

Ekina Uganda. La nascita del cinema ugandese*

CECILIA PENNACINI

1. L'Uganda al cinema

Nel settembre del 2016 andrà in distribuzione negli USA e subito dopo in tutto il mondo *The Queen of Katwe*, lungometraggio Disney diretto dalla regista indiana Mira Nair¹, interamente ambientato a Kampala, capitale dell'Uganda. È la storia vera, anche se romanzata, della giovanissima Phiona Mutesi che vive nella misera baraccopoli di Katwe; qui impara a giocare a scacchi grazie a un progetto di volontariato e finisce per diventare campionessa mondiale partecipando alle Olimpiadi. Interpretato dalla pluripremiata Lupita Nyong'o nel ruolo della madre di Phiona, il film si preannuncia un successo mondiale. Ma al di là di queste previsioni, si può dire fin d'ora che esso costituirà uno dei pochi prodotti cinematografici internazionali dedicati all'Uganda e più in generale all'Africa subsahariana.

Nel 2006 un'altra produzione internazionale si era occupata di questo splendido paese affacciato sul lago Vittoria: *L'ultimo re di Scozia*, diretto da Kevin Mac Donald, narrava la storia di Idi Amin, il brutale dittatore che tiranneggiò il paese tra il 1971 e il 1979, impersonato nel film da Forest Whitaker che per questa interpretazione ebbe l'Oscar come migliore attore. La vicenda, osservata attraverso

* Questo articolo si basa sulle ricerche da me effettuate in Uganda nel 2015 nell'ambito della Missione etnologica italiana in Africa equatoriale (patrocinata dal Ministero affari esteri). Tengo a ringraziare per la loro collaborazione Leonard Amana e l'Uganda Communication Commission (UCC), Kibby Fioria e il Maisha Film Lab, Albert Bisaso Sempeke, oltre ai registi e a tutti gli altri intervistati. Grazie anche a Malcolm Mac Crow per la fotografia dell'Uganda National Theatre.

¹ Mira Nair aveva già girato in Uganda parte del suo film *Mississippi Masala*, interpretato tra gli altri da Denzel Washington (1991). Inoltre, da una decina d'anni circa, la regista si è stabilita a Kampala dove ha fondato il Maisha Film Lab (*maisha* significa "vita" in *kiswahili*), organizzazione finalizzata alla formazione dei professionisti del cinema e al sostegno delle produzioni. Il Maisha ha offerto *workshop* gratuiti che hanno consentito alla maggior parte degli attuali cineasti ugandesi di acquisire le competenze professionali di base.

gli occhi del medico personale di Amin, lo scozzese Nicholas Garrigan, ripropone un episodio della storia africana in cui potere, violenza e ingerenze internazionali si intrecciano. Ma episodi come quelli citati, in cui il grande cinema si è occupato di questo remoto angolo di Africa, si possono contare sulle dita di una mano. Tempo addietro furono in parte realizzati in Uganda *La regina d'Africa* di John Huston (1951), con Humphrey Bogart e Katharine Hepburn, e *Le miniere di Re Salomone* (1950), fortunato adattamento cinematografico del romanzo scritto a fine Ottocento da Henry Rider Haggard, alcune sequenze del quale sono ambientate nello splendido scenario naturale delle Murchison Falls.

In generale le produzioni rivolte a un pubblico occidentale mostrano un'immagine pre-confezionata dell'Africa, costruita sulla base degli stereotipi in voga al momento. Nei film degli anni cinquanta ritorna il mito ottocentesco dell'esplorazione di un'Africa oscura e misteriosa da parte di avventurieri europei pronti a confrontarsi con indigeni "primitivi" e animali selvaggi. Questa rappresentazione trovò la sua apoteosi nella saga di Tarzan, di cui si favoleggia che alcuni film siano stati girati nel giardino botanico di Entebbe. Le produzioni più recenti, per quanto più attente alla ricostruzione del contesto, riproducono a loro volta certi luoghi comuni caratteristici dello sguardo occidentale: *L'ultimo re di scozia*, ripercorrendo le vicende storiche di Amin, non si esime dal riproporre l'immagine di un'Africa completamente dominata dalla violenza, osservata attraverso gli occhi sconcertati e a tratti terrorizzati di un europeo; nel colossal Disney in procinto di uscire la figura allegorica di Phiona sembrerebbe voler raccontare l'affrancamento dalla miseria e dal sottosviluppo reso possibile dall'intervento "salvifico" dei volontari.

Poco si sa della ricezione africana di questi prodotti, pensati a uso e consumo degli occidentali. Essi sembrano trovare un'accoglienza piuttosto fredda nei contesti che vorrebbero rappresentare, come d'altro canto avviene anche per la letteratura africana (che difficilmente trova ascolto nel suo continente d'origine²). Per parte sua il mercato ugandese è invece saturo di altri prodotti hollywoodiani, soprattutto film d'azione come quelli interpretati da Arnold Schwarzenegger, la serie di Rambo, Jackie Chan ecc., accolti di norma con grande entusiasmo. In Uganda negli ultimi anni, per facilitare la visione di questi prodotti esotici si è diffusa la pratica di tradurre i dialoghi in *luganda*³ giustapponendo alla colonna originale un commento che descrive e interpreta le scene del film. A svolgere questa attività sono i cosiddetti VJ (in assonanza con i DJ) gli interpreti locali specializzati nella traduzione. Questa tecnica si è trasformata in una vera

² Interessante a questo proposito il caso dell'autore ugandese Moses Isegawa, internazionalmente acclamato per il suo romanzo *Cronache Africane* (Frassinelli 2002) tradotto in molte lingue, che rimane praticamente sconosciuto in Uganda.

³ Il *luganda* è la lingua parlata dai *baganda*, il gruppo maggioritario del paese; essa è inoltre usata nella capitale come lingua veicolare.

e propria arte, talvolta eseguita nel corso di performance dal vivo dai risultati esilaranti.

Dagli anni Ottanta del Novecento – grazie alla diffusione delle tecnologie analogiche e successivamente di quelle digitali – la fruizione del cinema internazionale si è insinuata nella vita quotidiana degli ugandesi, che sembrano prediligere i prodotti di intrattenimento amati dal grande pubblico a livello globale. Per quel che riguarda invece la produzione cinematografica locale, essa si è sviluppata in due fasi distinte. La prima fase, caratteristica del periodo coloniale e immediatamente post-coloniale, ha visto la realizzazione di film educativi prodotti da tecnici e *film-maker* inglesi, con l'eventuale coinvolgimento di manodopera locale formata all'uopo. Questo settore ha trovato una sua naturale continuazione nella produzione contemporanea di film finanziati dalle ONG e dalle agenzie internazionali. Ma negli ultimi dieci anni, accanto a queste produzioni si è sviluppato un fermento cinematografico nuovo che ha dato vita a un'industria particolarmente creativa e originale, animata da giovani autori ugandesi. Ed è sull'industria cinematografica locale che intendo concentrarmi in questo articolo.

2. La colonia

Le storie del cinema africano⁴ evidenziano spesso la differenza fondamentale tra lo sviluppo del cinema delle colonie francofone e la diversa situazione di quelle anglofone, differenza che divenne evidente soprattutto durante la transizione all'indipendenza e negli anni successivi. In quella fase, il governo francese sostenne attivamente la nascita di una cinematografia africana, offrendo ai giovani talenti locali la possibilità di andare in Francia a formarsi per poi sostenere le loro produzioni sia a livello economico sia infrastrutturale. In questo modo la metropoli e la sua rete di istituzioni culturali decentrate, promosse e incoraggiò l'emergere di una cinematografia africana, la quale troverà la sua vetrina nella creazione nel 1969 del FESPACO, il Festival del cinema panafricano, che continua a tenersi ogni due anni a Ouagadougou, capitale del Burkina Faso. Nulla di tutto ciò avvenne nelle colonie inglesi: qui come vedremo gli sforzi si concentrarono sulla creazione di strutture per la produzione di film coloniali (in particolare documentari di intento educativo), mentre mancò lo stimolo e il sostegno alla nascita delle cinematografie locali.

Durante il periodo coloniale gli inglesi tentarono, in effetti, di utilizzare il cinema per "educare" e "civilizzare" i loro soggetti. A questo scopo negli anni Trenta venne lanciato in Africa orientale il Bantu Educational Kinema Experiment (BEKE), progetto ideato da un missionario metodista americano, John Mer-

⁴ Si veda per esempio Barlet (1998), Gariazzo (2001), Gugler (2003).

le Davis, al fine di sviluppare una struttura di produzione cinematografica nelle colonie dello Zambia, del Tanganika, del Kenya e nel Protettorato dell'Uganda (Reynolds 2009). Avviato ufficialmente nel 1935, questo esperimento promosse la realizzazione di un certo numero di filmati educativi (di cui pochi esemplari si sono conservati⁵), per poi concludersi nel 1937. Avendo compreso le grandi potenzialità comunicative che il cinema poteva offrire nei contesti fondamentalmente "a-grafi" in cui gran parte della popolazione africana viveva, gli inglesi decisero di produrre una serie di film muti realizzati in 16mm e dedicati a tematiche sanitarie, veterinarie, agronomiche. Furono inoltre realizzate alcune brevi *fiction* che evocavano i temi della stregoneria e dell'autorità tradizionale nonché le contraddizioni venutesi a creare con l'arrivo della "civiltà" (Reynolds 2009).

I film prodotti venivano proiettati all'aperto, nei villaggi, con l'ausilio di schermi e furgoni attrezzati per la proiezione. Il progetto iniziale prevedeva che essi fossero accompagnati da un rivoluzionario metodo di sonorizzazione su disco, grazie al quale sarebbe stato possibile aggiungere di volta in volta un commento nelle principali lingue locali (*swahili, sukuma, kikuyu, luo, ganda, nyanja, bamba e tumbuka*) (Reynolds 2009: 61). Tuttavia le difficoltà realizzative ebbero la meglio e si adottò la soluzione di una sonorizzazione realizzata in diretta da interpreti locali. Naturalmente, i contadini analfabeti dei remoti villaggi africani restarono profondamente impressionati e anche divertiti dallo spettacolo del cinema. Il regista Faustine Misamvu ricorda un aneddoto risalente agli anni Quaranta, quando un furgone del Dipartimento di salute pubblica mostrò un filmato per la prevenzione della malaria:

Il primissimo piano di una zanzara anofele fu proiettato sullo schermo. Alcuni contadini timidi corsero via, disperdendosi nella notte. "Che cos'è quella mucca con sei zampe e una piccola testa?" chiesero coloro che non erano fuggiti? "È una zanzara" rispose l'ufficiale sanitario". Pare che a quel punto i contadini iniziarono a sghignazzare, lanciando sullo schermo pietre e maledizioni (Misamvu 2013: 14).

Al di là dell'episodio che può far sorridere, l'incontro tra il cinema coloniale e gli africani sembra essersi consumato all'insegna del malinteso: mentre gli inglesi ritenevano di poter educare i poveri, ingenui africani attraverso il cinema, gli africani da parte loro resistevano con ironia all'ennesimo tentativo di colonizzare le loro menti. Alcuni dei film prodotti nell'ambito del progetto BEKE – visionabili sul sito del Colonial Film Catalogue⁶ – ci danno in effetti un'idea del più vasto significato politico e culturale dell'iniziativa. Visti oggi appaiono in tutta evidenza come un grottesco tentativo di mettere in connessione i soggetti colo-

⁵ <http://www.colonialfilm.org.uk/production-company/bekefilm>.

⁶ <http://www.colonialfilm.org.uk/home>.

niali con il centro metropolitano, trasferendo loro alcune competenze considerate necessarie alla “modernizzazione”. L’immagine degli africani con indosso il *fez* e la divisa coloniale, disciplinati in classi cui anziani uomini bianchi somministrano informazioni semplificate, ci offre lo spaccato di una rappresentazione comune: dipinti come dei bambini sempliciotti e un po’ stupidi, gli africani necessiterebbero della missione civilizzatrice di cui l’Europa si è incaricata. Più che di film educativi si tratta chiaramente di film di propaganda coloniale, in grado di instillare persino negli africani il senso della loro inferiorità.

3. L’Indipendenza

In Uganda l’idea di organizzare una Film Unit per realizzare questo genere di filmati si consolidò negli anni a cavallo dell’Indipendenza: nel settembre del 1961 il documentarista Alexander Shaw venne incaricato di un progetto finanziato nell’ambito del programma EPTA (United Nations Extended Program of Technical Assistance), cui parteciparono anche alcuni esperti Unesco (Shaw 1965; Wright 1966). Così la neonata Uganda Film Unit, posta sotto l’egida del Ministero dell’informazione, venne dotata delle attrezzature e del personale necessari. Di lì a poco iniziò la produzione di filmati e attualità cinematografiche relative agli avvenimenti locali. La distribuzione era garantita da un furgone cinematografico che cercava di soddisfare la domanda di proiezioni. Nel 1966 il famoso documentarista britannico Basil Wright venne incaricato dall’Unesco di realizzare una *survey*, in cui la Film Unit ugandese fu descritta in condizioni “stagnanti” e “demoralizzate” (Wright 1967). Tra le sue raccomandazioni, egli insistette sulla necessità di coordinare le attività della Film Unit con quelle dell’allora nascente Uganda Television.

Nello stesso periodo si era sviluppata la distribuzione di film stranieri nelle sale che nel frattempo si erano diffuse in tutto il paese. Il presidente della Federazione dei Performing Artist dell’Uganda, Andrew Benoni Kibuuka, ha raccontato nel corso di un’intervista che negli anni Sessanta erano in funzione diversi grandi cinema:

C’era il Delight (detto anche Plaza), l’Anita poi diventato il Bonita night club vicino allo Sheraton, il Norman (conosciuto anche come Odeon), il CineAfrique. Anche gli altri capoluoghi più importanti del paese avevano le loro sale: il Tropical a Masaka, l’Odeon a Jinja, il Regonia e l’Ashock a Mbale, ecc. (intervista a Andrew Benoni Kibuuka, Kampala, 5 agosto 2015).

Oggi, la maggior parte di questi cinema si sono trasformati in luoghi di culto delle numerose chiese pentecostali attive nel paese, che mescolano sapientemente la liturgia con l’intrattenimento:

Mi spiace dirlo, ma le chiese fanno concorrenza al cinema e al teatro, intrattengono la gente dal mattino alla sera e gli danno pure il pranzo... Cantano, hanno gruppi che suonano dal vivo, ballano. La gente è alla ricerca di qualcosa da fare e lì lo trova (intervista a Andrew Benoni Kibuuka, Kampala, 5 agosto 2015).

Dopo l'Indipendenza, invece, le sale proiettavano regolarmente film hollywoodiani molto apprezzati dal pubblico che pur comprendeva poco o nulla dei dialoghi in inglese. Così molte *star* di Hollywood divennero famose anche negli ambienti più umili.

A quel tempo il teatro era già molto popolare, essendo stato introdotto come materia di insegnamento nelle scuole missionarie fin dai primi decenni del Protettorato. Le prestigiose scuole rivolte ai figli dei *leader* tradizionali, come il Kings College di Buddo e la scuola femminile di Gayaza, utilizzavano il teatro come veicolo di "civilizzazione" dei nativi, cui veniva richiesto di recitare testi shakespeariani o altri classici della drammaturgia inglese: "Scene tratte da Shakespeare recitate durante i *parents'day* divennero un'esperienza comune per tutti i diplomati" (Ntangaare 2000: 224), contribuendo alla diffusione di quest'arte nella sua forma più classica. Parallelamente alla diffusione del teatro inglese venivano organizzati nella capitale anche spettacoli teatrali recitati in *luganda*. Si trattava inizialmente di *pièce* improvvisate basate sul folklore e sulla mitologia locali, ma negli anni cinquanta il teatro in *luganda* si era talmente consolidato e diffuso da finire con il soppiantare le rappresentazioni in inglese (Ntangaare 2000). Nel 1959 fu ufficialmente inaugurato l'Uganda National Theatre⁷, di cui fu nominato direttore il famoso poeta e drammaturgo *acholi* Ogot p'Bitek⁸. Come fa notare Rose Mbowa (2000), questa nomina corrispose a un importante cambiamento di paradigma nella storia del teatro ugandese, che abbandonò progressivamente la sua impronta coloniale per aprirsi verso le tradizioni espressive locali. Il teatro in *luganda*, basato su storie locali e arricchito dall'uso di strumenti musicali e performance coreutiche tradizionali, diventerà così un genere estremamente popolare in tutta l'Uganda.

⁷ Oggi Uganda National Cultural Centre (UNCC).

⁸ Che si era laureato in Social Anthropology a Oxford nel 1963 con una tesi sulla musica tradizionale degli *acholi* e dei *lango*.



1. L'Uganda National Theatre (©McCrow)

La società precoloniale aveva, in effetti, sviluppato alcune forme originali di arte performativa. Prima dell'arrivo degli europei, in tutti i regni dell'Africa interlacustre si erano sviluppate tradizioni musicali e coreutiche raffinate, che potevano includere anche il ricorso alla pantomima. Un genere ben definito era quello della musica di corte, eseguita da musicisti professionisti a beneficio dei sovrani e del loro seguito. Incaricati di intrattenere il sovrano e la corte, i musicisti (e più specificamente i suonatori di *enanga*, l'arpa tradizionale), svolgevano anche un'importante funzione politica: "Il ruolo dell'*omunnanga* (colui che suona l'*enanga*) era fondamentale. Non solo consisteva nell'allietare il *kabaka* (il sovrano) ma anche nel recepire i sentimenti dei sudditi nei confronti del loro re e suggerire così a quest'ultimo quali mosse compiere per salvaguardare l'ordine costituito e agire correttamente" (Baral 2007: 51). Gli artisti potevano anche esprimere, nel linguaggio obliquo e allusivo della canzone, una critica nei confronti del potere:

Quando un capo faceva qualcosa di sbagliato, il suo musicista preferito (come a esempio Albert Sempeke [Baral 2007]), andava a palazzo e lanciava dei messaggi attraverso le sue canzoni. Il capo capiva e poteva decidere di modificare il suo operato. È qualcosa di cui andiamo fieri, nel Buganda noi artisti avevamo il diritto di fare qualcosa che nessun altro poteva fare.

La musica era accompagnata dalla danza e dalla pantomima. Era tutt'uno (intervista a Andrew Benoni Kibuuka, Kampala, 5 agosto 2015).

Il fiorire del teatro in *luganda* va dunque riconnesso con un genere artistico dotato di una storia e una tradizione antiche, che lungi dal costituire un puro e semplice momento di intrattenimento rivestiva nella società pre-coloniale una funzione politica rilevante all'interno dei complessi meccanismi di bilanciamento del potere adottati dal regno del Buganda, così come dagli altri regni dell'Africa dei grandi laghi. L'attuale fiorire di un cinema locale sembra almeno in parte far rivivere questa ricca tradizione espressiva.

4. Gli anni della dittatura

Durante le dittature di Amin e Obote ogni espressione artistica di derivazione occidentale venne aspramente ostacolata o addirittura proibita. Le sale cinematografiche smisero di fatto di funzionare con l'eccezione del teatro in *luganda* che sopravvisse, seppur sottoposto alle pressioni del regime: alcuni di coloro che provarono a denunciare i crimini del potere attraverso il teatro vennero infatti costretti all'esilio o brutalmente repressi. L'episodio più drammatico riguarda il drammaturgo ganda Byron Kawada, il quale mise in scena la storia dei martiri dell'Uganda (Pennacini in c.d.s.) rileggendola in una chiave che riabilitava la figura del sovrano Mwangi, dipinto dalla propaganda missionaria come un violento depravato. Riproponendo questa vicenda fondamentale della storia ugandese in una prospettiva nuova, che ne metteva in luce il significato di resistenza anti-coloniale, Kawada implicitamente suggerì una velata critica politica alla dittatura. Per questo "Egli fu destinato a divenire il primo martire del teatro sotto Idi Amin, proprio come Lwanga fu il primo martire di Mwangi" (Mbowe 2000: 218). Nel 1977, di ritorno da un festival in Nigeria, Kawada fu infatti arrestato e più tardi fu trovato assassinato.

Tuttavia, nonostante la censura e la repressione dell'espressione politica e culturale, il teatro in *luganda* restò l'unica forma di intrattenimento possibile negli anni del regime:

Quando Amin si insediò proibì il cinema, non voleva film stranieri. Voleva evitare che gli africani si occidentalizzassero, voleva insegnar loro come ribellarsi all'Occidente. Fu allora che le sale cinematografiche si trasformarono in teatri dove si mettevano in scena commedie in *luganda*, anche se bisognava stare molto attenti a quello che si diceva. Ma nei fatti Amin stimolò l'industria teatrale. I soldati venivano in gran parte dal Nord, non conoscevano bene il *luganda*, quindi lasciavano fare. Tutti gli altri ritrovi furono aboliti, la notte non si poteva andare in giro, era pericoloso, dunque la vita notturna scomparve. L'alcool era vietato, non c'era motivo di andare

in un night club. Non si potevano organizzare spettacoli la sera. Al National Theatre gli spettacoli si svolgevano alle dieci del mattino e alle due del pomeriggio. Per le cinque e mezza tutti se n'erano tornati a casa, sia il pubblico che gli attori. In questo modo il teatro rimase vivo e divenne un buon business. (intervista a Andrew Benoni Kibuuka, Kampala, 5 agosto 2015).

Paradossalmente, il periodo della dittatura coincise dunque con gli anni d'oro del teatro ugandese, che si consolidò come l'unica forma di espressione artistica tollerata. In questo modo si formò una tradizione di storie che in una prima fase venivano improvvisate ma successivamente furono trascritte e in parte pubblicate. Complessivamente tra il 1971 e il 1986, anno in cui l'attuale Presidente Yoweri Museveni conquistò il potere riportando il paese alla stabilità, si formarono alcune centinaia di compagnie che allevarono numerosi attori di talento. Ed è questa ricca tradizione teatrale, in grado di rivisitare il teatro occidentale arricchendolo di storie e stilemi propri della tradizione performativa locale, che successivamente alimenterà la realizzazione di programmi televisivi locali per poi trasferirsi all'interno della neonata produzione cinematografica.

5. La nascita di una cinematografia locale: primi esperimenti

Con la pace riportata da Museveni e dal suo National Resistance Movement tornò anche la libertà di espressione che, coniugandosi con la diffusione delle tecnologie video a basso costo, consentì agli ugandesi di muovere i primi passi nel mondo della comunicazione audiovisiva. L'assenza di istituzioni deputate alla formazione in ambito cinematografico condizionò le prime sperimentazioni video, che si tradussero in semplici registrazioni di *pièce* teatrali. Solo lentamente si iniziò a intuire le grandi potenzialità del linguaggio cinematografico. Alcuni dei primi esperimenti produttivi vennero realizzati presso l'Uganda Television (UTV), il canale televisivo pubblico lanciato nel 1963 dall'Uganda Broadcasting Corporation⁹ (Lugalambi-Mwesige-Bussiek 2010).

Tra gli autori che fin dall'inizio si cimentarono con questa nuova possibilità troviamo Faustin Misamvu, decano del cinema ugandese che ho potuto incontrare a Kampala nell'estate del 2015. A differenza della maggior parte dei suoi colleghi che sono degli autodidatti, Misamvu ebbe l'opportunità di frequentare un Master in Television, Film and Radio nell'ambito della School of Communication della Syracuse University di New York. Dopo aver lavorato in alcune stazioni radiofoniche statunitensi decise di rientrare in Uganda nel 1979, dove venne immediatamente assunto dall'Uganda Television per la quale lavorerà fino al 2008:

⁹ Le trasmissioni radiofoniche erano invece iniziate nel 1954.

Sono stato per tanti anni un funzionario della televisione, ero controllore ai programmi e regista televisivo. Ma il week end, e a volte anche durante la settimana, dimenticavo il lavoro d'ufficio, prendevo la cinepresa e con la mia troupe andavamo a girare... Così abbiamo realizzato *Adopted Twins*, il primo film realizzato in Uganda da ugandesi. Il film racconta cosa accade a una ragazzina rimasta incinta di un ragazzo che rifiuta di assumersi la responsabilità della gravidanza. La sceneggiatura è stata scritta a partire dalle teorie del *family planning*, ma non si tratta di un film didattico. Esso non affronta direttamente l'aspetto educativo, ma punta sulla drammatizzazione di ciò che avviene (Intervista a Faustin Misamvu, Kampala, 5 agosto 2015).

Adopted twins fu realizzato negli anni Ottanta, quando ancora non era iniziata la diffusione dei film nigeriani di Nollywood che eserciterà, come vedremo, un forte stimolo alla produzione locale. Nei primi anni del governo Museveni, Misamvu e altri artisti ugandesi avevano dunque già iniziato a realizzare produzioni indipendenti, raccogliendo gli insegnamenti di coloro che si erano formati con gli inglesi nel periodo della Film Unit. La diffusione televisiva di queste prime realizzazioni locali riscosse un enorme successo.

Bisogna tuttavia arrivare alla metà del primo decennio del 2000 per vedere localmente realizzati veri e propri prodotti cinematografici locali. Nel 2005 viene realizzato il primo lungometraggio ugandese, *Feeling Struggle*, scritto e diretto dall'attore/regista Hashraf Ssemwogerere per la casa di produzione Pearl Africa Pictures (Rasmussen 2010). Anche in questo caso il film si ispira alla società ugandese e alle profonde contraddizioni provocate dal sopraggiungere della modernità: è la storia di una famiglia la cui figlia viene rapita per essere utilizzata per un sacrificio umano, una pratica comparsa in Uganda negli ultimi decenni nella quale la stregoneria sembra reinventarsi per rispondere alle nuove esigenze dell'economia capitalistica. La ragazza verrà risparmiata perché ha i lobi forati, le parti del corpo utilizzate nei rituali, infatti, devono invece essere integre, per poi essere adottata da un contadino e diventare in seguito un avvocato. Infine la famiglia di origine riuscirà a ritrovarla.

Già in questi primi esperimenti, come avveniva nel teatro in *luganda*, l'espressione artistica è utilizzata per narrare storie locali, offrendo uno spazio di riflessione che spesso si concentra sui rapidi cambiamenti in cui la società ugandese è immersa. Il cinema e il teatro rispondono a questa esigenza attraverso forme espressive fruibili da tutti, mentre la comunicazione scritta – letteraria o giornalistica – resta di fatto appannaggio di pochi. Il tasso di alfabetizzazione del paese si aggira intorno al 70% e, di conseguenza, le forme locali d'intrattenimento e d'informazione continuano a ispirarsi alla tradizione orale. In effetti, un detto popolare ugandese recita "Se vuoi nascondere qualcosa a un africano mettilo per iscritto"! Tuttavia, tenuto conto della crescente popolarità del cinema in tutto il continente c'è chi a questo punto si domanda se non sia il caso di riformulare

quel detto in qualcosa del tipo “Se vuoi rivelare qualcosa a un africano mettilo in un film”: “Gli ugandesi originariamente immersi nell’oralità hanno ora a disposizione il medium filmico per colmare il gap tra gli analfabeti e le persone colte, e questo grazie alla possibilità offerta dagli audiovisivi” (Magara 2014). Le potenzialità comunicative, retoriche, politiche ed educative di questo strumento sono dunque evidenti sia per coloro che vogliono tentare di entrare nel *business* sia per i responsabili delle politiche culturali.

6. L’impulso “nollywoodiano”

Nell’arco di una decina d’anni, dal 2005 a oggi, la produzione cinematografica ugandese è andata costantemente aumentando e al tempo stesso migliorando la sua qualità. Specchio dell’evoluzione della produzione sono i festival organizzati a Kampala, in particolare l’Amakula Film Festival, fondato nel 2004 da Alice Smiths, un’olandese curatrice di eventi artistici, e dal cineasta americano Lee Ellikson, e l’Uganda Film Festival (UFF) organizzato dall’Uganda Communications Commission (UCC), ente governativo incaricato della regolamentazione, del controllo e della promozione del sistema comunicativo ugandese. A differenza delle iniziative promosse in questo campo dalle ONG, che in generale promuovono un cinema con finalità educative, l’UCC punta allo sviluppo industriale del settore, come esplicitamente dichiarato tra gli obiettivi della sua *mission*: “Promuovere le connessioni con il business e lo sviluppo dell’industria del film”¹⁰. Un obiettivo la cui realizzazione è stata finora ostacolata soprattutto a livello distributivo, a causa della pratica diffusissima della pirateria.

Il passaggio dalla fase sperimentale (in cui il cinema restava ancorato alla tradizione teatrale locale) a una fase più matura (che valorizza le specifiche possibilità espressive del linguaggio cinematografico) è stato certamente accelerato dalla diffusione del cinema nigeriano, giunto in Uganda alla fine degli anni Novanta. Il cinema di Nollywood, distribuito e apprezzato in tutta l’Africa sub-sahariana oltre che tra gli africani della diaspora, ha palesato ai cineasti ugandesi la possibilità di realizzare prodotti locali all’interno di una dimensione industriale, allontanandosi in questo modo da quel cinema educativo promosso da ONG e agenzie internazionali che non può che riecheggiare lo spirito di certi filmati coloniali:

I Nigeriani hanno trasformato il cinema africano in un fenomeno commerciale, vi hanno aggiunto la dimensione economica..., hanno capitalizzato su un vuoto presente in Africa, dove nessuno “consumava” film.

¹⁰ <http://ugandafilmfestival.ug/about-the-festival/background-and-objectives/>, consultato il 18 maggio 2016.

Hanno coperto quel gap. Ora in tutta l’Africa consumiamo film nigeriani... Non eravamo abituati a vedere i nostri propri film. L’industria cinematografica nigeriana produce film locali per l’Africa locale, che parlano della nostra vita quotidiana. Negli ultimi dieci anni la loro produzione è esplosa, ma non hanno lavorato nella direzione di un mercato internazionale. Hanno capitalizzato solo sull’Africa, il che va molto bene. Questo è stato di ispirazione per tutti, tutti si sono svegliati e hanno detto “Allora possiamo farlo anche noi!”. È un fatto molto importante, noi rispettiamo la Nigeria per questo (intervista a Jack Kinobe Sserunkuma, Kampala, 3 agosto 2015).

Ormai considerata la terza industria cinematografica al mondo per numero di film prodotti, dopo gli USA e l’India (Haynes 2010), la cinematografia di Nollywood (la N sta ovviamente per Nigeria) deve la sua fortuna a un modello produttivo e distributivo del tutto originale. Nata negli anni Novanta grazie alla diffusione delle tecnologie video a basso costo, quest’industria si fonda sulla possibilità di produrre film con *budget* che risultano ridicoli nel mondo occidentale (poche centinaia o al massimo qualche migliaio di dollari sono normalmente sufficienti a realizzare un film). Inoltre, e questo è probabilmente il motivo principale dello straordinario ritorno economico delle produzioni nollywoodiane, i film¹¹ vengono distribuiti quasi unicamente nella forma *home video*, utilizzando i diversi supporti che l’evoluzione tecnologica ha messo a disposizione (video-cassette VHS, VCD, DVD). La combinazione d’investimenti contenuti e enormi possibilità distributive è stata la fortuna di questa formula, divenuta un *business* lucrativo.

Il “sistema” Nollywood costituisce certamente una rivoluzione nel mercato della produzione audiovisiva. Citando scherzosamente Karl Marx, Jonathan Haynes (uno dei massimi studiosi del fenomeno nollywoodiano) afferma: “Uno spettro si aggira nei Film Studies, lo spettro della rivoluzione video dell’Africa occidentale” (2010: 11). Haynes prosegue poi la sua analisi evocando il leniniano “Che fare” per chiedersi come a questo punto documentare e studiare questo fenomeno dirompente. Affrontato soprattutto nell’ambito dell’Antropologia dei *media*¹², Nollywood con le sue migliaia di produzioni costituisce un universo cinematografico poco documentato e analizzato. A partire da quello che viene

¹¹ La bibliografia su Nollywood definisce “video” i prodotti di questa cinematografia, in contrapposizione alle produzioni occidentali che fino a qualche anno fa erano realizzate in pellicola. Tuttavia si tratta di una distinzione di ordine tecnologico che sta esaurendo il suo significato, dal momento che il digitale ha ormai di fatto soppiantato la pellicola anche nelle grandi produzioni internazionali. Dal momento che il termine “film” può indicare un “testo” cinematografico compiuto (*fiction* o documentario) a prescindere dalla tecnologia di produzione utilizzata (Pennacini 2006), ritengo corretto parlare in ogni caso di film.

¹² Si vedano in particolare i vari lavori di Birgit Meyer (tra gli altri 1999; 2004) e di Brian Larkin (2002).

considerato il primo fortunato lungometraggio del genere, *Living in bondage* di Kenneth Nnebue (1992), Nollywood si è dedicato soprattutto a un genere di melodramma basato su storie ambientate il più delle volte nel ricco mondo del *business* dell’Africa urbana, infarcito di riferimenti alla dimensione spirituale tradizionale e non (stregoneria, sacrifici umani, pentecostalismo ecc.). Erotismo, violenza e ostentazione del lusso sono temi imprescindibili per garantire il successo commerciale del prodotto, così come il ricorso al gotha di attori e attrici che hanno dato vita a un vero e proprio *star system*.

L’imponente dimensione produttiva ed economica del fenomeno, insieme all’irriducibilità dei temi e degli stilemi che caratterizzano i film, rende Nollywood uno degli episodi più originali e appassionanti della scena mediatica mondiale, come dimostrato anche dall’abbondanza delle pubblicazioni a esso dedicate. I film di Nollywood prendono risolutamente le distanze dalla cinematografia africana “d’autore” che, come abbiamo visto, emerge negli anni successivi all’indipendenza grazie al sostegno della Francia e incontra il suo pubblico quasi esclusivamente nel sistema dei festival. Le produzioni nollywoodiane, al contrario, sono dirette esclusivamente al pubblico africano e a quello della diaspora proponendo temi e soluzioni espressive specifici, direttamente derivati dagli scenari dell’Africa urbana emergente. Anche nel caso della cinematografia nigeriana, come abbiamo visto per quella ugandese, esiste però un precedente: il teatro di strada *yoruba* che aveva prodotto uno straordinario patrimonio di storie e di capacità espressive, oggi sfruttate dai film (Haynes 2010).

7. Kampala: *down-town* e *uptown* cinema

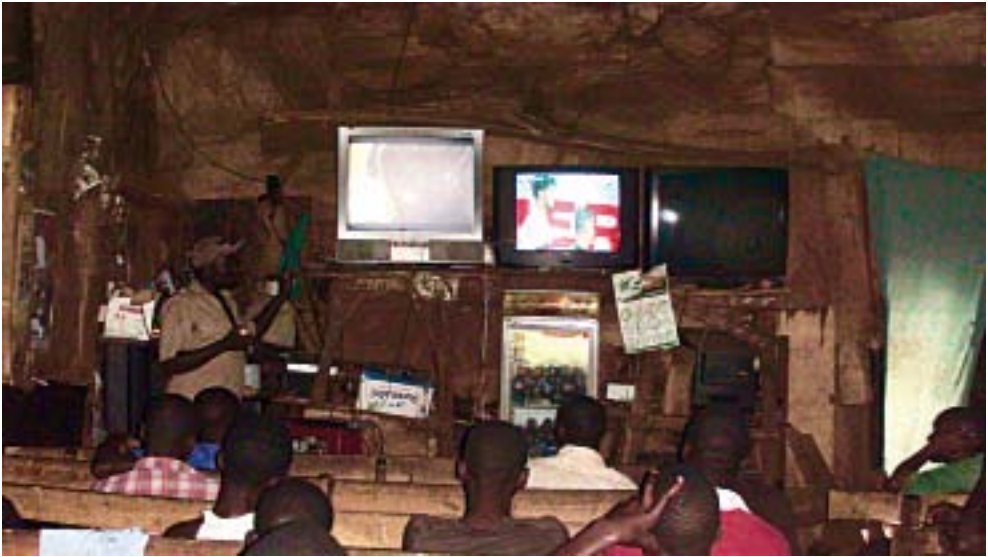
La sovrabbondante produzione nigeriana – realizzata utilizzando un mix di inglese, *igbo* e *yoruba* (sottotitolati per il mercato internazionale) – si è rapidamente diffusa in Africa e nel resto del mondo, raggiungendo una dimensione globale e transnazionale (Krings-Okome 2013). I prodotti nigeriani sono giunti in Uganda alla fine degli anni Novanta attraverso i DVC, oltre che grazie alla messa in onda televisiva sulle reti locali, per passare successivamente ai DVD e ai canali satellitari. Finalmente il cinema ha smesso di raccontare unicamente storie di bianchi e ha iniziato a dedicarsi alle vicende locali, narrate secondo gli stili caratteristici della cultura popolare africana:

Le loro storie [quelle nigeriane] sono simili alle nostre. La magia a esempio è presente dappertutto in Africa e la ritroviamo nei film. Noi li apprezziamo perché sono produzioni africane. È una sorta di ribellione. La gente dice “Vogliamo sentir raccontare le *nostre* storie”. Persino la lingua inglese viene africanizzata e la gente lo apprezza molto. In gran parte dell’Africa sub-sahariana le pratiche culturali sono simili. Questa vicinanza ha favorito l’espansione dell’industria cinematografica nigeriana. Ora però anche

altri paesi hanno iniziato a produrre i loro film... (intervista a Jack Kinobe Sserunkuma, Kampala, 3 agosto 2015).

Il citato *Feeling struggle* di Ssemwogerere sembra essere la prima *fiction* prodotta in Uganda ricreando il modello stilistico e produttivo nollywodiano. A questa produzione ne sono seguite molte altre in un crescendo che ha raggiunto negli ultimi due o tre anni dimensioni davvero ragguardevoli. Il governo ugandese così come i vari *stakeholder* coinvolti nel settore sono a questo punto convinti del massiccio potenziale economico di questa industria cinematografica, che potrebbe secondo loro divenire una miniera d'oro per l'occupazione, specialmente per quella giovanile (Tushabe 2014). Non sembrano essere disponibili dati quantitativi sulla consistenza del mercato, sul numero di film prodotti o sui loro incassi, ma anche solo prendendo in considerazione i film presentati nelle tre edizioni dell'Uganda Film Festival, tenutisi a Kampala rispettivamente nel 2013, 2014 e 2015, si contano alcune centinaia di titoli suddivisi nei generi della *fiction*, dei cortometraggi e dei documentari.

L'attuale produzione cinematografica ugandese è articolata nelle opere realizzate dai cineasti della cosiddetta *down-town* e in quelle dell'*up-town*, una distinzione che mi è stata riproposta dalla maggior parte degli intervistati. I *down-town* sono giovani poco scolarizzati che si lanciano nel *business* del cinema con lo scopo prioritario di fare incassi. Utilizzano *budget* limitati realizzano film in pochissime settimane (in media da una a tre). Un film può essere girato anche solo con 500 dollari: il lavoro degli attori e dei tecnici non viene pagato e il *budget* è interamente utilizzato per coprire i costi vivi (pasti, trasporti ecc.). Appena montati, i film vengono riprodotti su DVD per essere direttamente commercializzati per gli usi familiari oppure proiettati nelle *ebibanda*, le salette diffuse in tutti gli *slum* frequentate soprattutto da giovani e bambini. Qui i film vengono proiettati su un televisore, accanto a uno altro schermo che contemporaneamente trasmette una partita di calcio (senz'audio). In questo modo si aumentano gli introiti derivanti dai biglietti d'ingresso (estremamente economici). Le produzioni riescono così a incassare almeno il doppio di quello che hanno speso. Le case di produzione della *down-town* incrementano poi i loro guadagni grazie alla produzione di video musicali, cortometraggi e film di famiglia (feste di fidanzamento, matrimoni ecc).



2. Un'ekibanda in uno slum di Kampala (©Pennacini)

I registi dell'*up-town* sono invece coloro che mirano a realizzare prodotti maggiormente sofisticati, da proiettare ai festival e da tentare di immettere sul mercato internazionale. Si tratta di giovani che cercano di sfruttare le opportunità formative presenti nel paese sia a livello universitario sia nell'ambito dei *workshop* professionalizzanti organizzati da enti e associazioni private. Talvolta colgono le opportunità offerte dalle ONG e dalle agenzie internazionali per dedicarsi a produzioni di contenuto educativo. In questo modo si precludono però la possibilità di uno sfruttamento commerciale dei prodotti. I due mondi della *down-town* e della *up-town* sono lo specchio della schizofrenia in cui il settore si dibatte: la dimensione industriale e commerciale si contrappone di fatto al sistema dei festival e delle produzioni educative, che usufruiscono di finanziamenti a fondo perduto ma non riescono a raggiungere con le loro sole forze il pubblico. L'intervento occidentale non è scomparso: ovviamente non si declina più secondo il vecchio modello coloniale ma oggi si adegua allo spirito degli aiuti umanitari, che a loro volta tendono a interferire con le scelte locali rallentando lo sviluppo del mercato e riproducendo nei fatti una forma di dipendenza. Una dicotomia che emerge chiaramente dall'esperienza dei singoli autori.

Donald Mughisha è forse il regista ugandese che più si è messo in luce a livello internazionale. Il suo ultimo film, *The boda boda thieves* (2015), è stato prodotto dal collettivo di cineasti denominato *Yes that's us!*, e si propone come un tributo al capolavoro del neorealismo italiano *Ladri di biciclette* (De Sica 1948). La vicenda riguarda le disavventure di Goodman, proprietario di un *boda boda*, i mototaxi diffusissimi in Uganda che garantiscono un trasporto pubblico efficiente e a

buon mercato, anche se alquanto pericoloso. Il figlio Abel, che frequenta cattive compagnie, si lascia rubare la moto, unico mezzo di sostentamento della famiglia; da questo momento i personaggi vivranno una serie di sfortunate avventure attraverso le quali il ragazzo prenderà coscienza delle sue responsabilità. Parlato in *luganda*, il film offre la possibilità di osservare da vicino il mondo dello *slum* e le complesse aspirazioni dei giovani che vi vivono, divisi tra i valori tradizionali della famiglia e della solidarietà e il miraggio di una modernità globale.

Cresciuto nella regione rurale del Bunyoro, Mugisha è giunto al cinema per passione:

La mia introduzione allo *story telling* visivo cominciò quand'ero ancora bambino. Sono cresciuto in una fattoria con il bestiame. Avevamo un lettore di VHS e mio padre comprava spesso cassette di film, film americani, King Kong, quello che trovava... Poi un giorno portò a casa una video camera e io fui incaricato di utilizzarla. Ero il cameraman della famiglia, filmavo le feste, ma non sapevo come si faceva. Però lo trovavo intrigante (intervista a Donald Mughisha, Kampala, 2 agosto 2015).

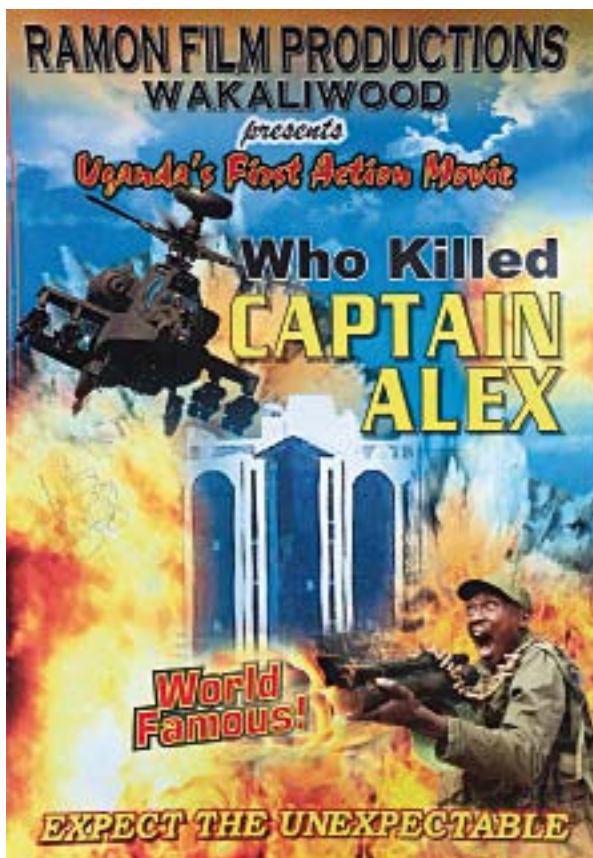
Prima di *Boda Boda thieves*, Mugisha aveva realizzato altri tre film con il suo collettivo di giovani artisti. Il primo intitolato *Divisions* fu selezionato al Festival di Berlino nel 2008 per essere poi proiettato in numerosi festival europei e nordamericani. Dopo questo successo il gruppo ottenne finanziamenti internazionali che consentirono di realizzare nuovi progetti. I film prodotti in questo modo non trovarono però circolazione all'interno del mercato locale; si tratta infatti di film "colti" ispirati alla storia del "grande" cinema mondiale:

Mentre eravamo alla ricerca di un nostro stile abbiamo scoperto il cinema americano e quello europeo, in particolare ci siamo appassionati al neorealismo italiano e alla Nouvelle Vague francese. *Ladri di Biciclette* ci ha fatto pensare che l'Italia del dopoguerra poteva essere simile all'Africa di oggi. In entrambi i casi la gente era dotata di una straordinaria resilienza. Quello che capitava da voi allora accade qui oggi. Per questo pensammo che sarebbe stato interessante raccontare questa storia da un punto di vista africano e ancora più importante concentrarci sui giovani. Perché qui l'ottanta per cento della popolazione è giovane. Il modello di cinema che ci interessa fare è un "realismo sociale", in cui gli attori recitano in modo spontaneo e i temi sono veri. Il cinema che si proietta in Uganda è soprattutto costituito da film americani di fantasia, dove la realtà manca del tutto. Noi invece vogliamo fare film sulla gente reale che vive in luoghi reali (intervista a Donald Mughisha, Kampala, 2 agosto 2015).

Il raffinato modello di un "realismo sociale" portato avanti dal collettivo *Yes that's us!* ha trovato ascolto e supporto nel mondo dei festival occidentali che

hanno finanziato la produzione di *Boda Boda thieves*, costato circa 200.000 euro (un *budget* straordinariamente alto per un film ugandese). Comprensibilmente c'era molta attesa per l'uscita del film, che è stato proiettato durante l'edizione 2015 dell'Uganda Film Festival. Tuttavia i buoni propositi del collettivo *Yes that's us!* non sembrano aver raggiunto pienamente il loro scopo. Il pubblico ugandese è rimasto deluso dal film, che evidentemente non riesce a coniugare la volontà di narrare storie locali con lo stile espressivo che il pubblico africano, da Nollywood in poi, sembra prediligere: uno stile che rievoca nella forma cinematografica del melò le storie infarcite di potere, passione, tradimento e stregoneria eredi del teatro locale.

All'opposto dello stile di Mughisha, nei bassifondi più malfamati della *downtown*, troviamo l'incredibile esperienza di Wakaliwood e del suo geniale inventore, Nabwana Isaac Godfrey Geoffrey noto come Nabwana IGG, con la sua Ramon Pictures (Bertrand 2016). Il suo primo film, *Who killed Captain Alex? Uganda First Action Movie*, costato circa 200 dollari, è solo uno degli ormai quaranta titoli realizzati secondo una formula vincente pensata per le *ebibanda*, le salette degli *slum*. Film ispirati al genere Kung fu, realizzati con mezzi di fortuna grazie alla straordinaria creatività di chi è abituato a riciclare praticamente tutto, le storie di Wakaliwood sono giunte all'onore delle cronache internazionali grazie ad alcuni servizi trasmessi da canali televisivi internazionali. *Who killed Captain Alex* è ora disponibile su YouTube, dove sembra aver avuto più di due milioni e mezzo di contatti, un risultato inconcepibile se si pensa che Nabwana credeva che il film non sarebbe mai stato visto fuori dal suo *slum*. Dotato del commento in inglese di un VJ che spiega passo passo come si fanno gli *action movie* in Uganda, il film è un sorta di metafilm in cui i tipici prodotti americani vengono imitati grazie a trovate giocose ed esilaranti. Tutto è possibile a Wakaliwood: effetti speciali casalinghi, recitazione improvvisata, costumi improbabili sono gli ingredienti di una burlesca mimesi del cinema occidentale che diverte moltissimo gli ugandesi.



3. Manifesto del film *Captain Alex* di Nabwang Igg

A metà strada tra la *down-town* e l'*up town* troviamo infine l'opera straordinaria di Joseph S. Ken, regista ventottenne pluripremiato all'ultima edizione dell'Uganda Film Festival (2015). Pur avendo usufruito unicamente di pochi *workshop*, Ken dimostra un notevole talento che si esprime già nella fase della scrittura. Egli afferma di aver iniziato a fare cinema proprio scrivendo e, in effetti, la forza dei suoi film nasce da sceneggiature efficaci. La ricerca di uno stile definito l'ha portato girare i suoi film in un'unica *location*. Questa scelta gli consente di abbattere i costi di produzione e allo stesso tempo lo vincola a un racconto che tende a divenire claustrofobico e incalzante. I due film da lui presentati quest'anno al UFF, *Call 112* e *House arrest* (entrambi premiati), rispettano questa formula. Il primo è la storia di un medico psicopatico che espianta organi per conto di una banda di malviventi, che poi li rivendono sul mercato internazionale. Il secondo si riallaccia più direttamente alla sensibilità locale: narra la storia di una giovane

vedova *manager* di successo che improvvisamente non riesce più a varcare la soglia di casa sua. Ben presto nella casa si manifesta lo spirito del marito defunto che la accusa di essersi accaparrata tutta la sua eredità senza averla divisa con la famiglia di lui. Se dunque il tema rinvia alle storie di stregoneria che si ascoltano comunemente nell'Africa urbana, il racconto cinematografico da forma a un vicenda caratterizzata dalla *suspense*, recitata efficacemente da un gruppo di attori provenienti dalla *down-town*:

L'industria del cinema a Kampala si divide tra *up-town* e *down-town*. Questa volta ho deciso di lavorare con la gente di *down-town* perché queste persone si impegnano di più. La gente di *down-town* vuole fare *business*, sa che un film può essere girato in una settimana. Sono professionisti conosciuti nel mondo del cinema commerciale, sono famosi in Uganda. Quelli dell'*up-town*, invece, non sono conosciuti nel paese, lavorano pensando ai festival internazionali. Quelli della *down town* non si preoccupano di andare all'estero, non frequentano i festival, i *workshop*, vogliono solo vendere. Per quel che mi riguarda questa volta ho deciso di mettere i miei film su DVD e provare a commercializzarli sul mercato ugandese. Per questo ho usato gli attori della *down-town* (intervista a Joseph S. Ken, Kampala, 31 agosto 2015).

I film di Ken sono caratterizzati da una narrazione incalzante, una fotografia raffinata ottenuta con mezzi estremamente poveri e una regia capace di guidare attori le cui esperienze erano rimaste fino ad allora relegate a produzioni di serie B, ottenendo risultati di grande efficacia. La determinazione, la creatività e la freschezza del cinema della *down-town* si fonde nell'opera di questo autore con un talento innato, nutrito da alcune esperienze formative da cui è riuscito a trarre moltissimo. Nei suoi film, temi d'attualità come quello del commercio illegale degli organi trovano una trattazione drammatica che non concede nulla alla retorica del cinema educativo. Se il pubblico ugandese risponderà adeguatamente a questa proposta, Ken dimostrerà che è possibile superare la schizofrenia caratteristica della produzione cinematografica locale, divisa tra l'umanitarismo post-coloniale e l'intrattenimento più superficiale.



4. Foto di scena di *Call 112* di Joseph S. Ken (2015),
per gentile concessione della produzione

Bibliografia

Baral Anna

2007, *Storia e tradizione nella vita di un musicista della corte ganda: Albert Ssempeke*, Tesi triennale in Comunicazione Interculturale, Università di Torino.

Barlet Olivier

1998, *Il cinema africano. Lo sguardo in questione*, Torino, L'Harmattan Italia (ed. or. 1996, *Les cinémas d'Afrique Noire. Le regard en question*, Paris, L'Harmattan).

Bertrand David

2016, *Ciak a Kampala*, "L'Internazionale", 1154, 20 maggio 2016, pp. 64-69.

Breitinger Eckard (a cura di)

2000, *Uganda. The cultural landscape*, Kampala, Uganda Publishers.

Lugalambi George W., Mwesige Peter G., Bussiek Hendrik

2010, *On Air Uganda*, Public Broadcasting in Africa series, Open Society Initiative for East Africa, Compress dsl., South Africa.

Dipio Dominica

2014, *A historical overview of Uganda Film Industry*, in F. Olungeye (a cura di), *African Film: looking back and looking forward*, New Castel upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 232-255.

Gariazzo Giuseppe

2001, *Breve storia del cinema africano*, Torino, Lindau.

Gugler Joseph

2003, *African Film. Re-Imagining a continent*, Bloomington, Indiana University Press.

Haynes Jonathan

2010, *What is to be done? Film studies in Nigerian and Ghanaian Videos*, in M. Saul, R. Austen (a cura di), *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century. Art films and the Nollywood revolution*, Athens, Ohio University Press, pp. 11-25.

Krings Mathias, Okome Onookome

2013, *Global Nollywood. The transnational dimensions of an African Video Film Industry*, Bloomington, Indiana University Press.

Isegawa Moses

2002, *Cronache africane*, Milano, Frassinelli (ed. or. 1998, *Abessijnse kroniken*, De Bezige Bij, Amsterdam).

Larkin Brian

2002, *The materiality of Cinema Theatres in Northern Nigeria*, in F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, B. Larkin, *Media Words. Anthropology on a new terrain*, Berkeley, University of California Press, pp. 319-336.

Magara Cindy Evelyn

2014, *Influencing Uganda through Films*, "Daily Monitor", August 29, 2014, advertorial III.

Mbowa Rose

2000, *Luganda theatre and his audience*, in E. Breitingner (a cura di), *Uganda. The cultural landscape*, Kampala, Uganda Publishers, pp. 204-223.

Meyer Birgitte

1999, *Popular Ghanaian Cinema and African Heritage*, "Africa Today", XLVI, pp. 93-114.

2004, *Praise de Lord: Popular cinema and Pentecostalist style in Ghana's new public sphere*, "American Ethnologist", XXXI/1, pp. 92-119.

Misamvu Faustin

2013, *Uganda Film festival*, brochure, Kampala.

Marshfield Katerina, Van Oosterhout Michiel

2006, *Survey of Content and Audience of Video Halls in Uganda 2005*, Report of the research funded by the Embassy of the United States of America, Kampala, Uganda, http://www.film4change.com/Video_Halls_Uganda_2005_report.pdf, consultato il 31 maggio 2016.

Ntangaare Mercy Mirembe, Breitingner Eckard

2000, *Ugandan drama in English*, in E. Breitingner (a cura di), *Uganda. The cultural landscape*, Kampala, Uganda Publishers, pp. 224-249.

Pennacini Cecilia

2006, *Film*, "AM Antropologia Museale", IV/14, pp. 30-32.

C.d.s, *Modernità e violenza. I martiri dell'Uganda*, in M. Di Giovanni, C.R. Gaza, G. Silvestrini (a cura di), *Le nuove giustificazioni della tortura nell'età dei diritti*, Atti del convegno, Perugia, Morlacchi.

Rasmussen Kristin Alexandra

2010, *Kinna-Uganda: a review of Uganda's National Cinema*, Master of Art thesis, Saint José State University.

Reynolds Glenn

2009, *The Bantu Educational Kinema Experiment and the Struggle for hegemony in British East and Central Africa*, "Historical Journal of Film, Radio and Television", XXIX/1, pp. 57-78.

Smyth Rosaline

1979, *The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939, with special reference to East and Central Africa*, "Journal of African History", XX/3, pp.437-459.

Shaw Alexander

1965, *The Uganda Film Unit. Final report on the project*

<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001579/157998eb.pdf>, consultato il 18 maggio 2016.
Slavkovic Milica

2014, *Filmmaking in East Africa: focus on Kenya, Tanzania, and Uganda*, in L. Jukin, D. Desser, J. Fackowska (a cura di), *Small cinemas in Global Markets*, London, Lexington Book, pp. 189-197.

Tushabe Joanita

2014, *Ignorance, Bibanda failing Uganda's Film Industry – UCC*, "New Vision", August 28, 2014, pp. 22-23.

Van Oosterhout Michiel

S.d., *Pearls of entertainment. An introduction to the video hall industry in Uganda*, <http://www.michielvanoosterhout.com/wp-content/uploads/Pearls-of-entertainment.pdf>, consultato il 18 maggio 2016.

Wright Basil

1967, *The Uganda Film Unit and its development*, Unesco, Serial n. 14/BMS.RD, <http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000079/007995EB.pdf>, consultato il 18 maggio 2016.

Filmografia

Bennet Compton, Marton Andrew

1950, *Le miniere di re Salomone* con Stewart Granger, Deborah Kerr, Richard Carlson, Hugo Haas (edizione originale *King Solomon's Mines*), USA, 102'.

De Sica Vittorio

1948, *Ladri di biciclette*, con Lamberto Maggiorani, Lianella Carell, Elena Altieri, Enzo Staiola, Vittorio Antonucci, b/n, Italia, 92'.

Houston John

1951, *La regina d'Africa*, con Humphrey Bogart, Katharine Hepburn, Robert Morley, Theodore Bikel, Peter Bull (edizione originale *The African Queen*), USA, 105'.

Ken S. Joseph

2015, *Call 112*, Zenken Film, Uganda.

2015, *House arrest*, Zenken Film, Uganda.

Mac Donald Kevin

2006, *L'ultimo re di Scozia*, con Forest Whitaker, James McAvoy, Kerry Washington, Simon McBurney, Gillian Anderson (edizione originale *The Last King of Scotland*) 20th Century Fox, Gran Bretagna, 121'.

Mughisha Donald e James Tayler

2015, *The boda boda thieves*, con Saul Mwesigwa, Prossy Rukundo, Micheal Wawuyo, Yes that's us production, Sudafrica, Germania, Kenya, Uganda, 85'.

Nabwana Isaac Godfrey Geoffrey

2009, *Who killed Captain Alex?*, Ramon Pictures, Kampala.

Nair Mira

2016, *Queen of Katwe*, con Lupita Nyong'o, David Oyelowo, Walt Disney Pictures.

Nnebue Kenneth

1992, *Living in bondage*, con Francis Agu, Grace Ayozie, Chizoba Bosah, colore, Nigeria, 163'.

Ssemwogerere Ashraf

2005, *Feeling struggle*.

Abstract

For different historical reasons, Uganda gave birth to an “indigenous” cinema and to a local audio-visual production only in the last decade. In the context of *indirect rule*, the British did not promote the local artistic expressions, as happened on the contrary in the French colonies where France stimulated the birth of an African cinematography. In Uganda nothing was done in this direction during the colonial period, as well as during the dramatic years following independence. Only in the context of the relative stability of Museveni’s government a cultural industry could appear. Even if some difficulties are still present because of the lack of electrification on one hand, and of the marked linguistic and cultural diversity, the cinematographic industry finally started. The inspiration came from Nollywood industry, which has decolonized African cinema showing that the cinematographic language, the stories, the patterns of production and distribution could find a way to meet the African public and the one in the diaspora. Up to now, *ekina uganda* – “Ugandan cinema” – produced a number of films which constitute an interesting mirror for the socio-cultural representation of contemporary Uganda.

Per varie ragioni storiche l’Uganda ha dato vita a un cinema “autoctono”, e più in generale ad una produzione audiovisiva locale, soltanto da una decina d’anni a questa parte. Nel contesto dell’*indirect rule*, gli inglesi non promossero lo sviluppo di questa forma di espressione artistica, come avvenne invece nelle colonie francesi dove la Francia stimolò la nascita di una cinematografia africana. In Uganda nulla fu fatto in questo senso né durante il periodo coloniale né tantomeno negli anni drammatici delle dittature, quando nel paese divenne di fatto impossibile anche solo vedere film stranieri. Le condizioni per la nascita di un’industria culturale si avvereranno nel contesto di relativa stabilità del governo Museveni. Nonostante le difficoltà connesse da un lato con la scarsa elettrificazione del paese e dall’altro con un marcato pluralismo linguistico e culturale, l’industria cinematografica sta ormai prendendo piede. L’ispirazione è giunta in parte dalla diffusione del cinema nigeriano denominato Nollywood, industria che ha saputo reinventare il linguaggio e le modalità produttive e distributive adattandole al contesto africano e della diaspora. Così *ekina uganda* – il cinema ugandese – ha mosso i suoi primi passi per raggiungere oggi una produzione piuttosto vasta, che costituisce un’interessante specchio della rappresentazione sociale e culturale dell’Uganda contemporanea.

Key words: African cinema, Uganda, Nollywood, Media Anthropology, Visual Anthropology.

Parole chiave: Cinema africano, Uganda, Nollywood, Antropologia dei media, Antropologia visiva.