



In the Womb of My Township

Una conversazione con Gianni Sirch e Ferruccio Goia
(10 Aprile 2014)

Daniele Croci

GIANNI SIRCH E FERRUCCIO GOIA iniziano la loro collaborazione artistica nel 2009, con il documentario *Ndebele: Patters of Identity*, dando voce a un background che affonda rispettivamente nell'arte contemporanea (Sirch è docente di Storia dell'Arte Contemporanea) e nell'antropologia visuale (Goia è anche *filmmaker* professionista). Il loro secondo film, *My Private Zoo* (2012) è il frutto di un complesso lavoro di studio e ricerca sulla realtà sudafricana, finalizzato alla produzione di materiale audiovisivo dalla forte impronta artistica. La musica jazz caratterizza l'allucinata rapsodia in bianco e nero che descrive e connota il paesaggio della *township*, mentre un fotografo e un *performer* riempiono lo spazio della pellicola con la propria presenza fisica e intellettuale.

Dopo l'assegnazione a *My Private Zoo* del primo premio nell'edizione 2013 di Docucity, il festival di cinema documentario organizzato ogni anno dall'Università degli Studi di Milano, abbiamo voluto reincontrare due autori per discutere del loro lavoro in Sudafrica, dell'intento politico e sociale del loro film e del riscontro del pubblico.



D. Croci: Prima di tutto, vorreste raccontare come vi siete approcciati al materiale di partenza, al Sudafrica e al microcosmo dell'agglomerato suburbano che avete rappresentato nel film?

G. Sirch: Abbiamo dovuto ritrovare coordinate storiche, passando in rassegna i materiali più disparati, oltre a fare ricerche in archivio e molte interviste sul campo. Sapevamo che il nostro progetto avrebbe comportato questo sforzo di ricerca preliminare, perché quella delle *township* è una realtà molto complessa, che porta in luce tutti i conflitti e gli aspetti irrisolti della storia politica in Sudafrica. Colpisce ad esempio la contraddizione fra gli indici economici – che dipingono il Sudafrica come una delle nazioni emergenti, accanto a Cina, India e Brasile – e le condizioni di miseria e di degrado sociale a cui è ancora sottoposta la popolazione delle *township*, dove i livelli di criminalità sono altissimi e il commercio illegale rappresenta la forma di sostentamento più diffusa. Non si tratta di considerazioni generiche, ma di dati statistici che incombono sul governo del paese e rappresentano l'incubo per quei politici che devono gestire gli equilibri interni e allo stesso tempo rispondere agli interessi degli investitori internazionali.

D. Croci: È interessante mettere sullo stesso piano, come hai fatto tu, il Brasile e il Sudafrica. Abbiamo visto le immagini dei grandi progetti creati, ad esempio, per i mondiali di calcio. Immagini che hanno un impatto iconografico fortissimo, specie in Europa e in Italia, ma che tuttavia danno un quadro molto parziale.

G. Sirch: Possiamo riportare l'impressione che abbiamo avuto durante il nostro secondo soggiorno del 2010, che era anche l'anno dei mondiali di calcio in Sudafrica. Eravamo a Langa, una *township* nell'immediata periferia di Cape Town, e ci incuriosiva il parere dei ragazzi su quell'evento internazionale che avrebbe comportato investimenti enormi e la riqualificazione di intere aree urbane per lasciare spazio a stadi di calcio e nuovi quartieri residenziali. Ci chiedevamo quanto di tutto questo avesse a che fare con la loro storia o anche semplicemente con le loro passioni di ragazzi. Ci hanno risposto che tutto ciò era semplicemente estraneo, perché il loro sport preferito rimaneva lo *stick-fighting*, quello che avevano imparato da ragazzi durante il rito di iniziazione all'età adulta. "Quello è il nostro sport. Il calcio è uno sport che ci hanno imposto che, forse anche per questa ragione, continua a non piacerci." Noi gli abbiamo spiegato che in Europa i cronisti avevano dato molta enfasi alle *vuvuzelas*, i rumorosi strumenti a fiato che sembravano segnalare la gioia del pubblico sudafricano per quel grande evento sportivo. Loro però ci hanno spiegato che quel suono assordante che tanto disturbava il lavoro di cronisti e commentatori era in realtà una manifestazione di dissenso da parte della popolazione di colore per richiamare



l'attenzione su ciò che le autorità volevano occultare o quantomeno distogliere dall'attenzione internazionale. Stiamo parlando naturalmente delle tante ferite aperte che ancora affliggono la società sudafricana, nonostante i proclami della politica e nel caso dei mondiali di calcio, il tentativo di proiettare artificiose immagini di benessere e di raggiunta democrazia. Insomma c'era ben altro dietro il festoso folklore delle *vuvuzelas*.

D. Croci: Quando e come è stato concepito *My Private Zoo*? Potremmo considerarlo il naturale proseguimento della vostra primo lavoro: *Ndebele: Patterns of Identity*, e parte di un progetto più ampio, di studio e rappresentazione artistica di porzioni meno visibili del complesso sostrato culturale sudafricano?

F. Goia: Sicuramente *My Private Zoo* è il proseguimento del nostro primo progetto *Patterns of Identity*, ed è stato concepito già durante quel primo viaggio in Sudafrica. Si trattava naturalmente di una ideazione ancora larvale, ma molte di quelle prime intuizioni sono poi effettivamente finite nella scrittura del film. Sempre durante quella prima trasferta è stato fondamentale l'incontro con David Goldblatt, il grande maestro della fotografia sudafricana che ha rappresentato il nostro primo viatico rispetto ai temi complessi del *post apartheid*.

G. Sirch: L'intero progetto avrebbe avuto la struttura di una trilogia, o almeno questo ci piaceva pensare, con *Patterns of Identity* che avrebbe rappresentato il primo segmento, seguito poi da *MPZ* e quindi da un terzo capitolo ancora in via di definizione.

D. Croci: Il documentario si apre, subito dopo la prima *performance* di Apollo, con l'intertitolo *In the womb of my township*. Volete riconoscere un carattere materno e/o femminile all'agglomerato urbano che ospita la collettività rappresentata nel film?

G. Sirch: La partizione in cinque atti e la loro titolazione ruota attorno alla figura del nostro protagonista, Anele, ed in qualche senso contribuisce alla definizione del suo ritratto psicologico. Intitolare il primo capitolo *In the womb of my township*, suggerisce una condizione di intimità, un principio di identificazione totale con quel contesto, al punto da diventare un corpo unico. Era anche un modo per far entrare subito lo spettatore nelle dinamiche psichiche del film e, direi, anche nel suo linguaggio simbolico, visionario.

D. Croci: Venendo ad Apollo e alle sue apparizioni zoomorfiche: in un progetto documentaristico o comunque di non-fiction, come si inserisce un elemento così marcatamente finzionale, che presuppone un lavoro di *staging*? Volete in qualche modo riflettere sulla referenzialità, cioè sul rapporto fra idea di reale e cinema documentaristico?



G. Sirch: Sì, è il nostro modo di affrontare il documentario come genere, vale a dire adottando la nostra prospettiva di artisti, certamente più interessati al linguaggio delle immagini che ad una semplice raffigurazione della realtà. Volevamo che il nostro lavoro avesse una connotazione artistica molto forte, che inquadrasse subito il suo rapporto con le arti visive: la fotografia, il cinema sperimentale, ma anche l'idea di teatro e di teatralità. Il *performer* Apollo, che marca tutti i cinque atti del film con le sue apparizioni ferine, altro non è che un *escamotage* narrativo che nella sua forma simbolica funge da *alter ego* del protagonista. Nelle sue *performances* Apollo impersona cinque animali feroci e la 'bestialità' di questi suoi interventi fa da contrappunto psicologico al protagonista. Sappiamo quanto gli animali nelle culture africane abbiano un valore totemico, incarnando simboli magico-spirituale. Nel caso del nostro protagonista, c'era anche da sottolineare la sua natura di artista visionario, rinchiuso nella sua dimensione appartata, e volevamo che tutto questo risultasse come uno stato di cattività.

F. Goia: Non ci siamo mai chiesti se quello che stavamo facendo fosse "documentario" o "finzione", è una distinzione che per noi non ha alcun valore. In fondo anche le *performances di Apollo* contengono una raffigurazione oggettiva della realtà, quello che abbiamo filmato è il suo lavoro di artista in un contesto che ha la visività di un set cinematografico.

G. Sirch: Bisogna capire cosa significa il termine *realismo* quando gli si attribuisce una valenza artistica, è un discorso molto complicato. Nel caso di Apollo si è trattato di una collaborazione artistica, il suo talento di *performer* ha saputo tradurre perfettamente le nostre esigenze di sceneggiatura. Quindi come vedi stiamo parlando di prassi artistiche, questa è la nostra idea di documentario che non significa tradire la 'verità' delle cose, il famigerato *realismo*, ma solo adottare un diverso registro visivo. Sappiamo di non rientrare nella definizione canonica di documentario, e anche quando l'approccio può apparire più vicino all'antropologia visuale, il rapporto non è mai così esplicito. La visione viene ricavata piuttosto da un'idea letteraria, legata all'immagine, ai simboli, a contenuti formali e questo sia per la scrittura che per la parte più strettamente visiva. La realtà rimane sempre la materia prima, ma il rapporto tra *realismo* e *stile* non è paritetico, nel senso che il ragionamento sullo stile precede quello sulla realtà dei materiali che si vanno a filmare. Conosciamo i rischi di *manierismo* che questo comporta, quindi siamo ben attenti in ogni fase della realizzazione, dalla scrittura al montaggio, alla scelta delle musiche. L'idea del jazz come colonna sonora del film rientra quindi in quest'ordine di scelte, implicitamente legata al suo linguaggio bianco/nero, a sua volta citazione dell'estetica fotografica con cui storicamente è stato rappresentato la lotta al regime apartheid, La musica jazz, assieme ad altri generi più tradizionali, ha accompagnato la resistenza ed è per questo che l'abbiamo scelta. Come vedi, ciò che potrebbe apparire una semplice scelta



stilistica, nasce invece da una riflessione su dati storici, come dire che filologia e stile possono non essere così antitetici.

D. Croci: *My Private Zoo* è stato ovviamente concepito e girato prima della scomparsa di Nelson Mandela, che viene direttamente citato durante il film, quasi a rimarcare l'ineluttabilità della sua presenza in un qualsiasi discorso sudafricano. Se il film venisse girato oggi, dopo la morte, pensate che trovereste qualcosa di diverso, anche nel vostro approccio? Fino a che punto questa *grande histoire* può plasmare la *petit récit* della *township*?

G. Sirch: Questo è un punto molto delicato e interessante. A noi ha colpito come durante le riprese, quando chiedevamo ai nostri protagonisti di dibattere su questioni legate alla recente storia sudafricana, abbiamo registrato reazioni che devo dire ci hanno molto sorpresi. Dentro le *township* la figura di Mandela, che per molti aspetti rimane sacra e intoccabile, è in realtà molto dibattuta e criticata. Criticata poiché una parte del suo progetto è rimasta inevasa e alcuni diritti fondamentali, a distanza di vent'anni attendono ancora di essere attuati. Non è in discussione la sua natura di 'uomo giusto', ma piuttosto del sogno su cui Mandela ha così tanto teorizzato e di cui, secondo i neri delle *township*, è rimasto ben poco, in termini di trasformazione concreta, di oggettivo miglioramento della qualità della vita. Nel film a un certo punto si dice: "In fondo Mandela ha fatto molto per la nostra libertà, ma qui ancora le scuole non ci sono, l'educazione non c'è, non ci sono le case e i problemi in fondo rimangono gli stessi di quarant'anni fa". "Anzi," dice un anziano, "si sta peggio di una volta, non ci può essere democrazia se prima non vengono garantiti i diritti fondamentali." Parole che certamente intaccano il mito di Mandela e che esprimono tutta la delusione per un messaggio che aveva generato grandi aspettative ma che nella realtà dei fatti non sembra aver prodotto sostanziali cambiamenti. A questo va ad aggiungersi la disillusione verso i politici e la borghesia di colore, accusata di essere spesso più vicina alle occulte manovre della finanza occidentale che agli interessi della popolazione di colore. Secondo i ragazzi che abbiamo intervistato, più ancora degli stessi bianchi, sono questi i veri nemici della politica sudafricana, i responsabili di un malgoverno che si dimostra sensibile alle loro richieste solo durante le campagne elettorali, per fini di propaganda o interesse clientelare.

D. Croci: Ho trovato poi interessante, sempre nei discorsi che vengono fatti dai protagonisti del film, anche la preoccupazione, o meglio il rammarico, per la trasformazione di Mandela in un leader carismatico, per lo più *routinizzato* – secondo la terminologia weberiana – all'interno di un apparato statale che ne inibisce la carica rivoluzionaria. Non vengono fatti riferimenti espliciti, ma è palese il timore che sia diventato una mera icona, privo di un reale potere.



G. Sirch: È intelligente quello che dice un ragazzo durante un'intervista, perché sottolinea le contraddizioni tra l'immagine messianica di un padre della patria e il suo scollamento dalle *elite* più radicali della popolazione di colore. Secondo loro è stato sì è trattato di un culto vuoto, una specie di ossessione collettiva, il prodotto delle strategie politiche dei bianchi che lo hanno scelto e voluto come simbolo della liberazione dall'apartheid. Quindi quello che dice quel ragazzo è: "Sì, Mandela è stato senza dubbio un leader carismatico, però cerchiamo di vedere quella parte di lui che è stata semplicemente un fenomeno di trascinarsi collettivo e verifichiamo invece la sua reale portata di uomo politico. E' stato un culto di massa, che noi abbiamo seguito in maniera passiva, mentre avremmo dovuto guardare a lui diversamente, con maggiore responsabilità." Questo principio di responsabilità demandato ad un leader mi pare un punto focale della discussione.

D. Croci: L'arte dei due protagonisti, Anele e Apollo, esemplifica un costante e per certi versi tormentato processo creativo di rielaborazione del vissuto e dell'esperienza, protendendo alternativamente da una parte verso la memoria – collettivo e privata – della fotografia, e dall'altra verso l'attiva (ri)formulazione di se tramite la corporalità della performance artistica. Quale di queste due dimensioni – la memoria del passato tramite la fotografia o la creazione performativa del nuovo – ritenete predominante nel contesto che avete studiato e rappresentato?

G. Sirch: Scegliere come protagonista un fotografo significa anche adottare una prospettiva che di conseguenza inquadra il racconto e la sua estetica. La fotografia è per definizione un flusso di dati, un indice, i cui rimandi tra passato e presente, tra memoria individuale e collettiva si determinano senza soluzione di continuità. Seguire un fotografo e cercare di identificarci nel suo sguardo è stata un'operazione affascinante sul piano artistico, perché ha realmente comportato un'inversione prospettica: da un lato un processo di identificazione, e dall'altro la volontà dare alle immagini contenute più universali, che parlassero anche di noi. Volevamo che l'approccio intimo e riavvicinato con cui Anele guarda la sua *township* potesse veicolare anche riflessioni più ampie sui temi del *post-apartheid*. Non sto parlando di categorie sociologiche, ma di una prospettiva esistenziale, capace di abbracciare il racconto di un'intera collettività. In una scena del film mostriamo una parte dell'archivio di Anele, una selezione di immagini che oscillano tra dimensione privata e documentazione sociale in forma di ritratti, cerimonie tradizionali, scorci suburbani. La natura speciale del nostro protagonista permette questa alternanza fra visionarietà d'artista e momenti di lucida rappresentazione della realtà. Questo doppio binario è anche il registro del nostro film.

Lungo i suoi cinque episodi questo rapporto instaura anche temporalità diverse fino al finale, quando i versi di una poesia *xhosa* dissolvono l'intero racconto in un quesito sul valore del tempo. Chiedersi se la "storia" sia statica, eterna, immobile, oppure se il tempo abbia una propria reversibilità, sembra indurci a riflettere sulle



possibilità che abbiamo di intervenire sulla storia, di agire per un suo possibile cambiamento. A noi questo è parso il finale più naturale, perché riflette la disillusione del nostro protagonista e non contiene giudizi o immagini definitive, come solo la poesia sa fare. In quella scena il tempo "piccolo" di Anele intercetta quello più ampio della storia africana e se si è bianchi, come nel nostro caso, si sente tutta la gravità di quelle parole. Nel film, però, sono tanti i rimandi più o meno espliciti a fatti di storia o di memoria legati all'apartheid. Come nel capitolo intitolato *What about reparation?*, dove il termine *reparation*, non è solo una citazione dal libro del nobel nigeriano Wole Soyinka, ma allude anche a uno dei concetti cardine del *Truth and Reconciliation Commission*,¹ vale a dire il dovere della 'restituzione' che deve riguardare tutta la società dei bianchi, come atto imprescindibile di ogni altro discorso sul risarcimento morale. In *The burden of memory* Soyinka sottolinea infatti come l'idea di *reparation* debba passare necessariamente attraverso fatti concreti, denaro, forme di auto-tassazione che i bianchi devono accettare per risarcire almeno in parte secoli di schiavitù e di sfruttamento sistematico del territorio africano.

D. Croci: Le scelte stilistiche di regia – la simmetria riscontrabile in numerose inquadrature, le carrellate laterali e la gamma dei toni di grigio – sembrano voler suggerire un ambiente bidimensionale che si dispiega in maniera omotetica, come un frattale sempre uguale a stesso. È una scelta consapevole? L'impressione è che la *township* si articoli come uno non-luogo in cui le dimensioni spaziali e temporali siano state sottratte, in un eterno presente bidimensionale.

F. Goia: Il bianco e nero è stata una scelta della primissima ora, è venuta naturale viste le caratteristiche di quel contesto ambientale e il tipo di racconto che avevamo in mente. La *township* è uno spazio suburbano molto complesso da rappresentare, così caoticamente piatto e difforme. Il bianco e nero ci ha aiutato a trovare un bilanciamento formale e un controllo della luce laddove le condizioni di luminosità sarebbero state altrimenti difficili da governare.

G. Sirch: Come ho detto prima, abbiamo lavorato sullo stile come fosse la materia prima del nostro lavoro. La discussione sulla luce e sulla qualità del bianco e nero ha preceduto ogni altra scelta. Anche l'approccio all'immagine, così dichiaratamente fotografico, è diventato parte del nostro *modus operandi*. La macchina fotografica taglia la realtà a colpi di luce, di contrasti e di profondità pur restando sempre ben salda al suo codice bidimensionale. Queste stesse ragioni rientrano anche nel nostro lavoro che tiene conto dell'emotività del b/n, così come degli effetti grafici o scultorei ottenuti dall'azione sui contrasti o sulla gamma dei grigi. Naturalmente questa scelta fotografica non ha solo valore estetico, la nostra preoccupazione di registi è

¹Proposto da Mandela come strumento per il recupero di una pace sociale, il TRC (Truth and Reconciliation Commission) fu istituito nel 1994 (l'anno delle elezioni) proprio per assistere l'uscita dall'apartheid dopo 40 anni di lotte, di violenze e di sangue.



soprattutto quella di dare un contenuto narrativo alle immagini: la bellezza da solo può essere pericolosa o non bastare. Anche in questo senso è stata fondamentale la lezione di Goldblatt, che ha sempre mantenuto un rapporto equidistante tra impegno politico e ricerca artistica. Nelle sue immagini si vede tutta la sua ostilità per certa fotografia militante che usa il mezzo fotografico come un'arma da guerra. L'exasperazione del primo piano, o la ricerca a tutti i costi di immagini d'effetto, cruento, non è mai stato nelle sue corde. "Non devo mai dimenticarmi di essere un autore – diceva - e questo non significa essere meno partigiani!" Un'equidistanza tra arte e militanza, questa, che guarda analiticamente la società, spesso ricorrendo ad uno sguardo antropologico, sottile e mai diretto. E' questo forse che ammiriamo maggiormente nell'opera di Goldblatt. Tra i nostri riferimenti però non c'è solo il suo nome, ci sono anche alcune figure della nuova fotografia sudafricana, come Santu Mofokeng, Guy Tillim, Zwelethu Mthethwa che stanno raffigurando le *township* come scenari apocalittici o inquietanti visioni futuribili. Nelle loro immagini l'archeologia postcoloniale assume le forme di un tempo trasfigurato, prodotto di chissà quali nuovi mondi... Un po' come avviene nel film *District 9*, oppure in qualche videoclip musicale che abbiamo visto, come quello degli Spoek Mathambo girato dal fotografo Pieter Hugo.

F. Goia: E queste atmosfere visionarie sono aidate anche dalle carrellate. C'è la carrellata iniziale, quella lunghissima, su questa *township* immensa e notturna, che poi diventa una soggettiva di chi guida, di Anele. Le carrellate con la loro lentezza descrittiva aiutano a mostrare lo spazio, rendendo dinamico ciò che altrimenti avrebbe una eccessiva staticità fotografica.

G. Sirch: Per noi funzionano come degli *statement*, perché dopo quei quattro minuti di carrellata muta che trasforma la *township* in una visione metafisica, lo spettatore si ritrova immerso in quella realtà e comprende anche il nostro modo di raffigurarla. La bellezza di quel notturno non attutisce la sua tragicità, anzi la esalta. Nelle *township* si deve cercare la corrente elettrica agganciandosi dove capita, non ci sono fogne, non ci sono strutture che garantiscono una qualità minima della vita. Eppure esiste una positività nelle persone, che manda avanti la vita nonostante tutto. Noi ne siamo rimasti colpiti e mettere in risalto quest'energia è diventata quasi una scelta ideologica. Era anche un modo per rispondere al pietismo con cui solitamente gli occidentali guardano a queste realtà africane. Nelle *township* si suona musica continuamente, il divertimento dei giovani è molto organizzato e per quanto riguarda gli adulti, c'è una naturale propensione alla vita collettiva, scandita da un preciso calendario di riti e cerimonie tradizionali. Quando si sta per molto tempo in una *township* non si guarda più la miseria e si rimane invece colpiti da questa vitalità. Non ho dubbi che ci possa essere una rinascita per queste genti a partire proprio dalle loro *township*, perché qui i giovani stanno progettando il futuro, e lo stanno facendo a



prescindere dai riferimenti occidentali. Possiamo dire, se non di avere visto tutto questo, di averlo almeno intuito.

D. Croci: Essere riusciti ad evitare qualsivoglia forma di pietismo è indubbiamente uno dei maggiori meriti del vostro lavoro. È molto facile quando si va a documentare la miseria, le condizioni difficili in cui vivono queste persone. Miseria non è in realtà un termine corretto, si tratta sempre e comunque di un ambiente molto vivo e indubbiamente capace di reagire. Se da una parte c'è questa idea di stagnazione, di immutabilità, tuttavia ci si rende conto di come sia un'immagine superficiale. Potrà sembrare una superficie lunare, ma appena entrati in queste abitazioni si viene travolti dall'energia creativa di questa comunità.

G. Sirch: In un contesto così degradato tutto diventa normale, perché la soglia tra ciò che è accettabile o disumano praticamente non esiste. La dignità con cui le persone si organizzano e resistono tocca profondamente e non lascia spazio a commenti. Non è solo dignità, è anche fierezza per quel senso di appartenenza a radici identitarie profonde che si vogliono mantenere e trasmettere anche ai propri figli. E del resto è qui, nel mondo all'apparenza ibrido delle *township* che si preservano le forme più autentiche di un patrimonio di tradizioni che ancora sopravvive, proprio perché reso inaccessibile ai bianchi. Ne sappiamo qualcosa, avendo esperito spesso questo tipo di rifiuto, ma avendo anche conosciuto la permeabilità di alcuni di questi livelli che abbiamo potuto documentare dopo lunghi patteggiamenti e il necessario vaglio da parte degli anziani. Abbiamo sempre filmato solo ciò che ci è stato permesso, il nostro scrupolo etico non ci ha mai portati ad agire diversamente.

D. Croci: Immagino sia veramente difficile trovare una dimensione che sia contemporaneamente rispettosa e capace di valorizzare l'impronta artistica dell'autore, senza scadere in sentimentalismi o manierismi.

G. Sirch: Era un continuo processo a noi stessi. Abbiamo elaborato una sorta di manifesto ideologico: cosa fare e cosa evitare assolutamente in un contesto dove sapevamo di essere guardati con diffidenza e ogni passo falso avrebbe compromesso il nostro lavoro. I bianchi non sono graditi nelle *township*, e muoversi senza una scorta può essere anche pericoloso – la cosa più piccola che può capitare è di essere completamente derubati. Poco di che meravigliarsi, direi, se si pensa alla storia di sfruttamento e di segregazione che hanno dovuto subire per secoli. Si capisce bene quindi che l'obiettivo principale delle nostre prime settimane nella *township* di Langa era quello di essere accettati, di riuscire ad aprire un varco in quella diffidenza generale. Lentamente, iniziando con i primi contatti abbiamo cercato di stabilire un terreno comune, spiegando il nostro progetto, rassicurando sulla sua natura di documentario senza finalità commerciali, seriamente rivolto a quella comunità. La nostra buona fede è risultata convincente anche con il personaggio forse più difficile



da conquistare, Anele, il cui carattere scarsamente socievole non lasciava ben sperare per il futuro della nostra collaborazione. Siamo riusciti a fare breccia nella sua ritrosia agendo semplicemente all'interno di uno scambio umano. Ferruccio ed io ci siamo messi nella condizione di essere noi per una volta l' *altro* di cui tanto parla l'antropologia classica. Risultare alieni rispetto a quella collettività e in qualche modo discriminati per la nostra *whiteness* ha improvvisamente ribaltato i rapporti di forza. Ma dalla scomodità di quella posizione abbiamo cominciato a guardare quella realtà con una diversa attitudine. Invertire la prospettiva cercando di adottare lo sguardo di Anele è stato un passaggio fondamentale che è diventato anche il nostro modo di inquadrare il film.

F. Goia: Non volevamo certo essere scambiati per quei bianchi che entrano nelle *township* per provare il brivido di un safari esotico e terribile. Essere credibili e rispettati per il nostro lavoro era l'obiettivo nella ricerca di relazioni con i locali.

G. Sirch: Anche l'umiltà direi, ammettere di non sapere, di voler sinceramente imparare da quelle persone. Prima alludevo al termine chiave "risarcimento": noi possiamo dire di averlo praticato costantemente! Nel nostro lavoro sul campo non abbiamo mai sottovalutato il valore del loro contributo e la discussione degli aspetti finanziari, i compensi per le comparse o il costo di una determinata scena, venivano concordati senza differenze rispetto ai nostri tariffari professionali. Loro volevano sincerarsi che non ci fosse alcuna volontà di sfruttamento, e questa nostra correttezza certamente ha contribuito a saldare i rapporti. Una parte del nostro budget è stato anche devoluto alla comunità, come un modo concreto di attuare la pratica di *reparation* a cui alludevo prima. Il denaro dei bianchi è in fondo l'unico strumento che forse può ristabilire condizioni di equità che al momento sono solo utopia. Non so quanto denaro potrebbe servire, però credo si dovrebbe cominciare, una sorta di auto-tassazione su scala planetaria a beneficio di quei paesi che hanno subito le violenze dell'imperialismo coloniale.

Abbiamo avuto scambi anche con qualche ONLUS, e questo è un altro punto dolente intorno a cui si dovrebbe fare chiarezza. Tutte queste iniziative pseudo-umanitarie che si rifanno all'ONU, a organizzazioni religiose ma che in realtà sono quasi sempre strumentali alle occulte manovre delle grandi *corporation*. Gli interventi caritatevoli senza nessuna reale pianificazione non servono a nulla, sono operazioni di facciata, che lavano un po' la coscienza e hanno solo effetti momentanei, a volte anche dannosi. Ti faccio un esempio: abbiamo appena saputo che in una scuola in Congo sono stati donati centinaia di iPad allo scopo di avvicinare i ragazzi alle nuove tecnologie. È evidente che il problema di un bambino africano non sta nel sapere usare uno *smartphone* o un iPad, ma in un'educazione garantita per qualità e continuità. In tutto questo, gli unici a beneficiare veramente sono quelli della Apple, che da questa operazione ricavano un chiaro rientro di immagine. La vera rinascita dell'Africa ci sarà solo quando si smetterà con questa pelosa filantropia, che tampona i



problemi senza risolverli. Esistono complesse questioni politiche prima ancora che economiche da affrontare, ma è necessario ascoltare prima di tutti le richieste dei popoli africani, non come si è fatto finora, gli interessi del capitalismo occidentale.

D. Croci: My Private Zoo è un film italiano? Come ha influito la vostra appartenenza culturale e geografica, nonché la vostra esperienza di soggetti migranti, nel processo di conoscenza e rappresentazione dell'altro?

G. Sirch: Noi ci siamo subito chiesti quale potesse essere la nostra prospettiva, in quanto bianchi europei, certamente privilegiati, per raffigurare una realtà così distante da noi come quella di una *township*. Come accennavo prima, sperimentare la condizione di essere noi *l'altro*, tenuto a distanza e guardato con diffidenza, ha rappresentato un'inversione di prospettiva che ha certamente influenzato il nostro lavoro. La natura del nostro progetto, quella cioè di documentario indipendente, ideato anche per dare voce a quella comunità ha aiutato a rimuovere molte barriere che altrimenti sarebbero state invalicabili. Conquistata la loro fiducia tutto il resto è risultato più semplice. Il nostro modo di muoverci da artisti li incuriosiva, e sul quel piano si è stabilita anche un'intesa umana con i protagonisti del film. Nessuna presunzione di conoscenza quindi e massima flessibilità rispetto ai suggerimenti che ci venivano dati. La sceneggiatura rimaneva il nostro *vademecum*, ma abbiamo sempre assecondato l'incidentalità di certi incontri e devo dire anche la magia delle cose che accadevano di fronte a noi.

D. Croci: Vi sentite di considerare il vostro un cinema d'impegno sociale e/o politico? Cosa significa per due occidentali riportare in occidente – soprattutto con un altissimo grado di sofisticatezza stilistica – una realtà altra e così poco visibile?

G. Sirch: Credo che per definizione, strumenti come il documentario, la fotografia sociale, ma direi anche il lavoro di molti artisti, contengano sempre un pensiero politico o quantomeno il tentativo di esprimere una visione del mondo. Senza dubbio il nostro lavoro ha una connotazione politica anche se non è esplicita e in questo senso, forse, sarebbe più corretto parlare di *idealità*. Ho sempre preferito il termine *idealista* a quello di *politicizzato*. Di questi tempi si può passare per ingenui a dichiarare queste cose, ma dobbiamo ammettere che è solo per idealismo che abbiamo fatto alcune scelte, comprese quelle estetiche, contro il parere di produttori e addetti ai lavori sempre dubbiosi sulla commerciabilità del nostro film. Non ci è mai importato nulla di questi aspetti, e ciò stabilisce un preciso orizzonte di valori che alla fine è *politico*. Non servono grandi proclami, dietro ogni scelta artistica c'è sempre un pensiero politico, si tratta solo di capire se contiene uno slogan, un'idea retorica o l'invito ad una riflessione seria. Aprire microfono e telecamere alla comunità di una *township* è stato il nostro modo di affrontare una discussione politica sul *post-*



apartheid. Il nostro contributo di artisti è stato solo quello di dare una forma a quei contenuti.

D. Croci: Fino ad ora, che riscontri avete avuto dal pubblico? Potete riscontrare una differenza fra Italia e estero?

G. Sirch: Abbiamo fatto molti workshop e partecipato a numerosi festival in Italia, dove in effetti le reazioni sono abbastanza ricorrenti. Per quanto riguarda le esperienze internazionali, dipende molto dalle comunità e dai luoghi. Quando si va negli Stati Uniti e si parla davanti a studenti o a un pubblico più generico, la questione africana è sempre ben presente: non solo perché la comunità afroamericana è molto numerosa, ma perché in generale lì c'è molto interesse per le questioni che riguardano la libertà, i diritti civili. Quando ho presentato il film a New York, alla Columbia University è capitato di avere tra il pubblico anche degli africanisti e la discussione è stata davvero molto interessante. In Germania, l'informazione è ricca e le domande sono sempre molto centrate, ma credo dipenda anche dai programmi scolastici – non bisogna dimenticare che la Germania è stata una delle grandi potenze coloniali per non parlare di famosi esploratori come Alexander von Humboldt e via dicendo. Forse lì non ho visto una particolare attenzione per gli aspetti più artistici del nostro lavoro, voglio dire la fotografia, la musica jazz che invece in Italia accendono sempre il dibattito. Probabilmente è ciò che colpisce maggiormente da noi, i contenuti storici sull'*apartheid* sono percepiti un po' estranei rispetto ad una geografia del sapere scolastico, che si sa, quando non è eurocentrica è sempre un po' provinciale.

F. Goia: È anche una diseducazione degli italiani a vedere il documentario come genere cinematografico. All'estero sono abituati a vederli anche al cinema, in televisione. Invece qui da noi non c'è quella cultura, e quindi si sviluppa una forte categorizzazione, i documentari devono rispondere sempre ad un indice stabilito dalla fruizione non dalla qualità del lavoro.

G. Sirch: All'estero ci sono tanti festival dedicati al documentario, è un ambito tenuto in grande considerazione. In Italia i nuclei ancora sono pochi, non ci sono spazi televisivi o sono molto risicati, e quindi si tratta di un mondo che resta in parte sconosciuto. Però, curiosamente, gli ultimi premi dei nostri festival cinematografici più importanti sono stati dati a due documentari. *Sacro Gra* e *Tir*. Chissà, forse qualcosa sta cambiando, anche se onestamente non credo si tratti di una vera apertura ma piuttosto di una moda, un nuovo filone da spremere in anni di evidente crisi del cinema italiano.

F. Goia: Sicuramente è la modalità più innovativa, se si può dire in questi termini.

G. Sirch: Potenzialmente lo è senz'altro, da persona che si interessa di arte visive mi spingo anche a dire che il documentario sta lentamente subentrando alla stessa nozione di *videoarte*, che dopo la stagione dei '70 e primi anni '80 risulta un termine



ormai vetusto ed inefficace per descrivere il nuovo fronte iper-tecnologico delle ricerche visive. Attualmente il documentario di ricerca, nelle sue forme più sperimentali ha uno spazio crescente nel panorama artistico, e per rendersene conto basta girare per mostre e musei d'arte contemporanea.

F. Goia: Per tornare alla tua domanda iniziale, forse il nostro spettatore più importante è Anele. Ci siamo confrontati con lui lungo tutte le fasi del film. Il suo giudizio finale era molto atteso, avrebbe avuto un valore speciale, perciò quando ci ha detto che il film gli era piaciuto molto ci siamo sentiti molto rassicurati...

G. Sirch: Sapere che Anele si riconosce nel nostro lavoro al punto da farlo circolare nelle sue mostre accanto alle sue fotografie, è stato certamente il riconoscimento più grande.

Daniele Croci (1988) è dottorando in Studi Linguistici, Letterari e Interculturali in Ambito Europeo ed Extra-europeo presso l'Università degli Studi di Milano e attualmente co-gestisce il sito dello scrittore britannico Iain Sinclair. Si è laureato nel 2013 presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi intitolata "Radical Doubts – Power, order and subjectivity in Macbeth and popular cultures". Gli interessi primari comprendono il postmodernismo nel *graphic novel* di provenienza anglosassone, con un'attenzione particolare alle appropriazioni nel canone letterario; il rapporto tra potere e ideologie; narrative utopiche e distopiche

daniele.croci@unimi.it