

GIANNALBERTO BENDAZZI

Il cinema d'animazione africano

Se il tema è “Il cinema d'animazione africano,” lo svolgimento può avere solo forma di domanda: che cosa *veramente* ne sappiamo noi? Che cosa *veramente* ne sa chiunque? Tra le forme d'espressione del XX e XXI secolo, l'animazione è unanimemente considerata—da tutti coloro che vi hanno posto mano—la meno esplorata, la più sottovalutata e la maggiormente sommersa di equivoci.

In questa cornice già scoraggiante, l'animazione africana è nelle condizioni peggiori. Prendiamo in esame le fonti scritte: oltre a qualche studio monografico sul cineasta, artista e uomo di teatro William Kentridge (Repubblica Sudafricana), ai preziosi ma magri lavori di raccolta dello storico elvetico Bruno Edera,¹ e al non meno magro capitolo sulla materia della mia storia mondiale del cinema d'animazione² ciò che noi extra-africani sappiamo (e, direi, non solo noi) lo deriviamo unicamente da un quaderno di 48 pagine, *Hommage au cinéma d'animation d'Afrique noire*.³

Traduco qualche riga significativa dal saggio di Jean-Claude Matumweni Mwakala “Aspects sociologiques du cinéma d'animation africain” ivi contenuto.

La produzione di un film, si sa, esige investimenti rilevanti, e i Paesi che hanno sviluppato una cinematografia prospera e di qualità hanno cominciato investendo in questo settore. In Africa non esiste industria cinematografica, e gli investimenti hanno luogo soprattutto attraverso la formula della co-produzione. L'assenza di mezzi risulta dunque la regola, benché alcune osservazioni possano spingerci a relativizzare questa opinione. Si può ricordare lo sperpero dei fondi da parte dei poteri pubblici. Ma vi è

anche la mancanza di un'autentica volontà di agire. Per esempio si potrà ricordare che la Fondation Ndaya International aveva trovato i mezzi per finanziare, paritariamente con la Francia, la serie *Kimboo*, del costo di circa 12 milioni di franchi francesi. Si sa anche che in certi Paesi arabi i cineasti potevano far conto su una politica di sostegno da parte dei poteri pubblici: è il caso della Tunisia, le cui produzioni sono state rese possibili grazie alle sovvenzioni del Ministero della cultura.

Riassumendo, Matumweni Mwakala indica al passivo dell'animazione africana una carenza d'infrastrutture, una carenza d'investimenti e una carenza d'imprenditorialità. Ha ragione? Se i film d'animazione che egli prende a modello sono la cinquantina di episodi della serie ivoriano-francese *Kimboo*, certamente sì.

Traduco qualche altra riga, stavolta dal saggio di Benjamin Benimana "L'esthétique du cinéma d'animation africain."

La domanda che occorrerebbe porsi è probabilmente questa: che genere di film animati guarda il telespettatore africano? Come si può indovinare, la maggior parte delle reti televisive africane trasmettono disegni animati a basso prezzo prodotti in

non trascurabile; e che altri lavori sono man mano venuti alla luce nel corso dell'ultimo

Comincerei proprio dallo Highcult e dal pioniere Moustapha Alassane. I suoi film sono stati visti e premiati in vari festival di tutto il mondo, egli stesso ha viaggiato non poco ed è stato membro di giurie a festival prestigiosi (a mia conoscenza, almeno ad Annecy e a Clermont-Ferrand). Nonostante quest

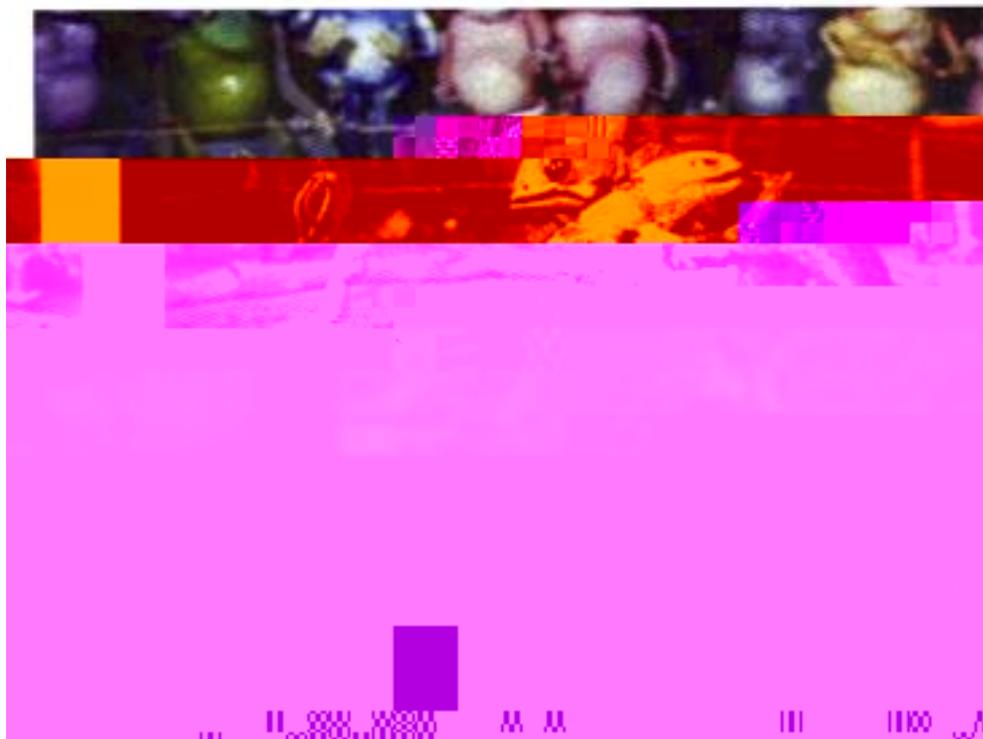


Figure 2: *Koko 2* (Moustapha Alassane, Niger, 2001)
Copyright Moustapha Alassane

Un discorso non diverso può essere fatto per *Muana Mboka* del già citato Jean-Michel Kibushi Ndjate Wooto. La trama è quasi inconsistente: un ragazzino di strada come ce ne sono migliaia nelle grandi città africane, che vive di astuzie e furtarelli, salva la vita a un ministro (ironicamente proprio quello dei lavori pubblici, la cui ambulanza s’impantana mentre lo conduce all’ospedale) ottenendo una ricompensa e molte invidie. Un film realista (o neorealista, se preferiamo), duro, di denuncia; fatto con colori belli e violenti, un sonoro fragoroso e “in diretta,” personaggi di carta ritagliata e un dispendio economico certamente non alto. Kibushi Ndjate Wooto, a differenza di Alassane, non si è formato con le sue sole forze. Ha studiato cinema in Europa e le regole del “professionismo” cinematografico non gli sono ignote; eppure spesso e volentieri le ignora e passa a un timing del tutto personale, a un tipo d’inquadrature e di movimenti volutamente sgraziato, con la consapevolezza che il tema è più importante del tempo che gli costerebbe levigare la forma.

Ma Alassane e Kibushi si esprimono attraverso (ripeto la parola) mezzi, non passano attraverso filtri. In che cosa consistono i filtri? I filtri sono i grandi investimenti che

inevitabilmente devono generare ancor più grandi profitti, gli ampi studios che devono pagare lauti stipendi e dotarsi di attrezzature e di software, le strategie di marketing e di dumping che permettono ai distributori di esportare a basso prezzo le serie televisive. In una parola, l'industria. Nonché—filtri immateriali, ma certamente non meno condizionanti—l'idea di dover fare entertainment rivolto ai soli bambini, oppure propaganda politica, o etnica, o educativa.

Chi accetta questi filtri accetta tutto ciò che ne consegue. Farà film o serie televisive filtrati, innocui, predigeriti, tutti uguali, tranquillizzanti. Film basati su stereotipi accettati in ogni dove di movimento, mimica, di narrazione, di caratterizzazione, di effetti speciali (come la “Disney Dust,” ovvero le stelline rifulgenti che accompagnano ogni metamorfosi, ben presente nella serie *Samba et Leuk*).

Non ha senso, a questo punto, lamentarsi per la discriminazione, per il Nord del mondo contro Sud del mondo, per i bianchi contro i neri, per i colonizzatori contro i colonizzati.

Benjamin Benimana non mi trova d'accordo quando dice, sull'estetica del cinema d'animazione africano (traduco sempre dal quaderno citato prima):

È opportuno tenere a mente tre cose. La prima è il ‘virus culturale’ della penetrazione dei prodotti culturali occidentali in Africa. Questa situazione non aiuta lo sviluppo di prodotti locali. Peggio: la cultura di massa, indipendentemente dalla sua provenienza e dall'identità dei suoi produttori, è un'industria di standardizzazione per quanto riguarda l'espressione e i modelli emotivi che veicolano i suoi prodotti. Mancando in generale di valori morali specifici, essa distrugge subdolamente le tradizioni, talvolta millenarie, iniettando in esse dei cliché emotivi superficiali. La seconda cosa che bisogna sapere è l'influenza preponderante dell'estetica disneiana che ha invaso le scuole e le produzioni d'Europa e, di rimbalzo, d'Africa. L'uniformizzazione ha attaccato l'originalità, ed è ora divenuto imperativo sbarazzarsi di questo monolitismo artistico. In terzo luogo, il cinema d'animazione moderno ha sviluppato e continua a sviluppare, malgrado tutto e per nostra fortuna, una molteplicità di espressioni legate a tradizioni artistiche diverse, alcune delle quali hanno caratteristiche di scuole nazionali. Noi pensiamo che lo studio del cinema d'animazione africano [...] deve essere basata non sulla ricerca di somiglianze estetiche con altri prodotti, ma piuttosto sulle differenze significative, che possano servire da criteri di valutazione.

Non mi trova d'accordo, visto che poche righe prima ha accettato—in partenza—che si



Figure 3: image from *Kabongo le Griot* series. Copyright Pictoan Sarl.

colonizzazione: una occidentale sull'Occidente (quella sull'Italia, negli anni Cinquanta/Sessanta franco-americana, poi solo americana) e una occidentale (inglese) sull'Australia.

Quella che riguarda il mio Paese è divenuta oggi giorno un'omologazione, al punto che—per rimanere solo sul tema dell'audiovisivo—il cinema italiano fatto da italiani per gli italiani (parlo di cinema “dal vero”, data l'inconsistenza dei prodotti d'animazione) si è ridotto unicamente alle trasferte sul grande schermo di qualche attore comico del sistema televisivo.

Diversa è stata ed è la situazione degli aborigeni, spossati di tutto da due secoli, cui oggi le autorità pubbliche australiane tentano di offrire recupero e risarcimento, anche culturale. Ho assistito alla messa in opera di uno dei progetti di recupero culturale basati sull'animazione a Bourke, nel New South Wales. La comunità aborigena, da sempre ricca di una straordinaria propensione all'espressione visiva, fece rapidamente propri i semplici strumenti tecnologici messi a disposizione e cominciò a produrre brevi film. Film—e questo è l'elemento importante—che si guardavano bene dall'apparire folclorici riproponendo gli stilemi e gli stereotipi della tradizione. Erano film che parlavano di quella gente, della loro vita, dei loro desideri. Invece pochi anni prima un'istituzione chiamata Aboriginal Nations aveva prodotto cortometraggi in cui tentava di “mettere in movimento” dipinti tradizionali aborigeni e di narrare con questo stile alcune leggende del Tempo del Sogno. Un facile esotismo. Un fallimento.

Tornando in Africa, citerò un grande animatore africano bianco, nato in Francia e vivente a Parigi, Michel Ocelot, che ha evitato proprio il folclore e l'esotismo nel suo lungometraggio *Kirikou et la sorcière*.

Sono state soprattutto due grandi nazioni francofone, la Francia appunto e il Canada, a investire tempo e risorse nelle co-produzioni d'animazione di cui abbiamo maggiore documentazione. Ma forse sono proprio le opere “d'autore” co-prodotte quelle che mi

lasciano maggiormente freddo: non sono mulatte, sono a metà nere e a metà bianche, indecise se stare a Sud o a Nord del Mediterraneo, a Est o a Ovest dell'Atlantico.

La femme mariée à trois hommes di Cilia Sawadogo, per esempio, è basato su un bel disegno su carta e su una bella e parca scelta di colori; il racconto proviene dalla tradizione popolare congolese; eppure ci sono dentro, ben riconoscibili, quarant'anni di stile del National Film Board of Canada; è un compromesso. Un altro esempio può essere *Succession* di Vincent Glès, anch'esso prodotto dal National Film Board: ottimi pupazzi, bella illuminazione, ottime scenografie, un racconto popolare africano; ma l'autore ha studiato a fondo e applicato con profitto la lezione di Jiří Trnka e della scuola cecoslovacca. Un altro compromesso sul piano estetico.

Vanno anche discusse le opere prodotte dalle scuole o dalle università, in termini di film d'esercitazione o di fine corso. Di questa produzione, lo confesso, ho gli occhi pieni: negli ultimi cinque anni ne ho visionata in quantità industriale, trovando ovunque, si trattasse di studenti europei, nordamericani, australiani, asiatici o in trasferta da un Paese terzo (del Terzo Mondo) quasi sempre i medesimi difetti: fiducia cieca e assoluta nel software, ignorando che il software è uno strumento e non un cervello pensante; fiducia cieca e assoluta nelle belle immagini, ignorando che in un film il mestiere delle immagini consiste nel muoversi; disinteresse per la diegesi (sviluppo o narrativo o comunque espositivo; in soldoni, ciò che si snoda sullo schermo e deve tenere attaccato lo spettatore alla poltrona); non attitudine a concepire il film come un prodotto audio-visivo, con tendenza a delegare a qualche amico musicista qualche nota o di commento o di riempitivo.

Direi che, con tutta la buona volontà, i film "di studenti" che conosco hanno, in misura variabile, proprio questi difetti. Mi fu parlato bene di Carlos Spivey, attivo in California alla UCLA e alla Loyola Marymount University, ma a suo proposito mi sento deluso: *Mama Seed Tree*, che vuol trasmettere il concetto della prosecuzione della vita nel grembo

materno umano come nel grembo della madre terra, mi pare debole nelle immagini e accompagnato da una musica inadeguata.

Australe, che arriva a volte a livelli creativi molto alti e che è stato oggetto nel 1999 di un'esposizione internazionale a Berna, Svizzera.

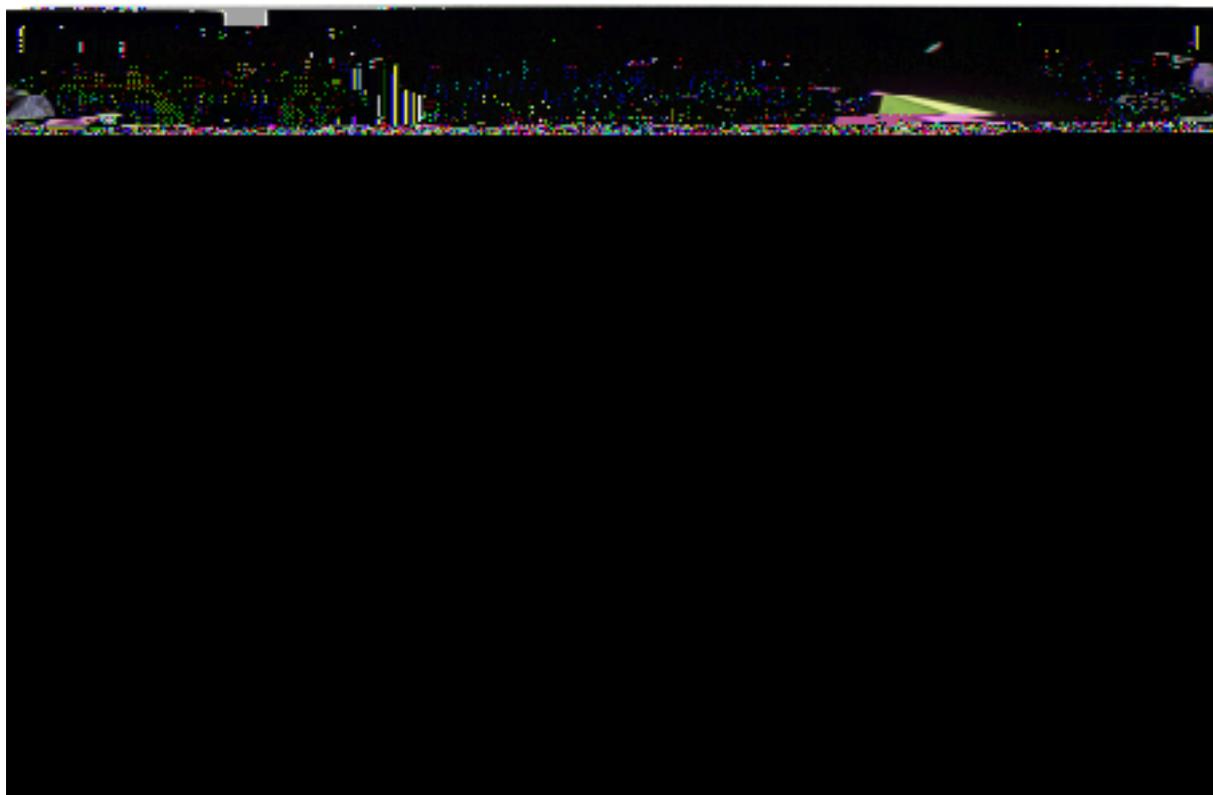


Figure 4: *The Legend of the Sky Kingdom* (Roger Hawkins, Zimbabwe, 2003)
Copyright Sunrise Media/Sunrise Productions

Abbiamo poi il cinema afromediterraneo. L'Egitto, come già dicemmo, cominciò a occupare un posto nell'animazione mondiale gi

che passarono anche a una felice attività pubblicitaria prima che le tensioni egiziano-israeliane li convincessero a un'emigrazione in Francia negli anni Cinquanta.

L'animazione egiziana ebbe una seconda nascita grazie ad Ali Muhib e a suo fratello Husam, che diedero impulso al Dipartimento disegni animati della televisione nazionale, nata nell'anno 1960. Nel 1962 Ali Muhib diresse *La linea bianca*, un film d'animazione più live action di 25 minuti che stava a metà tra il piccolo musical e il documentario. Fu un film eccellente e vivace che utilizzò lo split-screen (allora insolito) in maniera fine, facendo pensare a Piet Mondrian. Dopo otto anni di lavoro al Dipartimento, durante i quali ebbe la capacità di forgiare

(1973), con personaggi vagamente simili ad amebe e con un gusto aneddotico per l'assurdo. Nel 1993 produsse *Love Dance*.

Tra i molti altri cineasti di animazione di questo Paese emergono due donne. La prima è Mona Abou El Nasr, che possiede un stile grafico molto personale. Suo è il premiato *Survival* (1988), realizzato durante il suo soggiorno in California alla Cal Arts, e la serie televisiva *Once Upon a Time* (1992).

La seconda è Zeinab Zamzam, artista, musicologa e psicologa, che diresse *Un sogno di terracotta* (1997), combinando immagini reali e sequenze di plastilina animata, e l'eccellente *Apri gli occhi* (2000), ancora con la tecnica della plastilina. Entrambe sono opere di grande finezza e gusto che fanno di Zeinab Zamzam una delle figure più interessanti del giovane cinema di animazione dell'Africa mediterranea.

In conclusione si può dire che Egitto, all'inizio del Terzo millennio, è il Paese leader dell'animazione non solo maghrebina ma araba, e che i suoi artisti, i suoi tecnici e i suoi mezzi—economici come tecnologici—sono tali da promettere un grande futuro; ma per il momento rimane prigioniero di una chiusura auto-imposta, in quanto la destinazione quasi unica della produzione è appunto l'area araba, e le presenze di cineasti egiziani nei grandi fori internazionali dove si scambiano esperienze ed ispirazione (in altre parole: i festival), sono sporadiche.

Ho una speciale stima per l'opera dell'animatore di pupazzi tunisino Zouhaier Mahjoub, il cui *Le Guerbagi* fu presentato al festival di Annecy qualche decennio fa. Il governo continua ad appoggiare il suo (di Mahjoub e della Tunisia) cinema d'animazione lui e i suoi colleghi sapranno salvaguardare una cultura nazionale nel modo giusto e corretto.

Il primo film animato algerino, *La fête de l'arbre* (1963), fu una produzione di Mohamed Aram (Hussein Dey, 1934), giusto un anno dopo l'indipendenza del Paese. Aram imparò da solo le tecniche di animazione, addestrò la sua squadra di collaboratori e

diresse i film nei momenti liberi che gli lasciava la sua occupazione di scenografo. Le sue prime opere furono produzioni educative in bianco e nero. *La fête de l'arbre* era un invito a rimboschire i la vegetazione distrutta dal napalm. *Ah, s'il savait lire* (1963) li combatteva l'analfabetismo, e *Microbes des poubelles* (1964) abordava i problemi di salute che causava la vita urbana. Il gran numero di produzioni, oltre venti titoli tra 1963 e 1999, non lo liberò dai problemi, derivati principalmente della mancanza di appoggio delle autorità cinematografiche del Paese. Due dei suoi collaboratori furono Mohamed "Maz" Mazari e Menouar "Slim" Merabtene, cineasti e disegnatori di comic strips. Mazari diresse *Mariage* (1966), e Merabtene *Le magicien* (1965). Altro algerino degno di menzione è Mohamed Toufik Lebcir, autore di *Rami* (1991), basato su *Le mille e una notte*, e *Atakor* (1993), episodio "pilota" di una serie dello stesso titolo.

Ora proviamo a capovolgere di 180 gradi il nostro punto di vista. Abbandoniamo completamente il concetto di qualità e pensiamo solo all'economia. La storia ben di rado segue le regole della prevedibilità, e non si vede perché quella dell'animazione africana dovrebbe fare eccezione. Un esempio ci aiuterà a ragionare. La Corea del Sud, fino a una quindicina d'anni fa, era esclusivamente il Paese della mano d'opera. Chi voleva fare film d'animazione organizzava ogni fase creativa e poi affidava la mera esecuzione ai coreani, disciplinatissimi e a buonissimo mercato. Al giorno d'oggi invece la Corea è divenuta il terzo Paese del mondo per produzione autoctona di serie TV, cortometraggi e lungometraggi, dopo Stati Uniti e Giappone e davanti alla Francia.

Fra una quindicina d'anni che cosa sarà del già potente Egitto, del Senegal, della Repubblica Sudafricana in cui si stanno rapidamente sviluppando case produttrici rivolte alle serie televisive, della Costa d'Avorio, dello Zimbabwe? Avranno sviluppato, come dice Jean-Claude Matumweni Mwakala, "una cinematografia prospera e di qualità investendo in questo settore"? Avranno un'industria cinematografica d'animazione strutturata, aggressiva, competitiva sullo scacchiere globalizzato, come quella coreana

d'oggi? E se così sarà stato, come si comporteranno (in termini macdonaldesi) nel Masscult e nel Midcult? La mia risposta, per quanto possa coinvolgermi poco (non nascondo che credo nel film d'autore anziché in quello di serie), è che sarà quello il momento in cui si potrà effettivamente dare una risposta alla domanda frequentissima e immancabile—quanto ovviamente insensata—“che cosa c'è di tipicamente africano nel cinema d'animazione africano?”

Un cow boy a Boston o a Manhattan era nell'Ottocento, nel Novecento ed è oggi tanto esotico quanto a Berlino o a Manila; eppure il western è “tipicamente” americano. Un robot gigante a Tokyo è rinvenibile solo nei negozi di giocattoli; eppure la space-opera animata di Goldrake è “tipicamente” giapponese. La mentalità del quartiere romano di Trastevere è incomprensibile agli italiani di Udine o di Cagliari; ma la commedia di Alberto Sordi e di Nino Manfredi è “tipicamente” italiana.

Intendo dire che il cinema e la televisione prescindono—per loro natura intima—dal folklore, come pure dalla tradizione nazionale o locale, antica o recente che sia; tanto è vero che nessun italiano (per esempio) si è mai mostrato in grado di fare un film di buon livello sull'italianissimo Pinocchio. Il cinema e la televisione creano le proprie mitologie (in ciò sono autotrofici). E sono quelle mitologie a diventare marchi nazionali.

Quindi possiamo dire che il cinema d'animazione degli autori dello Highcult rappresenta sì l'anima africana, ma riscritta da quegli autori; che in definitiva rappresenta quegli autori e basta; che di “tipicamente” africano nei loro film vi è sostanzialmente solo la colonna sonora, che prelevano tal quale da una musica che si è strutturata nei millenni, da lingue esistenti da sempre, da accenti nel pronunciare il francese o l'inglese che non avevano bisogno di essere inventati.

Invece un prodotto commerciale in grado di sfidare ad armi pari, nella grande arena planetaria dello show business, gli altri prodotti commerciali omologhi, ebbene quello sarà il vessillo dell'intero continente o almeno del Paese che lo porterà al varo. Per farlo dovrà

