre Bekolo. Sì, mi sono innamorato del suono. Alla scuola di cinema avevo scritto e diretto tre cortometraggi. Quando ho lasciato la scuola, mi sono reso conto che non mi sarei più potuto permettere questo lusso. Quella della scuola era stata un'esperienza formidabile, perché i locali erano come un grande atelier. Dopo gli studi, bisogna sbrigarcela da soli ed avere molta pazienza. Quello con la realtà è un contatto brutale. Le scuole di cinema dovrebbero aiutare i loro studenti nel momento della transizione dalla scuola alla vita professionale. In quella fase, mi sono concentrato sulla scrittura. Il suono mi interessava, perché vengo da una formazione in cui la musica ha un ruolo molto importante. Ho lavorato in vari documentari come ingegnere del suono, aspettando di debuttare come regista. Ho lavorato per la Migrant Media, una piccola casa di produzione a Londra che si interessava agli immigrati. Lì ho imparato a vedere il cinema come un mezzo utile a dar voce alle minoranze. Un anno e mezzo dopo la fine dei miei studi ho ricevuto una telefonata da Jean-Pierre Bekolo, che ho raggiunto a Parigi. Avevo letto la sceneggiatura del film: era una sfida, ma è questo che mi ha fatto andare avanti. Avevo l'impressione di fare qualche cosa di nuovo e di fresco. Le riprese si sono svolte in Camerun, in città molto grandi che richiedono molta immaginazione per la presa del suono. Come ottenere un suono pulito in una grande città? Fondendo la musica e il rumore. Jean-Pierre Bekolo mi ha dato piena fiducia e questo mi ha aiutato molto.

Ha poi deciso di girare *On the Edge*.

Ho lasciato la scuola nel 1990 e nel 1991 abbiamo girato *Quartier Mozart*. Nei due anni seguenti ho lasciato a metà due cortometraggi e mi sono concentrato sulla scrittura. Avevo paura: era diventata una scusa per non guardare in faccia la verità. Questo stato è durato sei anni. Poi mi sono reso conto che se non avessi creduto in me, non sarei mai arrivato a trovare i mezzi per girare il mio film. Quello era un periodo molto interessante, perché c'era il debutto del movimento dei cineasti indipendenti negli Stati Uniti, con il Sundance per esempio. Ma ho visto delle persone di talento come John Akomfrah o Isaac Julien che non sono riusciti a realizzare film. Nel Regno Unito non c'era interesse per tutto questo. Il cinema inglese non si interessava al punto di vista dei cineasti neri, a coloro che erano politicamente impegnati. Alcuni cineasti come Spike Lee, che si distinguevano dal movimento del cinema indipendente, sono diventati dei modelli per me. Non facevano parte della storia ufficiale del cinema. Nel 1995 sono tornato in Nigeria per Natale. Quando sono tornato in Gran Bretagna, ho capito che dovevo darmi da fare. Ho realizzato il mio primo cortometraggio, seguito immediatamente da un lungometraggio. Ho persino fondato una mia casa di produzione, la Granite Filmworks, che è stata il mio vero punto di partenza.

Nei titoli di testa di *On the Edge*, appare la scritta *a scream by Newton Aduaka* (un grido di Newton Aduaka) invece che *a film by Newton Aduaka* (un film di Newton Aduaka). Qual è il suo punto di vista in quanto regista? Quello di un regista africano della diaspora. Questa è la mia realtà. *Rage* e *On the Edge* sono stati realizzati in Gran Bretagna, dal punto di vista di un ex colonizzato! Sono un nero che osserva altri neri e che porta in sé la collera interiore dell'intera comunità cui appartiene, una rabbia sempre viva. Una rabbia che riflette la nostra società e che si ritrova nelle minoranze di molti altri paesi. La fonte di questa violenza è la frustrazione. Attraverso il mio lavoro mi sono chiesto come poter gestire questa violenza interiore tipica dei neri e degli arabi. Siamo frustrati perché non siamo riconosciuti. In Gran Bretagna, il tasso più elevato di suicidi si ha proprio tra i neri. E questo accade anche negli Stati Uniti: non è certo un caso. Negli Usa le prigioni sono piene di giovani neri. Ai giovani viene negata la libertà di espressione, mentre essa è necessaria per tutti gli esseri umani. E parlo per esperienza personale: alla fine dei miei studi, sono rimasto bloccato per sei anni, nell'incapacità di esprimermi, e quindi conosco bene questa violenza. Io ho semplicemente cercato di trasformarla, perché può essere distruttiva. Tutto dipende dal sistema educativo: se i professori credono in noi, tutto va bene, altrimenti ci si sente umiliati e frustrati.

Una volta mi ha confessato: «Se non faccio attenzione, il cinema mi spezzerà il cuore ogni volta che farò un film»&

E infatti lo farà& Sono un incorreggibile perfezionista. Ho sempre bisogno di due settimane in più, anche se so che non le avrò mai. Inoltre, in genere affronto i miei soggetti in modo analitico, ma il cinema è un mezzo di

comunicazione che si regge sulle emozioni, e così ogni volta finisce per scombussoolare tutti i miei piani iniziali. Ad esempio, lavorare su personaggi dal carattere tormentato porta alla luce cose difficili da esprimere, nuove sfumature.

Il film *On the Edge* contiene in nuce tutti gli elementi costitutivi del suo cinema: la memoria dell'Africa e i traumi familiari.

La memoria è molto complessa ed ingannevole. Può cambiare di colore e di luce. Uno stesso avvenimento può apparirci negativo in un dato momento della nostra vita e positivo in un altro. La memoria della propria terra è fondamentale: nel film, la ragazza dice di voler tornare a casa in Nigeria, dove sa che sarebbe finalmente felice. Ma in realtà siamo nel 1997, anno in cui la Nigeria era in piena crisi. In questa scena ho usato una deliberata ironia. Anche quando la nostra patria è sconvolta dalla sofferenza, non possiamo fare a meno di voler tornare a casa: in questo c'è un po' di romanticismo. La memoria è sempre il mio punto di partenza creativo.

Sempre in *On the Edge*, il passato è a colori e il presente in bianco e nero.

Sì, perché volevo trasmettere visivamente proprio questo concetto dei bei vecchi tempi. Volevo mostrare il presente in tutta la sua brutalità, con un bianco e nero molto forte, molto crudo, in uno stile quasi documentario. Il passato, invece, è molto romanzato. Per questo appare a colori, pure se anch'essi sono pieni di violenza. Il tema centrale di *On the Edge* è la religione. I miei due nonni erano predicatori ed io ho finito per odiare la religione. Ne ho compreso il fine ultimo, soprattutto nei paesi africani. La schiavitù e il colonialismo sono legati al cristianesimo. Del resto Lutero ha scoperto a Roma che il Papa viveva nella ricchezza, mentre il popolo in miseria. Così è tornato in Germania ed ha detto: «Fonderemo la nostra propria religione e la controlleremo noi, perché ne conosciamo lo scopo». La religione non era che un altro modo di esercitare il controllo, di distinguere il bene dal male. Il film parla del male generato proprio da questo tipo di malanimo.

Nei suoi film si oscilla tra un utilizzo molto delicato della camera a mano e la presenza di piani fissi, molto vicini ai personaggi: come affronta il problema dell'immagine?

Posso dire che *On the Edge* è il modello di tutto quello che ho fatto e che farò in seguito. Cerco costantemente di perfezionarmi, ma la mia macchina da presa segue essenzialmente lo stato emozionale dei personaggi e il loro movimento: quando percepisce una certa luminosità, una certa sensibilità, allora si ferma. Tutti noi finiamo per evitare il confronto con la realtà attraverso il movimento, ma prima o poi dobbiamo fermarci e riuscire a guardarci in faccia. Inoltre lavoro senza lo story-board. Non ho una lista delle inquadrature da realizzare. Prima di girare, ignoro il numero delle inquadrature di ogni sequenza. Con i miei assistenti discuto solo di quante sequenze riusciremo a girare in una giornata. Il resto del lavoro lo faccio con gli attori.

Questo significa che lei dà molta importanza alla direzione degli attori, un lavoro molto serio e meticoloso. Come lo prepara?

Gli attori sono per me il centro di tutto. In questo sono stato influenzato dal neorealismo italiano: grazie ad esso, il cinema ha cominciato ad interessarsi alle persone, alla società ed a ciò che riguarda le masse. Per *Ezra* e *Rage*, le prove con gli attori sono durate due o tre settimane. *Funeral*, invece, è interamente improvvisato: abbiamo provato solo due giorni! Per *On the Edge* abbiamo provato una settimana. Durante le prove, analizziamo la sceneggiatura, ci mettiamo a nudo ed andiamo alla ricerca della verità. Cerco di filmare la verità, per questo lavoro con attori molto sensibili. Se un attore non è in grado di aprirsi, non si ottiene nulla dalla sua interpretazione. Ma questo non è a senso unico, vale anche per il regista: anche lui deve aprirsi. E poi trasferiamo sul set tutto ciò che abbiamo sperimentato durante le prove. Durante le riprese non contano solo gli aspetti tecnici del cinema, come trovare la luce giusta. In questo mi pare, ad esempio, che i film di genere come il noir siano troppo rigidi. Hitchcock ad esempio lavorava moltissimo su questi aspetti tecnici, mentre io faccio tutto l'opposto.

Una domanda agli attori di Ezra: che ne pensate del film?

Mariam Ndiaye: Condivido in pieno le parole di Newton. L'ho conosciuto proprio a Cannes tre anni fa. Avevamo parlato solo una decina di minuti, ma, di ritorno a Parigi, mi ha telefonato per dirmi che aveva intenzione di coinvolgermi in un nuovo progetto. Non mi aveva mai visto recitare, ed a me sembrava una follia affidarmi un

personaggio così profondo senza conoscermi a fondo. Ma lui mi ha detto che si fidava. Abbiamo fatto tre settimane di prove: Newton cercava di farci capire le ragioni dello stato emotivo dei personaggi, cos'era accaduto di determinante nel loro passato. Ci prendeva a parte, uno per uno, per domandarci come ci sentivamo. Ci ha lasciato completa libertà: questo ci ha dato la giusta sicurezza e ciascuno di noi è riuscito a trovare la propria strada per arrivare al cuore del personaggio da interpretare. Siamo stati guidati in modo personale.

Emile Abossolo: La fortuna di lavorare con Newton è che condividiamo la stessa idea di concepire il mestiere dell'attore. Newton parla di colonizzazione mentale: si finisce per vivere l'incubo degli altri. Ci dicono come dobbiamo essere e quello che dobbiamo fare. E tutto questo ad iniziare dai professori e dai genitori. Si dice spesso degli attori che non si sa mai quando sono veri e si confonde la recitazione con la menzogna. Per me invece un attore è innanzi tutto qualcuno che ha la sua propria maniera di sognare il mondo e che riesce a spogliarsi di tutto ciò che gli è stato detto per arrivare alla sua verità. Newton non chiede agli attori di ingannare. È il minimo che si può fare nei confronti di uno spettatore che si è preso la briga di spostarsi e di pagare il biglietto. Non dobbiamo offrirgli degli stereotipi. Alcuni registi rimproverano agli attori di non recitare in maniera africana, di non essere abbastanza neri. Ma un attore non deve subire, bensì agire. Deve tradurre un punto di vista e non una verità univoca: non è certo un politico o un manipolatore. Per me è stato bellissimo recitare in *Funeral*, perché ci sentivamo tutti pieni di fiducia: non avevamo paura di sbagliare, né di essere giudicati. Molti attori del calibro di Robert De Niro o di Samuel L. Jackson hanno dichiarato di essersi trovati molto male quando hanno dovuto lavorare con registi dittatoriali.

Interviene anche Newton Aduaka: Abbiamo cercato di costruire uno spazio in cui poterci trovare e trovare la verità.

La colonna sonora dei suoi film è in genere molto complessa. Si può parlare di una vera e propria fusione tra la musica e il sonoro. In *Ezra*, ad esempio, la violenza si percepisce di più attraverso il suono che nella musica. Il suono dà una nuova dimensione all'immagine. *Rage*, ad esempio, era pieno di musica hip-hop. Ogni brano che scelgo è pensato attentamente e serve ad esprimere qualcosa. Può essere in contrasto con l'immagine oppure metterla in valore. In genere utilizzo la musica in maniera astratta, per suscitare delle sensazioni. *Ezra* è fatto al 95% di suoni gravi: il suono non è altro che uno spazio in cui le immagini prendono corpo. Il suono serve a toccare lo spettatore. Io cerco di contrastare la violenza di una situazione con la musica o con suoni che ne riflettano l'insita tristezza, ma non posso ignorarla, perché fa parte del mondo in cui viviamo. La colonna sonora esprime il punto di vista del regista.

La costruzione drammatica di Ezra segue l'evoluzione intima dei personaggi. Come è riuscito ad ottenere ciò? Ancora una volta torno a ripetere che i personaggi sono il motore di ogni cosa. Nel corso delle riprese, la sceneggiatura non viene mai interamente rispettata. La sceneggiatura di partenza deve essere molto attentamente costruita ed analizzata, ma poi sul set viene necessariamente interpretata. Non è che una semplice guida, attraverso la quale durante le riprese si scoprono nuove cose. A volte capita di cambiare il punto di vista con cui una scena è stata pensata. Sul set cerco di portare nuovi elementi alla sceneggiatura, emozioni vere. Poi, al montaggio, si torna all'analisi rigorosa. Se la sceneggiatura non funziona, si possono inventare e inserire nuove scene durante le riprese. Nel film, ad esempio, il personaggio di Terminator e la morte del ragazzino sono state inventate sul set, proprio perché sembrava mancare qualcosa nella sceneggiatura.

A cura di Alice Casalini e Maria Coletti.

Traduzione dal francese di Maria Coletti ed Alice Casalini.

[Vai all'articolo di Africultures.](#)