

From the European South
a transdisciplinary journal of postcolonial humanities

europeansouth.postcolonialitalia.it
a publication of the *postcolonialitalia* project
DiSLL
University of Padua, Italy

ISSN 2531-4130

2019 | issue 4

Editor: Annalisa Oboe

Editorial board: Shaul Bassi, Roberto Beneduce, Adone Brandalise, Gianpaolo Chiriaco, Roberto Derobertis, Gaia Giuliani, Françoise Kral, Marilena Parlati, Tatiana Petrovich Njegosh, Farah Polato, Tania Rossetto, Anna Scacchi, Davide Zoletto

Editorial assistants: Elisa Bordin and Giulia D'Agostini

International advisory board: Avtar Brah, Iain Chambers, Carli Coetzee, Jean Comaroff, Ashley Dawson, Federico Faloppa, Nigel Gibson, Achille Mbembe, Sandro Mezzadra, Claudio Minca, Boaventura de Sousa Santos, Neelam Srivastava, Joseph Tonda, Janet Wilson

From the European South journal

DiSLL
Università degli Studi di Padova
Piazzetta Folena, 1
35137 Padova
Italy
europeansouth@postcolonialitalia.it

From the European South provides open access to all of its contents to make research and current intellectual and scientific debate freely available. No publication/submission/waiver policy charges are applied. This journal is licensed under a **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License**. Citations of the author's work must be accompanied by reference to the author and to the journal as source (year, issue, and page).



africa's planetary futures

CONTENTS

| | |
|---|-----------|
| Editorial | 3 |
| Bodies as borders Achille Mbembe | 5 |
| Africa, Venice, and the posthuman Shaul Bassi | 19 |
| Sculptural eyewear and <i>Cyberfemmes</i>: afrofuturist arts Annalisa Oboe | 31 |
| Tra connessioni e <i>disconnessioni</i>: riflessioni a partire dai cinquant'anni del FESPACO Farah Polato | 45 |
| The burden of waste in 21st-century Africa Maria Cristina Lavagnolo and Valentina Grossule | 61 |
| Ecology and justice in Africa Telmo Pievani | 75 |
| | |
| REVIEWS | |
| Democrazia e razzismo. Alle frontiere dell'umano Roberto Derobertis su <i>Nanorazzismo. Il corpo notturno della democrazia</i> di Achille Mbembe | 85 |
| "Black to the future": progettualità di un'utopia attiva Silvia Riva su <i>Afrotopia</i> di Felwine Sarr | 91 |
| Pensare la fine del colonialismo italiano Giulia Albanese su <i>La fine del colonialismo italiano. Politica, società e memorie</i> a cura di Antonio M. Morone | 97 |

Tra connessioni e *disconnessioni*: riflessioni a partire dai cinquant'anni del FESPACO

Farah Polato

Università di Padova

ABSTRACT

2019 is the year of the fiftieth anniversary of FESPACO, the Panafrican Film and Television Festival of Ouagadougou, Burkina Faso. Along with the JCC (Journées Cinématographiques de Carthage, the Carthage Film Festival of Tunis), FESPACO has been a driving force and the most engaged festival in post-independence Africa. This essay aims at investigating its relevance today, in a globalized world, and measuring its 'connectivity' to the present day, in a century of digital innovation and in these times of the web.

Keywords

FESPACO, African cinema, innovation, digital, Apolline Traoré

“Dis”: prefisso che si trova, con significato peggiorativo, in molti termini soprattutto del linguaggio medico [...] o formati modernamente (come *disfunzione*, *disartria*, ecc.), nei quali indica alterazione, malformazione, difettoso funzionamento, anomalia e simili.

Vocabolario Treccani

La rivoluzione digitale in Africa si farà, questo è certo, ma sarà efficace, utile e necessaria solo a condizione che...

Colin Dupré (2013)

FESPACO, non solo cinema...

“Se esiste un festival politico, è senz’altro il FESPACO”: così dalle pagine di *Africultures* Olivier Barlet saluta l’edizione del 2019, ventiseiesimo appuntamento che festeggia il cinquantenario della storica manifestazione nata nel 1969 (2019b, 4). Insieme alle JCC (Journées Cinématographiques de Carthage, Giornate del cinema di Cartagine, Tunisia), il FESPACO (inizialmente Festival du Cinéma Panafricain de Ouagadougou, oggi Festival Panafricano del cinema e della televisione di Ouagadougou, Burkina Faso) ha costituito infatti il secondo polo di riferimento in un’appropriazione identitaria affidata, quale interlocutore privilegiato, al cinema, in un continente che cinquant’anni fa si affacciava al panorama dischiuso dalle indipendenze, sospeso tra lo slancio e le sfide poste della nuova fase storica, le eredità dei regimi coloniali e il rimodularsi dei rapporti di forza. Sin dalla loro istituzione nel 1966 su iniziativa di Tahar Cheriaa, le JCC si sono poste come un ponte tra il Nord e il Sud del Medi-

terraneo, oltre che tra le geografie e culture del continente, attuabile nella reciprocità di un dialogo franco, lucido e senza pregiudizi. Di qui il respiro ‘globale’ della prima edizione, con il conferimento del Tanit d’argento a un film cecoslovacco, *Il grido* (*Křik*, 1963) di Jaromil Jireš, tra i maggiori esponenti della *Nová Vlna*, accanto alla massima onorificenza tributata a *La Noire de...* (1966) del senegalese Sembène Ousmane, in un’ospitalità oggi dislocata nella sezione parallela *Cinema du Monde*. Il FESPACO, riservato a opere e autori africani, irradia invece progressivamente, a partire da una precisa spazialità, una dimensione extra-continentale innervata sulla diaspora, prima estromessa, poi inglobata a parte e infine sempre più nevralgica a partire dall’impulso degli anni Ottanta (Barlet 2019b, 2-3).

Lo statuto e l’operatività stessa assegnati al cinema mostrano piani differenziabili, il cui disassamento appare più distinguibile sulla lunga distanza. Ricorrendo a una modalità figurata, si potrebbe dire che per Cartagine il cinema persiste come destinazione e universo in sé. La conquista ‘politica’ di una visibilità per le opere filmiche assesta la militanza nell’agone dei festival dove guadagnare quell’attrattiva per professionisti e produttori internazionali di cui oggi gode. Riassorbito dunque nel movimento della traiettoria è il disappunto di quanti rimproverano alle JCC di essersi allontanate dallo spirito impegnato dei primi tempi verso le derive mondane dei “tappeti rossi srotolati ai piedi degli invitati” introdotti alla ventiduesima edizione del 2008, secondo le parole della giornalista e scrittrice tunisina Fawzia Zouari nelle pagine di *Jeune Afrique* (2008).¹

Per Ouagadougou l’assetto rimane bifronte e in un ondeggiamento costitutivo – non privo di sbilanciamenti e non esente da contraddizioni – tra una finalità specifica e un portato politico che la trascende, la contiene e se ne alimenta; tra l’essere una manifestazione *di* cinema e *per* il cinema, che vorrebbe quest’ultimo attore unico e protagonista, e un’iniziativa che ha *nel* cinema il suo ospite d’onore, l’invitato speciale, ammantato e gravato di oneri e onori. Da qui la possibilità di accentuare, nel suo definirsi, la valenza di ‘piattaforma’, ‘cornice di dibattiti’ e ‘incontro’, termini che forzano il perimetro designato dalla finalità programmatica indicata nello sviluppo del cinema africani.² Istituito nel 1969, a partire dal 1973 il FESPACO iscrive l’appuntamento biennale che lo cadenza in un tema di discussione specifico, avviando una prassi coerente con la natura militante della manifestazione. Complementare al FESPACO ma da esso distinto è lo spazio del MICA (Marché International du Cinéma Africain), introdotto a partire dal 1983, a cui è affidato il compito di promuovere la vendita e la distribuzione delle opere e la professionalizzazione delle maestranze. Come si legge nella presentazione sul sito ufficiale, i temi scelti sono disgiunti dalla competizione festivaliera; essi non orientano la selezione cinematografica, né offrono criteri di assegnazione del premio. Sono intesi piuttosto come indicazioni di questioni sensibili in una prospettiva panafricana e, al contempo, come una riflessione sulla funzione che il cinema può svolgere in merito. Esemplare a riguardo è la formulazione inaugurale del 1973, “Le rôle du cinéma dans l’éveil d’une conscience de civilisation noire,” la quale interroga la funzione del cinema nel risveglio di consapevolezza.

Nel susseguirsi delle edizioni, i temi mostrano quell'oscillazione di cui si parlava poco sopra, ripartendosi tra una canalizzazione dedicata all'audiovisione e alle specifiche tematiche ad essa legate (economia, innovazione, professionalità, spettatorialità, ecc.); e, dall'altro lato, una canalizzazione centrata sulle urgenze politiche e socio-culturali e le loro rispettive implicazioni con il mezzo audiovisivo. Nella prima direttrice rientrano le annualità 1981, settima edizione: "La produzione e la distribuzione"; 1999, sedicesima edizione: "Cinema e circuiti di diffusione in Africa"; 2001, diciassettesima edizione: "Cinema e nuove tecnologie"; 2003, diciottesima edizione: "L'attore nella creazione e promozione del cinema africano"; 2005, diciannovesima edizione: "Formazione e sfide della professionalizzazione"; 2011, ventiduesima edizione: "Cinema africano e Mercati"; 2014, ventiquattresima edizione: "Cinema africano: Produzione e diffusione all'epoca del digitale"; 2017, venticinquesima edizione: "Formazione e mestieri del cinema e dell'audiovisivo."

Nella seconda canalizzazione, marcata dalla congiunzione "cinema e...", sono conteggiabili le proposte del 1985, nona edizione: "Cinema e liberazione dei popoli" – convegno: "Letteratura e cinema africano"; 1987, decima edizione: "Cinema e identità culturale" – convegno: "Tradizione orale e nuovi media"; 1989, undicesima edizione: "Cinema e sviluppo economico" – convegno "Cinema, donne e povertà"; 1991, dodicesima edizione: "Cinema e ambiente" – convegno "Partenariati e cinema africano"; 1993, tredicesima edizione: "Cinema e libertà" – convegno "Cinema e diritti dell'infanzia"; 1995, quattordicesima edizione: "Cinema e storia dell'Africa"; 1997, quindicesima edizione: "Cinema, infanzia e gioventù"; 2007, ventesima edizione: "Cinema e diversità culturali" – panel: "Cinema d'autore e cinema popolare in Africa"; 2009, ventunesima edizione: "Cinema africano: turismo e patrimoni culturali."

Nel profilo appena tratteggiato si intravede una disgiuntura che, come anticipato, colloca il FESPACO su due piani che, pur non sempre vicendevolmente allineati, anche nella sensibilità a recepire le istanze provenienti dall'attualità, sono talora portatori, nell'interazione irrisolta tra le due faglie, di una temporalità sì inattuale, ma al contempo e proprio per questo non priva di aderenze al presente. In questa coesistenza si inserisce il rapporto con l'innovazione e le nuove tecnologie.

Innovazione e tecnologia, merci e dispositivi

Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole [...] la cui connessione con il potere è in un certo senso evidente, ma anche la penna, la scrittura la letteratura, la filosofia, l'agricoltura, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e – perché no – il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi.

Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?* (2006)

Una matassa, un insieme multilineare composto di linee di natura diversa.

Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?* (2007)

La modellazione delle temporalità, intese come narrazioni e rappresentazioni strutturanti sguardi e approcci, è questione che ritorna nel dibattito postcoloniale. Tra i vari autori che ne hanno discusso, Rakam Shome in "When Postcolonial Studies Meets Media Studies" (2016) ne fa la base di appoggio per la sua argomentazione critica alle modalità di lettura universalizzanti delle storie e dei funzionamenti dei media nel mondo. Nel suo keynote "Dal digitale una nuova era per l'Africa," tenuto agli Open Innovation Days (OID) dell'Università di Padova, dedicati nell'edizione 2018 alle reti umane e digitali, all'economia circolare e alle cure del futuro, il filosofo e teorico politico camerunese Achille Mbembe ha ripercorso le storicità dominanti che hanno scandito la temporalità occidentale, dal *furor catalogandi* della stagione evolucionistica, all'infatuazione per il progresso con il suo respiro linearmente dinamico, all'imperativo dell'innovazione che imperversa nel presente.

In controcampo alle miopie, agli offuscamenti e alle visioni monocole con cui e da cui si continua a guardare al continente africano, Mbembe convoca le prospettive tratteggiate dall'Afropolitismo, una sensibilità estetica e culturale che, come si è scritto, promana da una forma di mondanità legata agli attuali panorami mediali, alle pratiche concrete e localizzate di utilizzo e frequentazione degli apparati tecnologici. Nel delineare questa "nuova era per l'Africa," nelle sue stimolanti e vitali istanze protesiche "che hanno cambiato il modo in cui il nuovo soggetto africano parla, scrive, comunica, immagina chi è o addirittura si relaziona con gli altri e con il mondo in generale" (Oboe 2018), Mbembe richiama due nodi critici: da un lato, l'appiattimento dell'innovazione sulla tecnologia, nello specifico digitale, come se la capacità di scalzare prassi acquisite in termini migliorativi fosse necessariamente appannaggio di quest'ultima; dall'altro, l'interazione stringente tra innovazione e mercato, pensiero quantitativo e statistico.

Questa inerenza balugina nel tema scelto per il cinquantesimo anniversario del FESPACO, "Confronter notre mémoire et forger l'avenir d'un cinéma panafricain dans son essence, son économie et sa diversité," in cui al nesso, atteso, tra memoria e futuro del cinema africano, si affianca la tripartizione che intercala la dialettica fra il polo dell'essenza e quello della diversità in una scansione che, di estrema pertinenza per il cinema, offre ampie possibilità

di diramazione.

Nel contesto attuale il binomio innovazione-tecnologia, nei suoi diversi campi di applicazione, costituisce uno dei volti dell'economia. Tra le discorsività che 'connettono' l'Africa all'innovazione e alla tecnologia esiste però una precisa declinazione dell'economia, quella che inquadra il continente – sottolinea ancora Mbembe – come ultima frontiera del capitalismo, in cui "l'enorme potenziale del mercato"³ richiede di ingaggiare e vincere la sfida della sua piena attuazione.

Alla vitalità che caratterizza tanto l'ambito creativo (del continente come della diaspora) quanto quello delle pratiche digitali quotidiane fa da contrappeso l'insoddisfazione e lo sforzo, tanto privato quanto pubblico, per colmare i ritardi e il gap di connettività tecnologica (apparecchi e rete) che sconnettono l'Africa, pur nei diversi gradi tra i paesi, dal resto del pianeta, in una spasmodica tensione a saturarne l'intera superficie: un'attitudine che una rapida incursione nel web è sufficiente ad attestare.⁴ Ubique sono le immagini chiamate a rappresentare lo stato delle cose, la cui fascinazione poggia per lo più sull'accostamento di elementi usualmente percepiti come appartenenti a epoche diverse, compresenti nella sospensione anomala, quasi accidentale, di un 'adesso' destinato a riversarsi in un 'domani' che porterà il tramonto degli uni a vantaggio degli altri nell'ineluttabile e sorridente slancio verso il futuro di cui sono emissari gli utilizzatori (fig. 1).



Fig. 1. Immagine pubblicata su *Africa Diligence*.⁵

Innovazione e digitale nell'arena del FESPACO

Nel campo estetico, il succedersi di tecnologie ha sempre comportato sacche di resistenza, inneggianti all'autorità dell'*ancien*. Per alcuni cineasti africani, sulla resistenza all'abdicazione al digitale ha pesato la connotazione di economicità e accessibilità delle tecnologie. In una dinamica apparentemente contraddittoria, ma comprensibile nei rapporti di forza che concorrono a orientare la percezione e l'autopercezione dei soggetti, il ricorrere a una tecnologia a buon mercato, soprattutto in una fase in cui la pellicola manteneva un suo statuto simbolico

forte, è stato vissuto non come una risorsa o una sperimentazione, ma come pratica che accentuava il divario di autorevolezza tra le cinematografie del Nord e del Sud del mondo, in un'esternazione dei differenti regimi di percezione dispiegati a partire dall'impiego della medesima strumentazione. Il fenomeno di Nollywood, segnato da un dibattito polarizzato tra estetica e mercato, non infrequentemente è stato invocato a sostegno della posizione dei refrattari.

Sul fronte istituzionale, il FESPACO ha perimetrato la competizione sino all'edizione 2013, malgrado la contrarietà crescente dei cineasti di realtà produttive già approdate al digitale, le cui proteste organizzate hanno concorso ad abbattere la preclusione. Tra i motivi di questa sofferta transizione si adducono le difficoltà concrete e i costi dell'adeguamento delle sale (del resto scontati anche dalla rete distributiva italiana) e il timore di uno tsunami nollywoodiano (Dupré 2013).

La battaglia, ammantata di disquisizioni estetiche, era inevitabilmente destinata alla resa che ha visto anche il FESPACO allineare il proprio regolamento e rimodulare, nel segno della modernità e dell'innovazione, l'accoglienza del digitale. La questione del cinema e delle nuove tecnologie (tema della diciassettesima edizione 2001, che inaugurava l'ingresso nel ventunesimo secolo) è stata rilanciata nel 2014 quando le sfide poste dal digitale vengono monitorate, oltre che dal punto di vista realizzativo, anche da quello, ben più insidioso, della diffusione, in una torsione dall'estetica verso la gestione del mercato e la circolazione delle opere, in linea con preoccupazioni condivise a livello globale (cfr. Re 2017 e il recente caso di *Roma* di Alfonso Cuarón) sulla proliferazione dei canali di circuitazione e dei modi di fruizione (Dupré 2013; Forestier 2012).⁶

All'altezza del cinquantenario si assiste a un'ulteriore torsione che investe piuttosto le infrastrutture e la componente gestionale. Sorvegliato speciale in virtù della ricorrenza, il ventiseiesimo FESPACO è chiamato al riscatto, a fronte dell'edizione 2017 pressoché unanimemente bollata come catastrofica in termini di opere selezionate e, in generale, della deplorata perdita di autorevolezza della storica manifestazione almeno a partire dal 2009, eloquentemente nominato l'anno della *fespagaille*, ovvero del 'fespacaos'. Rispondono ai due piani di articolazione che attraversano il FESPACO le corpose restituzioni proposte da Olivier Barlet in *Africultures*: "Fespaco 2019: vers la résurrection" e "Colloque du cinquantenaire du Fespaco: panafricanisme et pérennisation," dedicate rispettivamente alla competizione festivaliera e al convegno (25 e 26 febbraio 2019) demandato a Gaston Kaboré, tra i padri fondatori del cinema burkinabé e della sua vocazione panafricana, Etalon d'Or de Yennenga 1997 con *Buud Yam*.

FESPACO: tra competizione e piattaforma

In "Fespaco 2019: vers la résurrection," oltre a una presentazione critico-analitica dei film Barlet traccia un bilancio della rassegna festivaliera nel suo insieme, riconoscendo uno sforzo

per quanto riguarda la qualità della selezione – sebbene esistano ampi margini di recupero per quel che riguarda la rappresentatività delle diverse nazioni e l'esclusiva sui titoli. Attualmente le opere in concorso possono infatti aver partecipato ad altre manifestazioni: il risultato è che una parte consistente di esse è già stata vista, talora ripetutamente, altrove, giungendo all'appuntamento biennale di Ouagadougou depauperata del suo potenziale attrattivo per i distributori e gli operatori di settore.

Altro elemento di criticità è la presenza sovrastante dell'apparato politico, inteso quale carosello di personalità e rappresentanze. È questa una deriva 'patologica', cronicizzatasi negli anni a causa dell'intrecciarsi dei due piani costitutivi del FESPACO, che ha assunto proporzioni massive nel cinquantenario, raggiungendo il suo acme nell'estenuante cerimonia di chiusura totalmente monopolizzata da esponenti politici e con l'estromissione dal palco delle giurie persino nella consegna dei premi – fatto che non ha mancato di sollevare debite reazioni di sdegno da parte degli interessati, degli addetti ai lavori e degli spettatori.

Il respiro politico del FESPACO ha trovato invece ospitalità nel convegno posto sotto l'egida di Gaston Kaboré, alla presenza (o nel ricordo) di figure autorevoli che hanno concorso, con opere e riflessioni, a scandire il 'viaggio' delle cinematografie africane e del progetto panafricano. Pur nella formalità cerimoniale comunque dovuta a un'iniziativa istituzionale, si ritrova in questa sede la vitalità e l'intensità del FESPACO quale piattaforma di dibattito che vede nel cinema al contempo l'oggetto e l'operatore di una mediazione verso questioni storiche, snodi e prospettive trasversali che saldano il festival alla temperie storico-culturale della sua fondazione, in dialogo con le criticità e le esigenze contemporanee. Iniziativa scontata in un anniversario, risulta tuttavia coerente con l'impianto strutturale della manifestazione.

Al cuore dell'incontro, l'attualità – e la perseguibilità – di una progettualità panafricana chiamata a confrontarsi con le declinazioni – e i ripensamenti – odierni del concetto di 'essenza', nella sua interazione con la nozione di 'diversità'. L'articolo di Barlet, "Colloque du cinquantenaire du Fespaco: panafricanisme et pérennisation," offre una puntuale sintesi che opportunamente dipana l'intreccio e la pluralità dei contributi emersi nel contesto animato del dibattito e li integra con un affresco delle principali tendenze storiche. Parte consistente delle giornate, in sintonia con la tripartizione del tema, risulta dedicata alla questione dell'economia, nodo che riconduce alle origini stesse della manifestazione e alle urgenze che l'hanno promossa. Si trattava allora di individuare, se non di creare, una propria via, un'*oikonomia* dell'avvenire 'forgiata' su una volontà di essere nel mondo in un modo altro, funzionale a una progettualità (ideale) e al contempo competitivo nel garantire la tenuta della propria proposta. In tale aspirazione trovava posto il mercato quale componente e strumento di un insieme più articolato. Questa ambizione ritorna in quell'economia 'a misura del proprio quartiere', da rintracciare tra le vie attualmente percorribili senza ridursi a trasporre in 'copia-e-incolla' modelli altrui, di cui si fa portavoce durante il convegno il cineasta e produttore mozambicano Pedro Pimentaetra. In questa ricerca di un'economia 'a propria misura' rientra, nel contesto

attuale, il rapporto con le nuove tecnologie, con la forza d'urto del digitale e della rete in virtù della loro contestuale natura di merci e dispositivi modellanti pratiche e orientamenti. Di qui il monito lanciato nel corso del dibattito da Oulimata Gueye, che mette in guardia da atteggiamenti ingenui nei confronti dell'innovazione tecnologica. Obiettandone il profilo democratico, Gueye denuncia la mistificazione che accompagna le nuove tecnologie, sostenendo che anche se le "si presentano come trans-frontiere, trans-razziali e tran-genere," in realtà "non lo sono" affatto. Non si tratta certo di un invito ad arroccarsi in un'attitudine luddista: Gueye, esponente di spicco nel panorama dell'Afropolitismo, ha fatto dell'impatto delle tecnologie digitali sulle culture popolari urbane in Africa l'ambito privilegiato della sua attività professionale e l'approdo di un percorso di ricerca sperimentale di forme e linguaggi. Animatrice della piattaforma *xamxam.org* e cofondatrice della *Startup Africa Paris* per l'imprenditorialità digitale, Gueye fa interagire prassi e pratiche critico-teoriche in una riflessione volta a dischiudere immaginari e assetti socio politici alternativi in cui ha preso forma il progetto *Africa sf*.

Accanto al confronto sulle grandi linee programmatiche e di indirizzo si trovano anche le sollecitazioni, ricorsive nel succedersi delle edizioni, a un'operatività concreta in grado di favorire maggiori investimenti nella formazione professionale, nella critica cinematografica e nello sviluppo di una cultura dell'audiovisivo nelle giovani generazioni quali obiettivi prioritari per la cinematografia burkinabé e lo stesso stato di salute del festival.

A incombere come 'questione' sul futuro del FESPACO, nella sua funzione tanto cinematografico/imprenditoriale quanto politica, è la componente organizzativa e gestionale, dal momento che il festival si dà, in un certo qual modo, come banco di prova della performatività del paese stesso. Del resto, mutuando la felice espressione di Colin Dupré (2013), il FESPACO è un affare 'di stato'.

Per una gestione 'innovativa': tra connessione e disconnessione

È un assetto virtuoso, improntato a criteri minimi di efficienza, a essere trasversalmente reclamato dai concorrenti, dagli addetti ai lavori, dagli osservatori e dai partecipanti: a partire dalla predisposizione in tempo utile del catalogo e dei badge, dalla presenza di autori e ospiti, fino al rafforzamento del comparto comunicativo sia in termini informativi che mediatici, considerati imprescindibili in un'ottica di potenziamento dell'attrattività internazionale verso i professionisti e gli stakeholder (registi, produttori, distributori, finanziatori). Al riguardo, non sono mancate le indicazioni di correttivi immediati, riguardanti per esempio l'esigenza di un servizio adeguato per le traduzioni e il sottotitolaggio, il potenziamento degli spazi e una più efficiente calendarizzazione dei meeting professionali e degli incontri tra autori e pubblico.

Sulla gestione 'innovativa' del FESPACO imperversa il fantasma del digitale, e di internet quale sua espansione privilegiata, fagocitante esperti e festivalieri che lo reclamano come risorsa ineludibile e panacea per la maggior parte delle carenze individuate: dalle gestione delle trasferte degli ospiti, al potenziamento comunicativo da dislocare sul web, all'operatività

mediatica, all'intercettazione e fidelizzazione del pubblico – tutto è delegabile ad apposite e rodate *app* e trasferibile/da trasferirsi nella rete. Anche il recupero della popolarità del festival, altra priorità individuata, passa dalla via maestra delle comunità digitali, su cui incanalare la promozione delle opere per le quali si sollecita anche una più democratica concezione autoriale della forma espressiva.

Tra le principali colpe del FESPACO 2019 c'è dunque la sua scarsa propensione alla 'connessione', al digitale e alla rete: una 'sconnessione' che lo colloca in automatico al di fuori dei requisiti di competitività; una sconnessione che lo pone, in primo luogo, fuori dal mercato dei festival e del cinema; una sottrazione ritenuta deplorabile in considerazione dei finanziamenti di cui l'anniversario ha goduto e della disponibilità di risorse d'appoggio, come la base di dati SudPlanète.

Eppure, nelle carenze additate traspare un 'vuoto' che fa della *disconnessione* e del *décalage* l'orizzonte di un'inattualità critica, potenzialmente feconda, di un fuori-norma – l'anomalia di sistema – che apre lo sguardo oltre il campo di visione predisposto dalla 'matrice'. Non si tratta di mettere in discussione sul piano pragmatico la validità dei correttivi e dei rilievi fatti all'organizzazione del FESPACO, quanto di farne un memento – disorientante in quanto inconciliabile con le urgenze individuate – rispetto alla dimensione catalizzatrice e agglutinante del dispositivo-innovazione permeante i discorsi e gli sguardi.

Vale allora la pena di spostare il campo visivo e ricordare che FESPACO è pervenuto ai festeggiamenti del suo cinquantenario nella versione militarizzata di un assedio incombente e che la continuità della manifestazione è stata messa alla prova proprio nel 2017, quando il festival ha rischiato di saltare per la forte instabilità del paese. Per questo, l'edizione è stata risolutamente rivendicata dai cineasti, nelle giornate della conferenza, quale atto di resistenza tenacemente voluto a palesare, tra le pieghe di bilanci e propositi per il futuro, altre urgenze dolorosamente attuali. Arena e vessillo, oltre che competizione, il FESPACO 2019 vive dunque una duplice (auspicabilmente ricomponibile) temporalità: l'inattualità perdurante del suo declino di competitività dal mercato dei festival e i barlumi di una propria intrinseca e forte attualità che metamorfizza la sua identità originaria militante negli assalti del presente, sul cui scacchiere si dispongono antichi e nuovi assetti di forza e posizionamenti.

Innovazione e cinema: dove e come?

Allargando il campo e gettando uno sguardo retrospettivo, non sono mancate analisi che, a partire da rilievi di carattere trasversale, dalle specificità dei singoli paesi africani e delle realtà plurali all'interno di ciascun paese, hanno messo in discussione, per la filiera cinematografica e audiovisiva, supposte evidenze ed automatismi. Questi studi rilevano un rapporto spesso ancora in bilico, o comunque problematico, tra vantaggi e penalizzazioni di conversioni a ritmi forzati, e spaziano da valutazioni di impatto su specifici segmenti del comparto audiovisivo sino a considerazioni sulle carenze strutturali delle reti elettriche, oltre che internet, di cui soffre

anche il Burkina Faso – carenze nevralgiche nella smaterializzazione della distribuzione e della proiezione connesse al digitale. A fronte di una vulgata (cfr. la voce “cinema digitale” in *Wikipedia*) che indistintamente afferma le “significative economie di scala” e la flessibilità del digitale, casi, fasi e direttrici localizzati ‘parlano’ altrimenti (Forest 2012, Dupré 2013).

Questi rapidi schizzi permettono all’ubiquità temporale del presente delle immagini sopra evocate di dispiegare non lo slancio di un passaggio, ma la complessità e l’innovatività, seppur punteggiata da problematicità e contraddizioni, di un qui e ora dinamico, di una sfida – più che di una traiettoria inerziale – a supporto delle molteplici percorribilità all’interno della ‘matassa’ digitale.

Di qui l’interesse partecipato con cui, insieme ad altri osservatori, Colin Dupré nel suo *Les cinémas africains face au chantier du numérique* accompagna i tentativi di rilancio delle sale cinematografiche in Burkina, in una inattuale controtendenza rispetto a una vettorialità dettata dal mutato profilo delle attitudini spettatoriali, ben tratteggiata anche dal pubblico del FESPACO, spesso sorpreso a concentrarsi “sui minuscoli schermi dei propri cellulari” invece che sul film che era venuto a vedere (Frassinelli 2019).⁷ Proprio perché “il futuro è su Android,” come ammonisce lo studioso di Nollywood Jonathan Haynes, spiccano gli sforzi per la rinascita del cinema Guimbi di Bobo Dioulasso, edificio dal valore monumentale e simbolico (‘mitico’, nella presentazione), fulcro di una mobilitazione multiscala che va dal mondo del cinema alle realtà del quartiere Koko, alla dimensione regionale e urbana della seconda capitale del Burkina Faso con il suo bacino di un milione di abitanti. Si tratta di un progetto che fa dell’innovazione declinata sui parametri di azione partecipata e sostenibilità la propria bandiera (fig. 2 e fig. 3).⁸



Fig. 2 e 3. Immagini *Atelier Lalo*.⁹

Di interesse, nella diversità progettuale e nelle implicazioni, anche l’operazione di un grande investitore come Canal+, che a Ouagadougou ha scommesso su due sale, CanalOlympia – aperta nel 2017 a Ouaga2000, quartiere delle nuove élite burkinabé – e, a distanza di un anno, CanalOlympia-Pissy – installata nel ‘granitico’ quartiere omonimo e rinominata Canal Olympia Idrissa Ouedraogo nel febbraio 2019, in concomitanza con gli omaggi resi a ‘Le Maestro’ (fig. 4). Sarà una cattedrale nel deserto o un avamposto a vocazione ipertecnologica che fa del mix

tra *blockbuster* e vetrina per le nuove generazioni di cineasti burkinabé e africani i cunei per un rilancio della ritualità della sala cinematografica?



Fig. 4. Titolazione della sala Canal Olympia a Idrissa Ouedraogo.
Immagine da LEFASO.NET.¹⁰

A tale tentativo di rilancio si affianca il sodalizio che il FESPACO ha avviato con la flessibile rete del cinema digitale ambulante (Cinéma numérique ambulante – CNA) sin dai primi anni di attività dell’iniziativa in Africa, per proiezioni nei quartieri di Ouagadougou, nel 2019 comprensive di una rassegna sugli *Étalon de Yennenga*, che si muove, nella forma *en plein air* e itinerante, nella direzione di una valorizzazione della dimensione collettiva della visione (fig. 5).

La scommessa è in corso, ma il suo lancio punta anche sull’iscrizione storica delle spettatorialità burkinabé. Tra i fattori chiamati in causa nelle modellazioni delle spettatorialità esistono infatti, oltre all’impatto delle tecnologie ‘globali’, inclinazioni stratificate in termini storico-culturali e in base ai contesti materiali dei vissuti – come, per esempio, la percorribilità e la sicurezza dei transiti quotidiani (Forest 2012, Dupré 2013). In questa interazione tra piano locale e piano transnazionale è collocabile l’azione di una recente generazione di cineasti burkinabé che fa convivere l’aspetto realizzativo con quello imprenditoriale, in un approccio orizzontale che prevede il personale controllo della filiera: dalla produzione, con la creazione di proprie strutture, alla ricerca in proprio delle opportunità di far circolare e vendere i film. Questi cineasti attestano una propensione alla pluralizzazione dei canali e delle forme propria di quella dinamica globale cui si deve la conversione della nozione (tradizionale) di distribuzione in quella di circolazione audiovisiva. Al contempo, essi fanno mostra di una particolare prossimità a modi inattuali – se confrontati con le suddette tendenze – di intendere la spettatorialità, i quali sono tuttavia ri-attualizzati e resi competitivi all’interno di una rimodulazione complessiva della strategia produttiva.¹¹ Sono costoro, come scrive Justin Ouoro nel suo articolo “Acteurs et public du Burkina Faso,” i “nuovi attori,” i cui film “permettono ai nostri giorni di ridare vita alle sale cinematografiche. Coesistono con altri cineasti che purtroppo non

riescono ad avere una visibilità se non durante il FESPACO” (2012, 214). Pragmatici e al contempo depositari di un certo modo di vivere il cinema, questi cineasti si impongono al box office, deviando il corso della progressiva erosione delle sale cinematografiche che aveva colpito anche il Burkina Faso (diciotto sale nel 2016 contro le cinquantatré del 1990, la maggior parte non funzionanti a pieno regime). Lo slancio e il progetto di questa rinascita hanno trovato nominazione in una *Ouagawood* (Ouoro 2012) a venire, tenacemente inseguita da figure quali Bubakar Diallo Aboubacar Zida “Sidnaba.” Se *Ouagawood* rivendica un’idea di cinema che trae la sua forza nell’essere radicato nell’immaginario burkinabé, se non addirittura metropolitano, *Follywood*, termine coniato da Oumar Dagnon e Ibrahim Olukunga e invalso a partire dal 2012, innerva la rinascita nella necessità di osare, di instillare un’energia giovane capace di librarsi e di inventare tanto nel campo creativo quanto in quello produttivo, per giungere a “creare il proprio mondo” per dare vita a un cinema che “sia l’espressione della follia” (da cui la sua denominazione; Ouoro 2012, 214).



Fig. 5. Proiezione di Cinéma numérique ambulant – CNA durante il FESPACO 2017.
Foto Issouf Sanogo. Immagine alla pagina *Libération*.¹²

Nell’indicare chi interpreta un ruolo, il termine *acteur*, similmente all’italiano, si presta a una doppia accezione: l’*acteur* è chi agisce, produce dei cambiamenti, ma anche colui al quale è affidata una parte in una recita, teatrale o cinematografica. In Ouoro i cineasti sono dunque ‘attori’ in quanto protagonisti di una svolta nel panorama cinematografico nazionale; al contempo, sono le star che assicurano il successo del film. Lo statuto attoriale dei cineasti in Burkina Faso si riversa infatti nella connotazione divistica loro tributata che accomuna tanto i cineasti in questione quanto i cineasti ‘portabandiera’ durante le giornate del FESPACO, le cui proiezioni vengono sistematicamente prese d’assalto dal pubblico locale (fig. 6).



Fig. 6. All'ingresso del cinema Burkina durante il FESPACO 2019. Per gentile concessione di Stefano Gaiga – Festival Cinema Africano di Verona.

Esponente di spicco di questo fenomeno è la battaglia Apolline Traoré, beniamina del pubblico burkinabé. Il suo *Desrances*, in concorso al FESPACO nel 2019, è stato il film che probabilmente ha sortito il maggior disappunto tra le opere in lizza. In primo luogo il disappunto dell'autrice stessa che, ostentatamente auto-candidatasi come prima donna cineasta a guadagnare l'ambito *Étalon de Yennenga* (in un'edizione che non ha brillato per sensibilità di genere) ha visto le sue ambizioni infrangersi; in secondo luogo il disappunto della critica che, sollecitata dal regime di aspettativa sollevato, non ha usato clemenza, additando la debolezza della sceneggiatura e la sua mancanza di compattezza, con personaggi che girano a vuoto e motivi che si affastellano. Il premio alla scenografia è stato pertanto accolto dai più – e presumibilmente anche dall'autrice – come consolatorio, fugante per altro le perplessità cui si sarebbe prestata l'attribuzione della massima onorificenza a un concorrente che, oltre che essere donna, giocava pure in casa.

Si tratta di rilievi equilibrati, rispetto ai quali osiamo introdurre in controcampo alcune note strabiche, che propongono un'altra prospettiva di attraversamento del film, che avvalle la pertinenza del riconoscimento assegnato seppur in un'ottica disgiunta dalle gerarchie del palmares. Il premio alla scenografia entra infatti in risonanza con l'importanza data da Apolline Traoré alla messa in scena dello spazio e del paesaggio quale operatore di una riappropriazione significativa, in un passaggio di testimone che riporta alle istanze militanti e ai posizionamenti dei cineasti nelle stagioni delle post indipendenze. Tra le figure autorevoli al riguardo, certamente Idrissa Ouédraogo, che ha sostenuto la cineasta nei suoi esordi e a cui il film è dedicato, in un omaggio all'uomo e alla statura internazionale del regista, al quale nei giorni precedenti il FESPACO è stato consacrato un convegno internazionale all'Università Ouaga I – Joseph Ki Zerbo (*Idrissa Ouedraogo, l'homme et ses oeuvres*, 21-13 febbraio 2019).

Qualsiasi sia la personale valutazione sul film, non si può non riconoscere che, scartato

l'ingranaggio consequenziale, gli assi strutturali della sua architettura lavorino sulla dimensione spaziale e temporale, a partire dal respiro tragicamente epico dell'incipit, che sbalza un piccolo uomo sulla sua barca dall'immensità del mare all'entroterra insanguinato di Haiti nel 1994. In una contrazione temporale l'ambientazione si sposta poi in Costa d'Avorio, dove ritroviamo il personaggio, che si appresta a rivestire il ruolo di protagonista (il noto attore e produttore Jimmy Jean-Louis nel ruolo di Francis Desrances), intento a rifarsi una vita cercando di scampare ai fantasmi del passato che continuano, tuttavia, a richiamarlo. Il rimosso inesorabilmente ritorna nella Guerra civile che nel 2010 dilania il paese tra violenze che esacerbano l'intolleranza verso chi proviene d'altrove.

Lavorando su scenari urbani e al contempo su moduli di genere propri della fantascienza apocalittica, Traoré sottopone lo spazio a un trattamento in cui distopia e quotidiano coesistono, in un inquietante dialogo tra finzione e realtà. In questa trappola di cristallo si sospende l'erranza 'abnorme' del protagonista in una traiettoria che mira, più che al raggiungimento dell'obiettivo prefissato, a produrre uno scarto: quello che rivela l'inconsistenza eroica del personaggio a favore della figlioletta, imponendo una rimodulazione delle aspettative. Ma soprattutto, l'acquisizione della consapevolezza da parte di quest'ultima di non potere 'essere un altro', di non poter soggettivarsi sulle aspettative del padre, di non poter che essere se stessa e non il figlio maschio agognato dal genitore. Solo in questa consapevolezza la ragazza potrà finalmente stagliarsi dall'ombra per entrare nel raggio di visibilità, il proprio e quello altrui.

Nelle maglie della narrazione si fa strada un'ambizione che, seppur irrisolta, come i più hanno decretato, ha il merito di inseguire tracciati meno battuti all'interno dei dispositivi stratificati di rappresentazione cinematografica; in questo sfidando i dispositivi e i protocolli di valutazione. Un buon auspicio per i FESPACO a venire.

Note

¹ È 'una prima' nella storia delle Journées Cinématographiques de Carthage (JCC): la ventiduesima edizione ha srotolato i tappeti rossi per i suoi invitati – fatto inconcepibile solo qualche tempo fa per questo festival che, lanciato nel 1966, ha sempre preservato il suo spirito militante e frondaiolo. Ma *voilà*, i tempi cambiano. La direttrice dell'edizione 2008, Dora Bouchoucha, è costretta ad ammetterlo: "La dimensione militante non attira più granché. Era necessario che le JCC si svecchiassero, trovando un equilibrio tra la dimensione impegnata e il glamour" (Zouari 2008). Tutte le traduzioni dal francese, se non diversamente indicato, sono dell'autrice.

² Sito ufficiale, sezione dedicata ai temi delle edizioni dei cinquant'anni: "Le FESPACO est un *cadre de rencontres* mis à profit *pour promouvoir le développement de la cinématographie africaine*"; "FESPACO is a *platform of encounters to promote the development of Black cinematography*" (corsivi miei). Nello stesso stesso sito, sulla pagina dedicata alla storia del festival, la finalità dello sviluppo del cinema africano è associata alla sua visibilità *per il popolo* in quanto strumento di educazione e consapevolezza oltre che forma espressiva. (Si veda <https://fespaco.bf/presentation/>. Tutti i siti web citati in nota sono stati visitati il 15 maggio 2019.)

³ Dalla titolazione dell'intervento scritto da André-Michel Essoungou di *Afrique Renouveau* e pubblicato su *Africa Diligence*, www.africadiligence.com/veille-123-lenorme-potentiel-du-marche-numerique-africain/.

⁴ Dell'urgenza di adeguamento e delle potenzialità del continente pullula l'arena discorsiva del web; tra gli altri, a titolo di esempio, si vedano l'editoriale di *Africa Diligence*, "Le numérique permettra-t-il à l'Afrique de rattraper son retard économique?" (<https://www.africadiligence.com/le-numerique-permettra-t-il-a-lafrique-de-rattraper-son-retard-economique/>, sul contesto burkinabé); la sezione "Construire le marché

digital de l'Afrique" di *africanews.it* (<https://fr.africanews.com/2018/07/26/construire-le-marche-digital-de-l-afrique-business-afrique/>); il comunicato stampa riportato sul sito del gruppo Agence française de développement (AFD) alla pagina <https://www.afd.fr/fr/lancement-officiel-digital-afrique-initiative-ambitieuse-au-service-ecosysteme-innovant-africain/>; e il resoconto sul congresso CyFy Africa 2018 "L'Afrique face aux défis du numérique," pubblicato sul sito di *World Economic Forum* (Dia 2018).

⁵ Si veda <https://www.africadiligence.com/veille-123-lenorme-potentiel-du-marche-numerique-africain/>.

⁶ "Come per l'Europa, si deve sottolineare l'eterogeneità delle filiere cinematografiche nazionali; a prevalere è la differenza delle situazioni" (Forest 2012, par. 4).

⁷ "[F]orse la sfida maggiore da fronteggiare per il Fespaco è quella dell'attenzione richiesta dalla settima arte. Il festival è stato molto ben frequentato, la sede principale, il Ciné Burkina, era solitamente piena. Parte del pubblico tuttavia sembrava incapace di concentrarsi sul film, che evidentemente era venuto a vedere, invece che sui minuscoli schermi dei propri cellulari, che continuavano a lampeggiare e a volte squillare [...]. Forse per sopravvivere e prosperare, il cinema africano deve adattarsi al pubblico di oggi, ai dispositivi digitali e alle forme di distrazione. L'industria nigeriana dell'audiovisivo ha già iniziato a produrre brevi film e clip, più facili e meno costosi da trasmettere in streaming sui cellulari. Come lo studioso di Nollywood Jonathan Haynes ha osservato a un recente seminario: 'il futuro è su Android'" (Frassinelli 2019).

⁸ Per la presentazione del progetto e la campagna lanciata dall'Association de soutien du cinéma au Burkina Faso (ASCBF), si veda la pagina <http://www.cineguimbi.org/>; per una prima idea sulla mobilitazione, si vedano *Sauver le Ciné Guimbi: le rêve de Berni Goldblat*, <https://www.youtube.com/watch?v=kW2kvhg3O0I> e Zero Cinéma, <https://www.facebook.com/watch/?v=1826773100951113>; <https://it.ulule.com/cineguimbi/>. Per il progetto di ricostruzione, si veda la pagina dello studio di architettura Atelier Lalo incaricato, <https://www.atelierlalo.com/en/projets/cine-guimbi/>.

⁹ Si veda <https://www.atelierlalo.com/en/projets/cine-guimbi/>.

¹⁰ Si veda <http://img0.lefaso.net/spip.php?article88321>.

¹¹ Per un'analisi dei tratti distintivi di questa generazione, delle loro realizzazioni e delle strategie imprenditoriali messe a regime, si rinvia a Ouoro 2012.

¹² Si veda https://next.liberation.fr/cinema/2017/03/12/au-burkina-faso-le-cinema-en-salles-renait-apres-des-annees-de-desert_1555153.

Riferimenti

Barlet, Olivier. 2019a. "Colloque du cinquantenaire du Fespaco: panafricanisme et pérennisation." *Africultures*, 27 marzo. <http://africultures.com/colloque-fespaco-14640/>. Ultimo accesso 15 maggio 2019.

———. 2019b. "Fespaco 2019: vers la résurrection." *Africultures*, 16 marzo. <http://africultures.com/fespaco-2019-vers-la-resurrection-14633/>. Ultimo accesso 15 maggio 2019.

Caillé, Patricia, e Calude Forest, a cura di. 2017. *Regarder des films en Afriques*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Cogné, Gaël. 2017. "Au Burkina Faso, le cinéma en salles renaît après des années de désert." *Liberation*, 12 marzo. https://next.liberation.fr/cinema/2017/03/12/au-burkina-faso-le-cinema-en-salles-renait-apres-des-annees-de-desert_1555153. Ultimo accesso 15 maggio 2019.

Dia, Ibrahima Jr. 2018. "CyFy Africa 2018: L'Afrique face aux défis du numérique." *World Economic Forum*. <https://fr.weforum.org/agenda/2018/05/cyfy-afrique-2018-l-afrique-face-aux-defis-du-numerique/>. Ultimo accesso 23 maggio 2019.

Dupré, Colin. 2012. *Le Fespaco, une affaire d'État(s)*. Paris: L'Harmattan.

———. 2013. "Les cinémas africains face au chantier du numérique." *Cinéma*, 30 settembre. <https://www.inaglobal.fr/cinema/article/les-cinemas-africains-face-au-chantier-du-numerique>. Ultimo accesso 15 maggio 2019.

Essoungou, André-Michel. n.d. "L'énorme potentiel du marché numérique africain." *Africa Diligence*. <http://www.africadiligence.com/veille-123-lenorme-potentiel-du-marche-numerique-africain/>. Ultimo accesso 15 maggio 2019.

Forest, Claude. 2012. “Le cinéma en Afrique: l'impossible industrie.” *Cahiers de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, 30 agosto. <https://doi.org/10.4000/map.800>. Ultimo accesso 15 maggio 2019.

Frassinelli, Pier Paolo. 2019. “Africa’s Top Film Festival Celebrates 50 Years: What’s to Celebrate, and Learn.” *Conversation*, 18 marzo. <https://theconversation.com/africas-top-film-festival-celebrates-50-years-whats-to-celebrate-and-learn-113393>. Ultimo accesso 15 maggio 2019.

Jireš, Jaromil, regia. 1963. *Il grido (Křik)*.

Kaboré, Rakis Rodrigues. 2019. “Difficultés des salles de cinéma au Burkina Faso.” *Radars info Burkina*, 21 febbraio. <http://www.radarsburkina.net/index.php/culture/1085-difficultes-des-salles-de-cine-au-burkina-faso-sur-un-ticket-d-entree-de-1000-f-nous-avons-environ-370-f-de-taxes-a-payer-rakis-rodrique-kabore>. Ultimo accesso 15 maggio 2019.

Laoundiki, Crispin Masneang. 2019. “Cinéma: La salle de Pissy rebaptisée ‘Canal Olympia Idrissa Ouédraogo’.” *LEFASO.NET*, 1 marzo. <http://img0.lefaso.net/spip.php?article88321>. Ultimo accesso 15 maggio 2019.

Mbembe, Achille. 2017. “Penser le monde à partir de l’Afrique.” In *Ecrire l’Afrique-Monde*, a cura di Achille Mbembe e Felwine Sarr, 379-393. Paris: edizioni Philippe Rey.

Oboe, Annalisa. 2018. “Introduction to the Open Innovation Days (OID)”. 25-27 ottobre, Università di Padova.

Ouoro, Justin. 2012. “Acteurs et public du Burkina Faso.” In *Regarder des films en Afrique*, a cura di Patricia Caillé e Claude Forest, 209-221. Villeneuve-d’Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Re, Valentina. 2017. “See What’s Next: Cannes vs Netflix. Continuità, rotture e prospettive nella distribuzione online.” In *Streaming media. Distribuzione, circolazione, accesso*, a cura di Valentina Re, 7-29. Milano-Udine: Mimesis.

Sembène, Ousmane, regia. 1966. *La Nera di... (La Noire de...)*.

Shome, Raka. 2016. “When Postcolonial Studies Meets Media Studies.” *Critical Studies in Media Communication* 33 (3): 245-263. <https://doi.org/10.1080/15295036.2016.1183801>.

Traoré, Apolline, regia. 2018. *Desrances*.

Zouari, Fawzia. 2008. “Quel avenir pour Carthage?” *Jeune Afrique*, 30 novembre. <https://www.jeuneafrique.com/188305/culture/quel-avenir-pour-carthage/>. Ultimo accesso 15 maggio 2019.

Farah Polato is a lecturer at the Department of Cultural Heritage, Archaeology and History of Art, Cinema and Music of the University of Padua, where she currently teaches Filmology. Her research focuses on francophone West-African cinema, francophone cinema of the African diaspora in Europe, the audiovisual narration of migration, and the relationship between media and landscape, with specific reference to the relation between landscape and tourism, cultural heritage, and citizenship. She is the director of the research projects *Strumenti innovativi per la promozione turistica: film-induced tourism* (FSE-Regione Veneto POR 2007-2013) and *Il Veneto, le acque e il cinema. Strumenti innovativi di valorizzazione territoriale* (2016-2018), and the promoter of a research project between the University of Padua and the Education and Research Unit of Languages, Literature, Arts and Communications (UFR-LAC) of the University of Ouaga I – Prof. Joseph Ki-Zerbo – Ouagadougou (Burkina Faso). Since 2013 she has been part of the *postcolonialitalia* project, a platform for research on postcolonial studies in Italy.