

## 1. Il miracolo burkinabè

Quando si pensa all’Africa, le nostre menti si affollano delle tante immagini stereotipate che ci descrivono questo continente come sottosviluppato, povero, infestato di malattie, sconvolto dalle guerre civili, senza speranza né futuro e con una sola parola poi, lo categorizziamo sotto l’appellativo di *terzo mondo*. In realtà l’Africa ha tanto da insegnarci e cerca di lottare, con ogni mezzo possibile, per recuperare quel rispetto e quella dignità a cui ha diritto. E lo fa anche utilizzando uno dei più potenti e attrattivi mezzi di comunicazione di massa, che da sempre riesce a coinvolgere un numero massiccio di persone, superando problemi enormi, soprattutto in Africa, quali l’analfabetizzazione e la diversità delle lingue.

All’inizio degli anni ’60, dopo aver ottenuto l’indipendenza dalle potenze coloniali, numerosi stati africani infatti cominciarono ad usare il cinema come mezzo di ribellione e di riappropriazione della libertà per troppo tempo loro negata. Nonostante la mancanza di risorse economiche adeguate a sostenere lo sviluppo dell’apparato cinematografico, questi stati hanno lottato per ottenere e mantenere l’indipendenza ed esprimere liberamente la propria creatività ed identità culturale:

Si tratta di una cinematografia ancora poco conosciuta eppure carica, nonostante i limiti, di grandi valori democratici, anticoloniale, critica di un nuovo solo a parole quanto vecchio tribale e fuorviante, progressista e al tempo stesso tradizionalista, didattica e a volte retorica nell’uso del linguaggio ma anche alla scoperta di nuove estetiche. Grande specchio di una società in continuo sviluppo, il cinema africano sin d’ora ci ha mostrato le insorgenze politiche più dirompenti e le lotte per i diritti del popolo nero, delle donne, dei giovani, dei lavoratori; l’incontro tra religioni tradizionali e la modernizzazione; l’espandersi delle città con enormi periferie dove regna il degrado, a pochi passi da villaggi sempre più minacciati; la nuova borghesia nera asservita agli interessi stranieri, corrotta e arrogante, giacente in un mare di problemi e senza idee né voglia di superarli; il mito, i racconti, l’energia del cosmo e della natura, ossia il patrimonio culturale tramandato oralmente per migliaia di anni, raccontato ora per immagini. Per far tutto questo i cineasti hanno dovuto organizzare quasi di sana pianta l’impianto cinematografico necessario alla realizzazione dei loro film, cercare continuamente i fondi per finanziarli, lottando nel corso degli anni contro il colonialismo prima e le varie forme di neo colonialismo dei nuovi governi poi, contro una classe dirigente il più delle volte corrotta e asservita supinamente al potere straniero che non si preoccupa di fornire gli strumenti per la diffusione della cultura e quindi del cinema, contro una società in continuo cambiamento, troppo distratta e abbagliata da una modernità male intesa che corrode radicalmente i valori più profondi e che porta all’alienazione di masse urbanizzate ma che si fa sentire anche nella brousse, dove uomini e donne, spesso confusi, sognano il viaggio verso la città<sup>1</sup>.

All’inizio, erano soprattutto le grandi compagnie occidentali a gestire il mercato africano e ad ostacolare la nascita di un cinema indipendente dalla loro influenza, importando e distribuendo film

---

<sup>1</sup> Francesca Colais, *Il cinema nero africano. Dalla parola all’immagine*, Roma, Bulzoni, 1999, p. 12.

stranieri come i western, polizieschi o quelli di karatè per favorire la diffusione di un tipo di cinema di intrattenimento, disimpegnato, privo di elementi fondamentali della cultura africana, continuando ad esercitare ancora una forma di controllo culturale. Di fronte alla passività dei loro governi, alcuni cineasti africani decisero di associarsi per avviare un percorso di gestione indipendente. La prima occasione fu data loro nel 1966 quando il Ministero Tunisino della Cultura creò, sotto la spinta del critico Tahar Cheriaa, il festival panafricano delle Journées Cinématographiques de Carthage a cui seguì poi nel 1969 il Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (FESPACO), con sede nella capitale dell'allora Alto Volta, ora Burkina Faso.

Nel 1970 poi, si arrivò alla creazione della FEPACI (Fédération Panafricain des Cinéastes), organo che riuniva 33 paesi del continente per spingere i loro governi a prendere misure protezioniste a favore di un cinema interamente fatto da africani. I provvedimenti che i cineasti consigliavano contro i monopoli occidentali possono essere riassunti in tre punti<sup>2</sup>:

- 1) imporre in ogni Stato una società nazionale di distribuzione che avesse anche il monopolio dell'importazione dei film (onde evitare il massiccio ingresso di pellicole spazzatura e sottoprodotti di riciclaggio euro-usa-hongkonghesi) e stabilisse una quota annua di film africani da proiettare obbligatoriamente nel paese;
- 2) creare un mercato comune di distribuzione tra Stati di aree geografiche e linguistiche omogenee;
- 3) ottenere la riforma generale del sistema fiscale per permettere profitti ai film nazionali, produrre nuovi film e costruire nuove sale.

Gaston Kaboré, per molti anni segretario della Fepaci, sintetizza in maniera molto diretta e concisa il progetto che accomunava tutti i cineasti africani: «La Fepaci si batte da più di 25 anni su tutti i fronti per condurre l'Africa a dotarsi di un'industria cinematografica e audiovisiva capace di rispondere ai suoi propri bisogni»<sup>3</sup>.

Ovviamente attuare questo programma non fu cosa facile soprattutto perché mancavano i fondi necessari, ma nonostante ciò alcuni paesi vinsero la loro battaglia personale, come testimonia l'esempio del Burkina Faso che, soprattutto grazie all'opera del leader Thomas Sankara, riuscì in pochi anni a diventare la capitale del cinema dell'Africa Nera.

Negli anni '70 il cinema burkinabé era ancora in una situazione di stasi, facevano eccezione solo alcuni film socio-educativi o documentari di attualità prodotti per lo Stato, ma erano del tutto assenti professionisti del settore e una vera e propria produzione di film a soggetto. Nel 1970 il governo nazionalizzò le sale cinematografiche, allora sotto il controllo della società

---

<sup>2</sup> Cfr. Giuseppe Giarazzo, *Poetiche del cinema africano*, Torino, Lindau, 1998, p. 16.

<sup>3</sup> Gaston Kaboré, *L'Image de soi, un besoin vital*, in Fepaci (Fédération Panafricaine des Cinéastes), *L'Afrique et le centenaire du Cinéma*, Paris, Presence Africaine, 1995, p. 22.

francese Secma-Comacico (poi divenuta Sopacia), creando una società nazionale di distribuzione cinematografica, la Sonacib, sovvenzionata dallo stato, e un fondo di sostegno alle attività cinematografiche, costituito dai ricavi prelevati sugli incassi dei film stranieri. La produzione di lungometraggi sostenuta dai finanziamenti dello Stato, cominciò così nel 1971 con il film di Mamadou Djim Kola *Le Sang des parias*, seguito nel 1973 da *Sur le chemin de la réconciliation*, realizzato da René Bernard Yonly, e nel 1975 da *M'barago* di Augustin Roch Taoko<sup>4</sup>.

Queste misure statali si rivelarono dunque di grande aiuto per lo sviluppo del cinema burkinabé, sia per l'acquisto di materiali, sia per la moltiplicazione delle sale cinematografiche (6, nel 1970). Fondamentale fu, inoltre, nel 1976, la creazione dell'Istitut d'éducation cinématographique (Inafec) che fino al 1987 diede la possibilità a molti giovani di qualificarsi nel campo del cinema e dell'audiovisivo: in soli dieci anni di vita questo istituto infatti formò 200, professionisti per la maggior parte burkinabé, evitando loro di doversi trasferirsi all'estero per acquisire una formazione specifica.

I cineasti, emergenti e non, avevano poi l'opportunità di partecipare al Fespaco, che radunò sin dal 1969 a Ouagadougou tutti i più importanti esponenti del cinema africano e che con cadenza biennale si svolge nell'anno in cui non sono in programmazione le Journées Cinématographiques de Carthage. La capitale di questa piccola nazione si trasformava così anche in capitale del cinema africano, divenendo sede di diversi organismi, però non sempre in grado di mantenere le promesse iniziali: il Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique (CIDC) nato nel 1979 per promuovere un mercato comune di distribuzione tra 14 paesi (Senegal, Mali, Mauritania, Guinea, Costa d'Avorio, Burkina Faso, Niger, Togo, Benin, Cameroun, Congo, Ciad, Centrafrica, Gabon); il Centre Interafricain de Production de Films (Ciprofilms), interessato alle coproduzioni interafricane; gli stabilimenti (da tempo dismessi) di Cinafric, società privata di produzione dell'industriale burkinabé Martial Ouedraogo; la Cinémathèque Africaine finanziata dai francesi e inaugurata nel 1995, la Direction Nationale du Cinéma (DNC)<sup>5</sup>.

Gli anni '80 furono quelli più produttivi per il cinema burkinabé, soprattutto perché nel 1982 fu realizzato un film simbolo di questa giovane cinematografia, *Wend Kûuni* di Gaston Kaboré, che fece conoscere a livello internazionale il cinema del suo paese, favorito, un anno dopo, dalla politica culturale del nuovo presidente in carica, Thomas Sankara. Nel 1983 infatti il Conseil National de la Révolution (CNR) diede al cinema un carattere di tipo «nazionale,

---

<sup>4</sup> Cfr. Clément Tapsoba, *1980-2000: les très riches années du cinéma burkinabè*, in Samuel Lelièvre (a cura di), *Cinéma africains, une oasis dans le désert?*, «CinémaAction», n. 106, 1° trimestre 2003, pp. 124-125.

<sup>5</sup> Cfr. Giuseppe Gariazzo, *Breve storia del cinema africano*, Torino, Lindau, 2001, pp. 103-104.

rivoluzionario e popolare»<sup>6</sup>, considerandolo uno strumento di lotta per lo sviluppo del paese e un mezzo utile per fraternizzare con gli altri popoli del mondo. D'altra parte fu proprio Sankara a dare all'Alto Volta il nuovo nome di Burkina Faso che significa *Paese degli uomini integri e degni di rispetto*, e ad avviare un processo di sviluppo culturale, che passava anche attraverso la trasformazione del cinema da semplice strumento di svago a mezzo per risvegliare le coscienze e capace di raggiungere tutti, superando le barriere dell'analfabetizzazione: per la prima volta le spese della cultura arrivarono fino al 10% del bilancio annuale dello Stato.

Grazie alle iniziative rivoluzionarie del presidente Sankara, il Burkina Faso ha potuto svolgere un ruolo essenziale nella rinascita della Fepaci a livello politico e finanziario, dandole la possibilità di tornare nel 1985, dopo anni di letargo, a svolgere la sua attività, questa volta avendo come base Ouagadougou. Gli investimenti nel settore della produzione e co-produzione hanno inoltre favorito la realizzazione di opere africane tra le più importanti come *Sarraounia* (Med Hondo, 1986), premiato con l'Étalon de Yennenga al Fespaco del 1987, e *Yeelen* (Souleymane Cissé, 1987). In effetti l'età d'oro di questo giovane cinema si ebbe proprio dal 1987 al 1990, un periodo fertile in campo di produzioni cinematografiche segnate dalla comparsa sugli schermi dei film di Idrissa Ouedraogo (*Yam Daabo*, *Yaaba e Tilai*), del mediometraggio di Pierre S. Yaméogo *Dunia (Le monde)* e del ritorno di Gaston Kaboré nel 1988 con *Zan boko*.

La cinefilia di massa promossa da Sankara, brutalmente assassinato nel 1987 dall'attuale presidente del Burkina Faso Blaise Compaoré, è oramai scoppiata nel paese; numerosi giovani cineasti quali Mustapha Dao, Issiaka Konaté, Issa de Brahim Traoré e Sekou Traoré formati presso l'Inafec, fanno nel 1989 la loro comparsa sulla scena producendo film, come ad esempio il corto *Bilakoro* (1989), che ruotano attorno al tema dell'infanzia già affrontato da Kaboré; altri poi confermano il proprio talento come Idrissa Ouedraogo che nel 1991 torna sugli schermi con *Karim et Sala*, seguito da *Laafi (Tout va bien)* di Pierre S. Yaméogo e *Laada (La tradition)* di Drissa Touré. Sempre nel 1991, Fanta Regina Nacro, una giovane cineasta burkinabé anch'essa formata all'Inafec, prima regista donna, fa parlare molto di lei con il suo primo cortometraggio *Un certain matin*, mentre l'anno successivo *Rabi* di Gaston Kaboré riscuote grande successo<sup>7</sup>.

Dall'inizio degli anni '80 il cinema burkinabé aveva dimostrato particolare attenzione alla descrizione dei paesaggi rurali mai assenti nelle varie pellicole prodotte, sempre sfondo delle varie vicende che vi si svolgevano, abituando gli spettatori alla visione di un mondo costituito da villaggi e proiettato in una dimensione metastorica. Verso gli anni '90, con *Laafi* (Pierre S.

---

<sup>6</sup> Cfr. Tapsoba, *1980-2000: les très riches années du cinéma burkinabè* cit., p. 125.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 126-127.

Yaméogo, 1990) per la prima volta, anche se il motivo era già presente in *Zan boko*, si comincia a parlare del passaggio dal villaggio alla città.

Questo cinema ha affrontato diverse tematiche, che si possono sintetizzare in quattro tendenze, presenti anche nel cinema burkibae contemporaneo:

1) *Tendenza culturale*: raggruppa tutti quei film nei quali l'azione, spesso ambientata nel passato, è volta a valorizzare la cultura, la civiltà, il modo di vita e di espressione dei burkinabé di ieri e di oggi, senza mai escludere la critica di quelli che sono considerati gli aspetti più negativi del costume. Lontano dall'idolatrare la tradizione, i rappresentanti di questa tendenza la considerano come un punto di riferimento che possa aiutare a rinforzare il sentimento d'identità dei giovani burkinabé di oggi, che sono in cerca delle loro radici all'interno di una società in continuo mutamento. Gli esempi per eccellenza di questa tendenza sono *Wend Kûuni* e *Buud Yam*, entrambi di Kaboré, che traggono la loro forza e struttura narrativa direttamente dai racconti della tradizione orale africana.

2) *Tendenza nomade*: rappresentata in maniera esemplare da *Kini et Adams* (Idrissa Ouedraogo, 1997), in cui si fa strada la volontà di oltrepassare le frontiere senza dimenticare nulla delle proprie culture originarie, e di esplorare altri spazi come ad esempio Lyon in Francia in *Le Cri du cœur* (1994) e lo Zimbabwe in Africa australe, appunto, in *Kini et Adams*.

3) *Tendenza politica e sociale*: sintetizzata dal cinema di Pierre S. Yaméogo, molto diretto verso una concezione di impegno politico e sociale volto a suscitare reazioni negli spettatori. *Tourbillon (Silmandé)* (1998) ad esempio, si ispira a fatti sociali e politici realmente accaduti per denunciare la corruzione della classe politica.

4) *Tendenza comica*: associata alla figura di Fanta Regina Nacro che con il suo corto *Puk Nini* (1995) introduce un genere che autorizza lo spettatore a sorridere di cose che la coscienza collettiva considera serie; in effetti nel cinema burkinabé la maggior parte delle produzioni fanno riferimento a condizioni sociali drammatiche e pongono quesiti di ordine culturale e politico piuttosto gravose<sup>8</sup>.

Il Burkina Faso è indubbiamente uno dei paesi africani più produttivi in campo cinematografico, il solo ad aver dedicato un monumento ed una piazza a dei registi, anche

---

<sup>8</sup> Ivi, pp. 130-132.

perché nessuno dei regimi al governo ha mai dimenticato l'importanza del cinema. I suoi cineasti – da Gaston Kaboré a Pierre S. Yaméogo, Idrissa Ouedraogo ecc. – sono conosciuti come i più talentuosi e noti di tutto il continente africano. Con circa 165 film prodotti dal 1980 al 2000, ossia 8 titoli prodotti in media all'anno, il Burkina Faso occupa una posizione di rilievo, pur non avendo, come altri paesi africani, una situazione economica favorevole.

Proprio per questo motivo, la storia del cinema di questo paese viene descritta come un miracolo in un continente dove, non solo le compagnie delle potenze occidentali continuano ad influenzare le strategie di importazione, distribuzione e programmazione, ma dove anche la stessa realtà economica non permetterebbe un simile successo.