

Alessandro Jedlowski

Nollywood

*L'industria video nigeriana
e le sue diramazioni transnazionali*

Liguori Editore

La ricerca di cui questo libro è il risultato è stata svolta grazie ad una borsa di studio per il dottorato di ricerca in africanistica presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale".

Comitato scientifico:

Fabio Amato, Laëtitia Atlani-Duault, Barbara Fiore, Luigi Gaffuri, Gino Satta

I volumi pubblicati in questa collana sono sottoposti a una doppia procedura di "peer review"

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore

(<http://www.liguori.it/areadownload/LeggeDirittoAutore.pdf>).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati. La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, fatte salve le eccezioni di legge, è vietata senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa editrice Liguori è disponibile all'indirizzo http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=contatta#Politiche

Liguori Editore

Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli NA

<http://www.liguori.it/>

© 2014 by **Liguori Editore, S.r.l.**

Tutti i diritti sono riservati

Prima edizione italiana ... 2014

Stampato in Italia da Liguori Editore, Napoli

Jedlowski, Alessandro :

Nollywood. L'industria video nigeriana e le sue diramazioni transnazionali/Alessandro Jedlowski
Uomini e mondi

Napoli : Liguori, 2014

ISBN 978 - 88 - 207 - 6387 - 9 (a stampa)

eISBN 978 - 88 - 207 - 6388 - 6 (eBook)

1. Antropologia dei media 2. Media e migrazione I. Titolo II. Collana III. Serie

Ristampe:

23 22 21 20 19 18 17 16 15 14

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 0

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili (FSC, PEFC, ISO 14001, Paper Profile, EMAS)

Indice

Introduzione

- 1 Incontrare Nollywood per le strade di Napoli

Capitolo Primo

- 11 Un'introduzione allo studio dell'industria video nigeriana

Capitolo Secondo

- 45 Al di là del boom video

Capitolo Terzo

- 75 Generi aperti

Capitolo Quarto

- 115 Nollywood abroad

Conclusione

- 141 L'industria video e l'Africa di oggi

- 149 **Filmografia**

- 153 **Bibliografia**

- 171 **Indice dei nomi**

Introduzione

Incontrare Nollywood per le strade di Napoli

Il mio primo incontro con “Nollywood”,¹ ovvero con l’ampia ed inaspettata mole di film prodotti nel corso degli ultimi vent’anni in Nigeria e messa sul mercato direttamente in formato *home video*, ha avuto luogo per le strade di Napoli, città dalla quale questo libro ha preso le mosse. Mi aggiravo una mattina fra i banchi di uno dei tanti mercati della città, un mercato prevalentemente africano non lontano dalla Stazione Centrale. Stavo, all’epoca, iniziando la mia ricerca di dottorato, e pur avendo deciso di orientarmi verso lo studio del fenomeno video nigeriano, sapevo ancora poco delle sue specificità. Avevo visto pochi film, per caso, a Londra alcuni mesi prima, e ancor meno ero a conoscenza delle complesse dinamiche che regolavano e regolano tutt’ora la struttura economica di un’industria che, come meglio si vedrà nel corso di questo saggio, ha fatto parlare tanto di sé negli ultimi anni proprio in ragione della sua capacità di adattarsi a un contesto economico quanto mai disastroso, quello della Nigeria dei primi anni ’90, per diventare nel corso dei due decenni successivi una delle industrie cinematografiche più produttive del mondo.

Passeggiavo per le strade del mercato, dunque, alla ricerca di uno stand che vendesse dei video nigeriani. Dopo qualche tempo, stavo ormai per incamminarmi verso casa quando il mio occhio cadde su alcuni DVD pirata, ammucchiati sulla bancarella di un venditore senegalese. Ne presi fra le mani alcuni e, pur vedendo che i titoli erano in francese, li comprai incuriosito dall’idea di scoprire magari qualcosa di più sulla circolazione di video provenienti da altri paesi dell’Africa occidentale. Con mia grande sorpresa, tuttavia, una volta a casa, mi resi conto che i video in questione erano una serie di successi nigeriani doppiati in francese per il mercato africano francofono. Su alcune di queste copie pirata erano riportati un numero di telefono e un indirizzo italiani. Incuriosito, composi il numero e

¹ Si discuterà l’origine di questo termine e la sua definizione nelle pagine introduttive del primo capitolo.

mi ritrovai a chiacchierare con un signore ivoriano che di mestiere, oltre a lavorare in una fabbrica di scarpe nella Pianura Padana, commerciava DVD di produzioni nigeriane, senegalesi e ivoriane in Italia e nel resto d'Europa. Discutendo con lui scoprii che quelle che avevo fra le mani erano copie pirata dei DVD da lui stesso messi in commercio, i quali erano a loro volta copie di film che lui aveva comprato, già doppiati in francese, da una televisione di Abidjan, in Côte d'Ivoire, quest'ultime probabilmente acquisite, lecitamente o meno è difficile saperlo, da qualche venditore appartenente alla numerosa diaspora nigeriana residente in questo paese francofono. In sostanza, il video che avevo comprato era una copia di una copia di una copia, la cui inattesa e articolata biografia molto suggeriva del complesso modo in cui diverse regioni del mondo sono oggi interconnesse, spesso attraverso canali che sfuggono largamente alla nostra osservazione.

Si trattò di un primo incontro molto significativo. Non solo venivo a contatto con dei film dotati di specifici attributi narrativi ed estetici in grado di renderli, come meglio si racconterò nelle prossime pagine, particolarmente popolari presso spettatori africani di ogni provenienza. Ma mi imbattevo anche nella loro specifica materialità, nei particolari ed asistemati itinerari della loro circolazione. In sostanza venivo a contatto diretto con quel sottosuolo urbano, quella dimensione dell'economia e della società a torto o a ragione definita come informale, sotterranea, alternativa, che costituisce il quotidiano di molti africani residenti in Europa, nonché di molti di coloro che vivono nelle caotiche quanto eccitanti megalopoli africane. Inoltre, attraverso questo incontro, prendevo coscienza di qualcosa che, sebbene mi fosse chiaro a livello teorico già da tempo, mi era meno evidente dal punto di vista pratico, ovvero l'esistenza di reti ampie, strutturate e per certi versi invisibili, di circolazione di cose, idee, persone e immagini in grado di mettere in relazione costante mondi spesso concettualizzati come distanti, alieni gli uni agli altri, incapaci di contatto. In sostanza, fare ricerca su Nollywood, mi si palesò in modo chiaro quel giorno, voleva innanzitutto dire interessarsi ai consumi culturali di quegli africani residenti in Italia che spesso la struttura sociale, culturale e politica italiana obbliga a rendersi invisibili. Interessarsi al modo in cui si divertono, passano il loro tempo, ai riferimenti culturali cui si affidano nelle loro chiacchierate distratte davanti ad un caffè o prima di cena. E ancora, interessarsi alle reti attraverso le quali gli oggetti di questo consumo culturale, ovvero i video di Nollywood (insieme a una miriade di altre produzioni culturali che, per ovvi limiti di tempo e di spazio, non ho potuto studiare con altrettanta attenzione) riescono a circolare in modo così vasto e capillare, capire come vengono prodotti, secondo quali logiche, per soddisfare quali ambizioni e quali interessi.

L'emergenza del fenomeno Nollywood, per queste e molte altre ragioni, riveste oggi un ruolo di particolare importanza. Nell'avvicinarsi alla sua storia, infatti, è necessario avere presente il ruolo che la nascita di questa industria riveste nel più ampio panorama della produzione cinematografica e mediatica del continente africano. Come molti degli studiosi che si occupano di cinema africano hanno segnalato, l'Africa ha fatto la sua prima esperienza delle tecnologie cinematografiche più o meno in contemporanea con il resto del mondo, fra la fine del diciannovesimo e l'inizio del ventesimo secolo.² Tuttavia, essa ha per lungo tempo vissuto la diffusione di questa tecnologia in modo del tutto particolare. Se, infatti, gli africani sono ben presto divenuti avidi consumatori di film,³ non altrettanto si può dire per quel che riguarda la produzione. Fintanto che le autorità coloniali hanno mantenuto il controllo del continente, infatti, la produzione è rimasta esclusivamente sotto il loro controllo, e le sole produzioni ambientate in loco sono state finanziate a fini propagandistici.⁴ Con l'arrivo dell'indipendenza politica la situazione mutò, ma solo di poco. Se dal punto di vista della circolazione cinematografica, infatti, film internazionali, in particolare i film dai bassi costi di distribuzione, come quelli di serie B americani, italiani e francesi, i film di Bollywood e i film Kung-fu provenienti da Hong Kong, continuarono a essere distribuiti attraverso tutto il continente, le produzioni locali stentaronο a emergere. Come si discuterà meglio nel primo capitolo, infatti, gli elevati costi di produzione e la mancanza di politiche culturali interessate allo sviluppo di industrie cinematografiche locali obbligarono i registi africani a cercare sostegno all'esterno, finendo per alimentare un circolo vizioso che ha, nel corso degli anni, allontanato questo cinema dal suo pubblico ideale, quello, per l'appunto, residente in Africa. Come ha sottolineato Jonathan Haynes,

questo cinema non ha mai tentato di sviluppare forme di sostenibilità economica, come quelle che caratterizzano la maggior parte delle industrie cinematografiche, le quali producono un film sulla base dei profitti ottenuti dalla precedente produzione; al contrario, questo cinema si è affidato alla discontinua elargizione di aiuti provenienti dall'esterno [...]. In tal modo, esso ha potuto creare per sé stesso una piccola ma rispettata nicchia all'interno del cinema mondiale, ma è riuscito a raggiungere gli spettatori africani solo sporadicamente e di sfuggita.⁵

² Cfr. Diawara 1992; Ukadike 1994.

³ Cfr. Burns 2006; Georg 2012.

⁴ Cfr. Ben-Ghiat 2003; Bloom 2008; Covents 2003.

⁵ Haynes 2011, p. 67.

In questo contesto, l'emersione di Nollywood, dovuta in particolar modo all'introduzione di nuove tecnologie digitali, ha prodotto una vera e propria rivoluzione. Bisogna infatti considerare che, vista la situazione appena delineata, il pubblico africano per decenni si è trovato a consumare quasi unicamente immagini provenienti dall'esterno, immagini prevalentemente "bianche", che nella maggior parte dei casi – si tratti del cinema coloniale della prima metà del secolo o dei film di serie B hollywoodiani degli anni '60 e '70 – si basavano su una rappresentazione spesso discriminatoria dell'Africa, dei neri e delle culture africane. Gli spettatori africani si sono dunque trovati condannati a quella che Hamid Naficy ha definito come un'esperienza di consumo mediatico "auto-alterizzante (*self-othering*)", il cui effetto in termini di alienazione culturale si fa per molti versi sentire ancora oggi in molte di quelle che furono province degli imperi coloniali europei.⁶ Alla luce di questo contesto storico, lo studio della storia dell'industria video nigeriana e delle sue reti transnazionali si carica di un particolare interesse, poiché ci permette di aprire una finestra sull'immaginario africano contemporaneo, sulle sue modalità di circolazione, sui dibattiti che esso provoca ed alimenta.⁷

In questo senso Nollywood diventa un oggetto di indagine antropologica estremamente ricco e sfaccettato, verso il quale è necessario porsi con un atteggiamento pluridisciplinare aperto, che l'invito proposto dallo studioso anglosassone Nick Couldry a studiare i "media come pratica" può essere particolarmente utile a sviluppare.⁸ Lo studio dei media, infatti, si è per molto tempo orientato lungo tre assi metodologiche principali: l'analisi del testo o del messaggio mediatico, l'analisi dei processi di produzione e l'analisi della ricezione e del consumo. Questi tre paradigmi tendono a compartimentalizzare la discussione sui media, concentrandosi di volta in volta su questo o quell'altro aspetto, lasciando spesso a margine l'analisi delle interrelazioni reciproche che fra questi differenti aspetti hanno luogo. Ciò che Couldry suggerisce, invece, è di mantenere una definizione più aperta, all'interno della quale possano ricadere tutta una serie di

⁶ Cfr. Naficy 2000, p. 294; cfr. anche Ponzanesi e Waller 2012, p. 6.

⁷ La nozione di immaginario è stata oggetto, nel corso degli ultimi anni, di un intenso dibattito teorico, che per ragioni di spazio non può essere qui affrontato nel dettaglio. Per l'uso del termine in questo saggio, faccio mia la definizione di Charles Taylor, che descrive l'immaginario come il "modo in cui le persone comuni 'immaginano' i loro contesti sociali [...], quella comprensione, quel sapere comune, che rende possibile le pratiche comuni e un senso di legittimità ampiamente condiviso" (Taylor 2005, p. 37). Per una più estesa discussione del dibattito esistente rimando ai testi di Abruzzese (2001) e Straus (2006).

⁸ Cfr. Couldry 2004.

pratiche legate a, o orientate verso, l'uso dei media [in modo tale da] decentralizzare lo studio del testo mediatico o delle strutture di produzione (per quanto importante esso possa comunque essere) e ridirigere l'attenzione verso tutta una serie di fenomeni direttamente o indirettamente legati ai media. Questo atteggiamento posiziona lo studio dei media all'interno di una più ampia sociologia dell'azione e della conoscenza (o, se si preferisce, all'interno dell'antropologia culturale o cognitiva) separandolo da un'impostazione troppo legata al paradigma della critica letteraria.⁹

Un approccio di questo genere è particolarmente utile ai fini di questa ricerca per autorizzare lo sviluppo di un'impostazione interdisciplinare a suo modo olistica, che tenti di guardare al fenomeno della produzione video nigeriana simultaneamente da angoli analitici differenti. Nel primo capitolo, ad esempio, si tenterà di offrire una panoramica degli studi finora svolti sull'industria video, per evidenziare i tratti chiave dell'evoluzione storica del fenomeno, i nodi teorici più importanti e gli approcci analitici dominanti. Nel secondo capitolo, analizzando in modo più ravvicinato le strategie di produzione e distribuzione che caratterizzano l'industria, si guarderà agli sviluppi più recenti del fenomeno video, al contesto socio-economico che li ha in parte determinati, e in particolar modo al ruolo che le reti di circolazione transnazionale hanno giocato, in negativo e in positivo, nello spingere l'economia dell'industria video verso importanti trasformazioni. Nel terzo capitolo, spostando l'attenzione sull'analisi del contenuto dei video, ci si interrogherà sul modo particolare in cui la mobilità transnazionale di prodotti culturali preesistenti ha influenzato la formazione di quelle forme narrative ed estetiche che caratterizzano i video nollywoodiani, nel tentativo di capire se l'intergenericità e l'intertestualità tipiche di questi video abbiano un ruolo nel renderli capaci di attraversare con facilità gli innumerevoli confini culturali e linguistici che frammentano l'Africa. Infine, nel quarto capitolo, si tenterà di analizzare l'emergere di un fenomeno specifico all'interno del più ampio orizzonte della produzione nollywoodiana, ovvero la creazione, nel corso degli ultimi anni, di una serie di case di produzione nigeriane direttamente radicate nella diaspora. Come si vedrà attraverso l'analisi dei film prodotti da queste case di produzione e delle strategie utilizzate al fine di produrli, il lavoro di queste compagnie si posiziona in modo ambiguo ma originale all'interno del dibattito esistente sul cosiddetto cinema "migrante",¹⁰

⁹ Couldry 2004, p. 117.

¹⁰ La definizione di cinema migrante è oggetto di intenso dibattito. Per un chiarimento sull'uso di questo termine nel contesto di questo saggio si veda direttamente la prima parte del quarto capitolo.

offrendo numerosi spunti di riflessione sul modo in cui un cinema di natura commerciale e popolare si pone di fronte al problema della rappresentazione dell'esperienza migratoria.

Come si può intuire dal sintetico quadro dei contenuti qui offerto, il tema della mobilità transnazionale dei video è centrale. In tal senso, è importante sottolineare fin da subito un riferimento teorico che ci permette di inquadrare con maggiore precisione il tipo di circolazione transnazionale cui ci si riferisce. Penso qui alla definizione formulata da Françoise Lionnet e Shu-mei Shih di un "transnazionalismo minoritario", ovvero di un transnazionalismo che si oppone dialetticamente all'universalismo eurocentrico, e che può essere concepito come "uno spazio di scambio e partecipazione dominato da dinamiche di ibridazione nel quale è ancora possibile la produzione e realizzazione di pratiche culturali autonome da una qualsiasi mediazione da parte del centro".¹¹ Ciò che Lionnet e Shih propongono attraverso questo concetto è uno sguardo alternativo ai processi di globalizzazione, in grado di portare alla luce una serie di fenomeni che molto spesso vengono lasciati nell'ombra da analisi facilmente, e a volte inconsapevolmente, prigioniere di una prospettiva eurocentrica. Come sottolineano, infatti, le due studiose, nella maggior parte dei casi si analizzano "il centro e i margini, ma raramente si esaminano le relazioni fra differenti gruppi marginali".¹² Ma, come le etnografie della produzione e del consumo mediatico al di fuori dei confini dell'Occidente hanno mostrato negli ultimi anni,¹³

la globalizzazione favorisce in modo crescente reti laterali non gerarchizzate, ovvero quello che Gilles Deleuze e Félix Guattari chiamano rizoma. La figura del rizoma suggerisce una geografia simbolica di relazioni incontenibile e difficilmente visibile che diventa il terreno creativo sulla base del quale i soggetti minoritari agiscono ed interagiscono in modi fruttuosi.¹⁴

¹¹ Lionnet e Shih 2005, p. 5. È importante notare che nella concezione di Lionnet e Shih il concetto di minoranza è estremamente fluido e varia in relazione al contesto culturale e politico di riferimento. In termini generali, l'accezione di "transnazionalismo minoritario" considera come minoranza in termini politici, e non numerici, tutte le culture sottoposte al controllo occidentale in epoca coloniale, ma tale accezione può mutare se ci si sposta, ad esempio, all'interno di contesti nazionali specifici nei quali un dato gruppo etnico può essere minoritario rispetto ad un altro. In questo senso, è importante sottolineare che Nollywood assume una posizione fluida, in quanto costituisce una cultura minoritaria se messo in relazione all'egemonia euro-americana, ma costituisce un'industria culturale dominante, come meglio si discuterà nel corso del saggio, se messa in relazione con altre istanze di produzione mediatica in Africa subsahariana.

¹² Lionnet e Shih 2005, p. 3.

¹³ Cfr. Larkin 1997; Ginsburg *et al.* 2002.

¹⁴ Lionnet e Shih 2005, p. 2.

In questo contesto, un numero sempre maggiore di reti di circolazione e di interazione sud-sud si è sviluppato, ed è fuori dubbio, come Moradewun Adejunmobi sottolinea,¹⁵ che Nollywood sia al tempo stesso risultato e strumento di rafforzamento di tali reti.

Se dunque “la transnazionalità delle culture minoritarie è diventata un dato di fatto così come la loro reciproca relazione”,¹⁶ il fenomeno Nollywood non va visto secondo una problematica e asfittica definizione di “fenomeno locale”. Al contrario, occorre riconoscerne a pieno titolo la portata transnazionale e globale, veicolata da reti transnazionali alternative a quelle che regolano la globalizzazione eurocentrica. Per citare un’ultima volta Lionnet e Shih, acquisendo questa prospettiva le culture “minoritarie” diventano parte “di un momento storico di transnazionalismo globale, e non delle entità [...] reificate o segregate in attesa di essere selettivamente incorporate”.¹⁷ Quello che lo studio di Nollywood ci offre, allora, è un punto di vista privilegiato sulle dinamiche che regolano un mondo, quello odierno, sempre più “ex-centric”, un mondo nel quale l’asse nord-sud non è più (se mai lo è stato al di fuori dei ristretti confini del mondo occidentale) l’asse di riferimento per l’analisi delle dinamiche globali.¹⁸ Reti molteplici, multicentriche, a tratti parallele ed a tratti convergenti, di produzione e circolazione culturale costituiscono oggi la norma, non l’eccezione, e l’industria video nigeriana, grazie alle sue dimensioni, alla sua ormai consolidata fama internazionale e al suo prorompente impatto mediatico, sembra essere l’espressione più lampante di questa trasformazione in atto.

Come Jean e John Comaroff sottolineano, “poiché la storia del presente si rivela in modo più netto agli antipodi [di quello che è stato per lungo tempo considerato il ‘centro’], essa ci sfida oggi a cercarne il senso, empiricamente e teoricamente, da questa stessa posizione”.¹⁹ Questo è, per certi versi, il tentativo che questo saggio cerca di compiere. Nella maggior parte dei casi, infatti, si è guardato ai processi di globalizzazione da un punto di vista euro-americano, dai centri dell’imperialismo occidentale. Ma la domanda a cui questo saggio vuole rispondere intende capovolgere questa prospettiva, per chiedersi in che modo l’analisi di un’industria culturale non occidentale possa aiutarci a interrogare il funzionamento dei contemporanei processi di globalizzazione e transnazionalizzazione. Che aspetti assumono tali processi

¹⁵ Cfr. Adejunmobi 2007.

¹⁶ Lionnet e Shih 2005, p. 7.

¹⁷ Lionnet e Shih 2005, p. 7.

¹⁸ Cfr. Comaroff e Comaroff 2012.

¹⁹ Comaroff e Comaroff 2012, p. 7.

quando il loro centro di irradiazione è basato non, una volta di più, in un capitale europea o americana, ma in un paese dell'Africa subsahariana? Guardare il mondo dalla Nigeria attraverso il prisma di Nollywood: questo è, in ultima istanza, il filo conduttore di questo saggio.

Come la recente teoria antropologica ha sottolineato,²⁰ viviamo in un mondo di culture sempre più “dettorializzate”. Lo sviluppo esponenziale delle tecnologie della comunicazione, la crescente globalizzazione del capitalismo e i giganteschi flussi transnazionali di persone e cose che hanno avuto luogo nel corso degli ultimi decenni hanno partecipato a trasformare il mondo intorno a noi. Il concetto di “mobilità” è divenuto centrale in questo contesto, e intorno ad esso si sono progressivamente organizzate, sul piano politico, sociale ed economico, delle nuove “culture della circolazione”.²¹ In questo quadro, la ricerca etnografica non può che essere anch'essa mobile, trasformandosi, come sottolinea George Marcus,²² in un'etnografia “multi localizzata” capace di seguire il suo oggetto di studio, tracciarne i movimenti, riconoscerne le trasformazioni e definirne gli specifici attributi in relazione alla sua complessa biografia.

La ricerca che presenterò in queste pagine è stata organizzata in modo simile. Per compierla, mi sono infatti spostato dalle periferie delle città italiane ai centri della produzione video in Nigeria, dai festival cinematografici di Londra, Ouagadougou, Milano e Yenagoa alle anguste sale di proiezione dei *video club* di qualche remoto quartiere della periferia di Lagos e Accra. Ho intervistato ambiziosi registi nel cortile delle loro case e ho discusso il futuro del cinema nigeriano nelle lussuose quanto intimidatorie sale di qualche ufficio ministeriale. Sono stato accolto nella loro casa da molte persone, in Nigeria, Ghana, Italia, Inghilterra e Stati Uniti per apprendere i dettagli della storia di Nollywood dalle persone che l'hanno fatta e ho partecipato a seminari e conferenze in università sparse fra Europa, Africa occidentale e Stati Uniti per sentire la versione ufficiale di quella stessa storia raccontata da chi, negli anni passati, ne ha documentato lo svolgimento. Tutte queste esperienze sono state possibili soltanto grazie al caloroso ed amichevole supporto di una lunga lista di persone, che mi hanno guidato ed assistito durante questo percorso. Fra tutti ringrazio in modo particolare Alessandro Triulzi e Jonathan Haynes, che hanno accompagnato la mia ricerca dai suoi primi passi fino alla sua conclusione, Vincent, Rose, Evans, Id, John e

²⁰ Cfr. Appadurai 2001; Marcus 1995.

²¹ Lee e LiPuma 2002.

²² Marcus 1995.

Patrick, senza i quali i miei prolungati soggiorni in Nigeria non avrebbero potuto avere luogo, e tutti i protagonisti dell'industria video nigeriana la cui disponibilità al dialogo e al confronto ha reso questa ricerca possibile. Più di tutti ringrazio Rozenn, per tutto quello che è stata per me dal giorno in cui l'ho incontrata: questo lavoro è dedicato a lei.

Conclusione

L'industria video e l'Africa di oggi

Diversi mesi dopo essere rientrato dalla Nigeria, sono stato invitato a presentare alcuni aspetti della mia ricerca a un pubblico universitario, in una città del nord Italia. Durante i minuti finali del seminario, dedicati alle domande e alla discussione, un intervento mi ha particolarmente colpito, anche perché sottolineava un interrogativo di fondo che più volte avevo incontrato nel corso della mia ricerca. Una studentessa, che aveva condotto parte della sua ricerca in Uganda, ha raccontato di come alcuni ragazzi ugandesi con i quali collaborava nel quadro della sua indagine etnografica, un giorno, per rispondere a una sua domanda su un rituale di cui le avevano parlato, la invitarono a guardare insieme a loro un film di Nollywood: “Questa – le dissero in sostanza – è la nostra realtà!”. La cosa la sorprese. Si trovavano, infatti, a migliaia di chilometri dalla Nigeria, in un contesto culturale, sociale e politico profondamente diverso da quello nigeriano, e tuttavia qualcosa rendeva agli occhi di quei ragazzi un film di Nollywood capace di esprimere alcune specificità del loro vissuto quotidiano. La sua domanda, dunque, si concentrava su questa apparente incongruenza: che cosa rende i video significativi per spettatori così diversi e lontani fra loro? Che tipo di relazione i video stabiliscono con la realtà e in che modo si pongono rispetto alle grandi tematiche che animano il presente sociale, economico e politico subsahariano?

Nel corso della mia ricerca ho spesso incontrato simili interrogativi, in prima persona così come negli scritti di altri studiosi che hanno lavorato in diverse aree del continente africano e nella diaspora. Esse racchiudono una fitta serie di problematiche sulle quali, a suo modo, questo saggio ha cercato di fare luce. Come sottolinea Brian Larkin,

i video nigeriani si posizionano oggi in uno spazio che li rende capaci di partecipare alla costruzione e all'espressione delle soggettività culturali e politiche in Nigeria [e per molti versi in tutta l'Africa subsahariana]. Essi sono in grado di assumere tale posizione attraverso specifiche formulazioni estetiche – i film stessi – ma anche attraverso le modalità economiche di produzione e distribuzione che li caratterizzano.¹

¹ Larkin 2008, p. 173.

In questo senso i video sono prodotti culturali plurali, capaci di esprimere il presente africano per mezzo di molteplici canali, che questa ricerca, attraverso il suo impianto interdisciplinare, ha tentato di tenere insieme. Come si è visto nel primo e secondo capitolo, infatti, le specifiche modalità di produzione e distribuzione che caratterizzano l'industria video nigeriana, e le loro recenti trasformazioni, rispecchiano momenti storici precisi ed esprimono l'interazione di fattori economici, sociali e politici definiti. Proprio la capacità dell'industria video di elaborare soluzioni economiche adatte a sfide e ostacoli specifici ha reso i video capaci di farsi rappresentanti del reale. In quanto risultato di un processo di "rimediazione", Nollywood ha fatto sue "le tecniche, le forme e il significato sociale di altri media [...] per sfidarli o rimodellarli in nome del reale"² e proprio la sua capacità di agire "in nome del reale" ha reso Nollywood un fenomeno dal successo locale e continentale travolgente. Come si è discusso nel terzo capitolo, inoltre, a queste specifiche modalità di produzione e circolazione si sono abbinati contenuti e forme estetiche che hanno tentato di interpretare il reale secondo modalità a loro modo originali e specifiche, modalità che sono state in grado di indirizzarsi, grazie all'apertura e all'implicita molteplicità della loro *addressivity*, a pubblici trasversali e in parte disomogenei. Qui, di nuovo, i video sono stati in grado di farsi interpreti di esperienze storiche e culturali specifiche, diventando veicolo di una serie di preoccupazioni e aspettative caratteristiche di un universo fenomenologico comune a molti paesi africani in epoca contemporanea.

Come ha evidenziato Karin Barber, quando si rivolge la propria attenzione verso un determinato prodotto culturale, è necessario chiedersi "perché, in un dato luogo e in uno specifico momento, troviamo *queste* forme testuali e non altre; e in che modo determinate forme narrative partecipano alla costruzione di specifiche forme storiche di coscienza"³. Questi interrogativi hanno guidato molta della ricerca racchiusa in queste pagine, spingendola ad analizzare i contenuti e le forme narrative veicolate dai video per rintracciarvi, e portare alla luce, i processi attraverso i quali l'individuo africano contemporaneo si definisce in quanto soggetto. Come visto nel quarto capitolo, tale dinamica si mostra forse nel modo più esplicito in relazione alla produzione emersa in contesto diasporico, un contesto all'interno del quale, ancor più che all'interno dei confini stessi del continente africano, il soggetto postcoloniale può raramente definirsi secondo i propri termini, ma è costantemente spinto a vedersi attraverso

² Bolter e Grusin 2000, p. 68.

³ Barber 2007, p. 41.

gli occhi “dell’Altro”, un Altro prevalentemente europeo, un tempo colonizzatore e oggi cittadino di prima classe della fortezza europea, agli occhi del quale l’immigrato è costantemente costretto a farsi carico della propria irriducibile “alterità”.

Il percorso svolto in queste pagine ha offerto spunti di riflessione molteplici, che grazie alla loro natura trasversale potrebbero, è questa almeno la mia speranza, contribuire a un’indagine antropologica di vasto raggio, non per forza legata in modo diretto all’oggetto specifico di questa ricerca. In tal senso, per concludere questo itinerario, vorrei concentrare l’attenzione su tre tematiche specifiche emerse nel corso di queste pagine, la cui rilevanza supera i confini di questo studio per diventare, forse, spunto utile a ricerche svolte in altri ambiti.

La prima fra le questioni emerse che penso sia importante sottolineare è quella legata al modo di indirizzarsi al pubblico *addressivity*, che caratterizza la produzione video. Si tratta di una *addressivity* che da un lato, come si è visto in particolare nel terzo capitolo, è aperta e trasversale, dunque in grado di interpellare un pubblico panafricano e “pan-nero”. Ma che dall’altro, come meglio si è visto nella parte finale del quarto capitolo, producendo una narrazione del sé che si orienta a un pubblico africano e non europeo, si impone al tempo stesso come narrativa “del sé per il sé”, non “del sé per l’Altro”, riuscendo a rompere quella dinamica auto-alterizzante che l’esperienza coloniale ha provocato.⁴ In relazione a ciò, i video nigeriani si configurano come narrativa del presente, una narrativa che afferma incontestabilmente la sua “contemporaneità”, in antitesi a quello sguardo antropologico oggettivante che, come Johannes Fabian ha dimostrato, vede l’oggetto del suo sguardo come ineluttabilmente confinato in una temporalità “Altra”, antecedente e incompatibile con quella all’interno della quale l’osservatore occidentale si colloca.⁵ In questo senso, a differenza della produzione narrativa e cinematografica coloniale e postcoloniale indirizzata prevalentemente a un pubblico non africano, e in risposta a quelle teorie della modernizzazione che per lungo tempo hanno posto l’Africa nella temporalità del “non ancora” (uno spazio definito da un’insuperabile incompletezza), i video si posizionano nella dimensione dell’ “adesso”, in uno spazio di legittimità discorsiva autonoma, che permette di raccontare il presente africano da una prospettiva

⁴ In questo discorso, come già si è visto al termine del quarto capitolo, il riferimento all’opera di Frantz Fanon è esplicito. Rimando al lavoro di Roberto Beneduce per una discussione di questi temi vicina alle intenzioni di questo testo, e a quello di Achille Mbembe per un’analisi storica delle modalità africane di scrittura del sé. Cfr. Beneduce 2010, 2012; Mbembe 2002.

⁵ Fabian 2000; cfr. anche Chakrabarty 2004.

svincolata dallo sguardo occidentale, secondo modalità radicalmente diverse o sorprendentemente simili a quelle utilizzate dalla narrativa occidentale, ma indubbiamente autonome nel loro atto di posizionamento.

Questo ci porta al secondo punto che a mio avviso vale la pena sottolineare, ovvero il modo in cui questa scrittura del sé, discostandosi da quella descritta criticamente da Mbembe e caratterizzata da una “nevrosi della vittimizzazione”,⁶ si definisca come una scrittura centrata sul tema della “responsabilità”. Come si è accennato sia nel primo che nel terzo capitolo, la struttura narrativa dei video, essendo profondamente legata a quella che è la tradizione della narrativa popolare dell’Africa occidentale, descritta fra gli altri da Barber, Newell e Obiechina,⁷ ha un orientamento fortemente didattico ed è incentrata su quella che Akin Adesokan ha definito come “un’estetica dell’esortazione”,⁸ ovvero un’estetica che trasforma la dimensione politica in un sottoinsieme di quella morale, e facendo ciò invita costantemente lo spettatore (lo esorta) a collocarsi moralmente e a prendere posizione in relazione al tema della sua *agency*, della sua responsabilità. Il responsabile di un dato atto meschino è l’uomo che lo compie o la stregoneria di cui è stato fatto oggetto, il familiare che ha tradito o la divinità malefica che lo ha ispirato e guidato nei suoi atti? Questi sono alcuni degli interrogativi che ricorrono sotteraneamente nei video, e che le discussioni informali che mi è capitato di avere con spettatori abituali nel corso della mia ricerca spesso rendono espliciti. Come spingere, dunque, il soggetto postcoloniale a posizionarsi all’interno di un universo di possibilità molteplici, in un mondo come quello, per l’appunto, della postcolonia caratterizzato da ansia, insicurezza e radicale volatilità delle infrastrutture economiche, politiche e sociali che regolano la vita collettiva: questo sembra l’interrogativo chiave di gran parte della produzione video, che in questo senso supera di netto il discorso di molta della narrativa del sé (filosofica, politica, artistica, o letteraria) discussa da Mbembe,⁹ una narrativa che orientandosi verso l’Altro si è posta nella maggior parte dei casi in una posizione di passività (quella della vittima), fallendo nell’identificare il ruolo attivo del soggetto africano nella costruzione della propria esperienza (passata, presente e futura). La struttura narrativa dei video si smarca dunque in modo radicale da questa tradizione, per affrontare, in modo a volte disturbante, altre volte terribilmente banale, altre ancora inaspettatamente acuto, un’opera d’introspezione del soggetto

⁶ Mbembe 2002, p. 257.

⁷ Cfr. Barber 2000; Newell 2006; Obiechina 1971.

⁸ Cfr. Adesokan 2011.

⁹ Cfr. Mbembe 2002.

centrata per l'appunto sulla questione della sua responsabilità nella costruzione del proprio destino. Tale questione è declinata in senso morale invece che politico, ma è pur sempre espressa in modo autonomo ed esplicito, e afferma per il soggetto africano un rinnovato ruolo da protagonista attivo nella costruzione della propria Storia.¹⁰

Si arriva con ciò al terzo e ultimo punto che vale la pena di sottolineare: la questione, strettamente legata ai due punti appena discussi, della definizione del concetto di modernità in contesto africano, un concetto che l'analisi della produzione video ci ha aiutato a discutere in modo critico. Come si è detto nel corso di questo saggio, il dibattito sulla definizione della modernità nel contesto africano è quanto mai ricco e variegato e non si è cercato in queste pagine di proporre una teoria radicalmente differente da quanto finora è stato scritto. Ciò che però è fondamentale sottolineare è che l'analisi delle modalità di organizzazione dell'industria video, così come lo studio e l'interpretazione dei contenuti dei video stessi, permettono di mettere a fuoco una particolare specificità della modernità che i video incarnano, una specificità che ci dà forse la possibilità di guardare ai dibattiti esistenti da una prospettiva differente.

Il dibattito emerso in relazione a questi temi nel corso degli ultimi anni si concentra su di una questione centrale, quella dello scarto fra, da un lato, l'ideale di modernità classico (emerso nell'Occidente illuminista e affermatosi in Africa attraverso la penetrazione politica, commerciale e culturale dovuta all'imperialismo europeo prima e alle politiche moderniste degli stati africani indipendenti poi) e, dall'altro lato, le formulazioni teoriche più recenti di modernità "alternative", "multiple" o "parallele" (emerse in relazione a processi di creolizzazione e vernacularizzazione di modelli culturali e politici eterogenei).¹¹ Se l'industria video, la sua storia, le sue caratteristiche socio-economiche e gli specifici contenuti dei film che produce si posizionano indubbiamente nello spazio cui fanno riferimento le teorie legate al secondo degli indirizzi teorici citati, quello per l'appunto definito dall'emersione di modernità molteplici e alternative, al tempo stesso è necessario sottolineare che, come parte della critica emersa all'interno della stessa Nigeria ha rilevato,¹² i video sembrano spesso tentare una mimesi culturale che marginalizza e spesso ridicolizza aspetti culturali tipicamente

¹⁰ Ringrazio qui in modo particolare Roberto Beneduce e Simona Taliani poiché è grazie ad alcune discussioni avute con loro che il tema della responsabilità nei video nigeriani mi è divenuto più chiaro.

¹¹ Cfr. Eisenstadt 2000; Gaonkar 2001; Larkin 1997.

¹² Cfr. Okome 2010.

considerati come “locali” a vantaggio di aspetti considerati come “occidentali” e alieni al contesto “locale”. Agli occhi di molti, dunque, più che offrire l'immagine di una modernità nigeriana alternativa, i video (e quelli a più alto budget emersi di recente e discussi nel secondo e terzo capitolo forse ancora di più) sembrano accettare e riprodurre acriticamente un modello di modernità all'occidentale, riproducendo quell'alienazione culturale legata all'esperienza coloniale che molto del cinema africano d'autore e della letteratura postcoloniale hanno tentato per anni di criticare e controbilanciare.

In relazione a questo dibattito, a mio avviso, i video offrono in realtà un messaggio inedito e radicale. Essi, infatti, sembrano posizionarsi esplicitamente al di là di questi dualismi, affermando il diritto a disinteressarsi apertamente del problema relativo alla definizione di cosa sia africano e cosa non lo sia, di cosa sia da annoverare come parte di un modello di modernità all'occidentale e cosa invece possa essere considerato parte di un'eventuale modernità “alternativa”. In sostanza i video si impongono come espressione di un *superamento*, di un salto in avanti che si disinteressa, a volte in modo esplicito a volte in modo casuale, di quello che l'esperienza del colonialismo può aver significato. Si tratta di una proiezione che intende guardare il mondo a partire dal presente africano, un presente la cui, a volte drammatica, complessità dipende sì in parte dal trauma dell'esperienza coloniale, ma verso la quale i video preferiscono guardare attraverso il prisma delle responsabilità presenti, attraverso interrogativi, preoccupazioni, sogni e proiezioni che spesso, semplicemente, l'Occidente non lo prendono in considerazione, né come destinatario eventuale, né come responsabile principale delle vicende drammatiche che vengono narrate. In questo senso torna alla mente la già citata descrizione di una scultura popolare yoruba che il filosofo ghanese Kwame Antony Appiah propone nel suo saggio sulla relazione fra Postcoloniale e Postmoderno:

La scultura del *Man with a Bicycle* – scrive Appiah – è stata prodotta da qualcuno che non si preoccupa del fatto che la bicicletta sia un'invenzione dell'uomo bianco: quella bicicletta non è lì per essere Altro rispetto al sé yoruba; è lì perché a qualcuno interessa la sua solidità; è lì perché ci porterà più lontano di quanto possano fare i nostri piedi; è lì perché le macchine oggi sono altrettanto africane quanto lo sono i romanzieri... e altrettanto fabbricate di quanto lo è il regno di Nakem.¹³

Come la scultura discussa da Appiah, i video nigeriani vanno oltre il tema dell'appartenenza, dell'autenticità e della differenza implicito a molto

¹³ Appiah 2008, p. 45.

del dibattito sulla definizione della modernità al di fuori dei confini dell'Occidente, e in questo si fanno portatori di un messaggio forte, che propone una modernità africana, un'*Afromodernity* come la definiscono gli antropologi Jean e John Comaroff,

che *non* è un'alternativa o un tardivo sviluppo della modernità europea. [Essa è, piuttosto, l'articolazione] di una serie di pratiche e propensioni, aspirazioni e intenzioni, distintamente autonome e al tempo stesso parte di un ordine globale [...]; una sedimentazione storica, fatta di diverse componenti, intrecciata in complesse relazioni con le sensibilità, gli stili, le convenzioni, le invenzioni che definiscono l'emisfero settentrionale, ma per certi versi leggermente in anticipo su di esse. [U]n autonomo impegno al confronto con molteplici altri, *fra cui* l'altro europeo.¹⁴

Quest'ultimo aspetto ci permette di chiudere questo itinerario, ritornando al punto di partenza, quello tracciato, sempre grazie allo spunto offerto dalla riflessione dei due Comaroff,¹⁵ nelle prime pagine di questo saggio. Ci si era chiesto, per dare una direzione a questa analisi, che tipo di sguardo sul presente, sul mondo, sui processi di transnazionalizzazione e globalizzazione che lo animano, ci può offrire lo studio di un'industria culturale sorta in una delle regioni che compongono quello che oggi viene definito come il Sud Globale. Di risposte a un tale quesito, queste pagine spero ne abbiano offerte diverse. Un'ultima cosa, però, si può dire per arrivare a una conclusione. Se l'obiettivo che molta dell'antropologia e della africanistica, degli studi culturali e postcoloniali oggi si prefiggono è, sulla falsa riga di ciò che alcuni anni fa Dipesh Chakrabarty ha suggerito e pochi anni dopo Charles Taylor ha ripetuto, quello di "provincializzare l'Europa" per portare alla luce storie, concetti ed epistemologie eterogenee a quelle prodotte e imposte dall'Occidente al mondo nell'arco di decenni di egemonia militare, politica ed economica,¹⁶ si potrebbe dire che a loro modo i video nigeriani questo movimento lo hanno già compiuto. L'Europa, nell'universo dei video nigeriani, è inevitabilmente periferica. Fa parte, questo sì, dei mondi culturali, estetici, narrativi di riferimento, ma non è che uno fra gli altri. Non è il centro della preoccupazione dei video, così come non lo sono il passato coloniale, le politiche neocoloniali o la difesa di qualsivoglia tradizione locale in opposizione al modello culturale occidentale. I video di Nollywood parlano del soggetto nigeriano e africano contemporaneo, lo interrogano,

¹⁴ Comaroff e Comaroff 2004, pp. 30-34 (corsivo aggiunto).

¹⁵ Cfr. Comaroff e Comaroff 2012.

¹⁶ Cfr. Chakrabarty 2004; Taylor 2005.

lo mettono in discussione, e come tali si affermano come portatori di una modernità non apologetica, né tantomeno segnata dal rimorso per la perdita di un passato “immacolato”. Nollywood narra l’esperienza di un soggetto africano alle prese con sé stesso, e posizionato senza timori su un piano di aperto confronto con il mondo.