

LUIGI GAFFURI

LUOGHI AI MARGINI E RESISTENZA NELLA
FILMOGRAFIA DI DJIBRIL DIOP MAMBÉTY

Geografia e cinema. – Dal punto di vista geografico con il cinema il mondo si travasa nei film che, a loro volta, possono fornire mappe di significato con cui navigare nel mondo (Aitken, Zonn, 1994). Se si vuole attribuire un senso a uno spazio o a un luogo specifico, diventa necessario esaminare non solo i suoi elementi materiali, ma anche i modi mediante i quali spazi e luoghi vengono rappresentati (Cosgrove, Daniels, 1988; Duncan, Ley, 1993). È quindi importante adottare un approccio analitico che consenta di leggere le produzioni cinematografiche da una prospettiva disciplinare, interpretando i film come testi geografici. Diverse scienze sociali hanno messo sistematicamente a profitto le rappresentazioni collettive che il cinema rende disponibili, con i relativi riferimenti alla cultura popolare che i film incorporano. Si pensi per esempio alla storia (antesignano in Francia, Ferro, 1977; in Italia, la rivista di studi *Cinema e storia*), all'antropologia (Piault, 2012; per l'Africa, Rouch, 2009; Prédal, 1982), alla sociologia (Shiel, Fitzmaurice, 2001; 2003) o alla stessa filosofia (Deleuze, 2016 e 2017; Ronchi, 2015, pp. 95-114). Quanto all'interesse dei geografi per il cinema, sebbene nel tempo sia stato sporadico e disperso in altre tipologie tematiche più comprensive, esso si è intensificato a partire dagli anni Duemila.

Fra la cultura visuale del cinema e quella della geografia spira aria di famiglia, tanto che, nell'esperienza di ciascuno, assistere a un film significa sperimentare lo spostamento da un luogo a un altro, reale o immaginario. In questo orizzonte l'operazione culturale avviata dalle *Annales de géographie*, quasi una decina d'anni or sono, ha proprio il senso di un recupero del terreno perduto (Staszak, 2014a). Ci si è interrogati su quale sia il ruolo degli oggetti e dei processi geografici nel discorso cinematografico, cercando di mostrare cosa il cinema possa portare alla geografia e viceversa. Questa sfida è stata raccolta in una serie di saggi scientifici che riguardano la scena delle riprese, la geografia relativa all'universo ci-

nematografico degli spettatori, il loro spaesamento, la disposizione del set, l'angolazione visuale, i luoghi delle riprese, il tipo d'inquadratura, la profondità di campo, la geografia degli affetti o le emozioni geografiche legate ai paesaggi e all'ambiente (Volvey, 2016), l'arredo del territorio, i movimenti della macchina da presa e degli attori nello spazio scenico – tutti aspetti che costituiscono scelte e determinano cosa verrà proiettato nello spazio dello schermo.

In quel quadro, nel mentre ci si domandava se nei film la spazialità fosse mobilitata come risorsa narrativa e retorica, o in che misura la semiologia cinematografica fosse in qualche modo spaziale, è stato proposto di distinguere quattro tipi di spazio cinematografico: diegetico, scenografico, pittorico e spettacolare. Tali spazi andrebbero analizzati nella loro complessa articolazione, per cercare di comprendere non solo il cinema, ma anche le spazialità delle società odierne in cui gli schermi sono onnipresenti (Staszak, 2014b). Altri lavori sono stati riservati alla filmografia di specifici autori, privilegiati per il loro ampio utilizzo dei territori e dei paesaggi geografici, per la disposizione degli oggetti nello spazio filmico, per gli effetti di distanza e di prossimità, per la loro geografia psicologica o sociale, per la concentrazione sulla tensione spaziale degli epiloghi incompiuti, per i giochi di prospettiva, per l'uso di lunghi piani sequenza durante i quali gli attori sfumano davanti a un contesto spaziale, per la tecnica con cui riescono a fondere paesaggi, elementi del territorio e personaggi, attraverso le spazialità dei loro corpi (Di Méo, 2014).

Il mondo anglosassone è quello che più di altri ha riservato attenzione teorica alle relazioni tra geografia e cinema, con particolare riferimento alle città (Kennedy, Lukinbeal, 1997; Clarke, 1997). Anche nella geografia di lingua spagnola il rapporto con il cinema è ritenuto sempre più importante (Gámir Orueta, Valdés, 2007; Gámir Orueta, 2010 e 2012; González, 2013; Gámir, 2015; Gómez, Nin, 2018). In ambito germanofono i lavori non mancano (Escher, 2006; Lukinbeal, Zimmermann, 2008), così come non sono assenti nella geografia lusofona (de Azevedo, 2005; Custódio do Nascimento, 2018), dove si trovano anche contributi sulla città (da Costa, 2003).

Dal suo canto, la geografia italiana manifesta un impegno recente sull'argomento in questione, con titoli tematicamente riservati al cinema nella didattica geografica (Giorda, 2000; dell'Agnese 2006; Plutino, 2007), al rapporto fra cinema e paesaggio (Fantuzzi, Gazerro, 1999; Giorda,

2003; dell’Agnese 2009; Corna-Pellegrini, 2012; Miggianno, 2021), a quello tra geografia sociale e cinema (Cerreti, 2021), alle rappresentazioni cinematografiche del nostro Paese all’estero (Cerreti e Giangrasso, 2004), alle connessioni tra cinema, ambiente e territorio (dell’Agnese, Rondinone, 2011), ai film come narrazioni, documenti e agenti geografici (Terrone, 2010), ai nessi del cinema con il turismo (Nicosia, 2012) o della geografia con le fiction televisive (Amato, dell’Agnese, 2014), a elaborazioni teoriche che fanno emergere, dalle opere cinematografiche, una scrittura filmica della territorialità (Tanca, 2016 e 2020). A mia volta provo qui a riprendere il discorso interrotto una trentina d’anni fa, dopo un contributo apparso su una rivista africanistica di orientamento geografico, dedicato alla relazione fra territorio e cinema africano (Gaffuri, 1994).

Luoghi d’Africa: decolonizzare gli schermi. – La filmografia di Djibril Diop Mambéty fa riflettere sulle modalità con cui la rappresentazione decoloniale dei luoghi africani, segnatamente nel Senegal urbano, entra nella narrazione cinematografica in termini geografici. Il programmatico intento di decolonizzare la mente, che in Africa ha avuto manifestazioni preziose in ambito letterario (Thiong’o, 2015), in Mambéty si è trasformato nel progetto di *décoloniser les écrans*. Dai suoi film emerge in modo chiaro la tensione a uscire dalla “colonialità”, ovvero qualcosa che ha un’origine coloniale ma che non riguarda solo il passato, poiché il potere di cui è espressione si manifesta nel presente (Quijano, 2007; Borghi, 2020). La città di Dakar, formazione territoriale che porta i segni dell’impronta coloniale, diventa il luogo privilegiato nel quale il regista concentra l’attenzione sui margini per avviare, tramite il suo cinema, un processo di decolonialità.

Le immagini e il sonoro sono strumenti di controllo di uno spazio urbano eterotopico (Foucault, 2011) che, reindirizzando il potere attraverso una negoziazione tra l’eredità coloniale e una nuova focalizzazione deviante, mostrano l’irriducibile alterità dei luoghi come oggetto del discorso filmico. In particolare, se le immagini riempiono gli occhi, la dimensione sonora investe il campo uditivo con i suoi rumori, la parola, i canti, la musica, le voci, i ritmi e la danza, componenti mediante le quali il cinema di Mambéty si trasforma in uno spettacolo totale, dove il sonoro è narrativamente spinto in primo piano: «il suono piega, rompe, riaffiora, divide e rovescia, si riversa nei continui piani narrativi sonori» (Dima, 2019, p. 96). Il suo sguardo critico si esprime anche nella scelta dei pro-

tagonisti del racconto, appartenenti a un universo umano che, pur abitando nella capitale, resta ai bordi della società.

Si tratta di figure subalterne, apparentemente senza possibilità di riscatto, che però, tramite il loro senso del *se débrouiller*, mettono in atto pratiche di resistenza in un quadro sociale e territoriale permeato dai dinamismi dell'economia informale. I personaggi si scontrano con la dura realtà cittadina, specchio delle lacerazioni che la storia recente del Senegal ha prodotto nei luoghi del suo tessuto sociale, ma avviano percorsi di riuscita che sfidano la quotidianità di un vivere stentato eppure indomito. Mediante la narrazione la macchina da presa esplora l'ambiente urbano nelle sue componenti morfologiche, ma soprattutto in quanto territorio privilegiato della riproduzione sociale. L'opzione realista si coniuga con un'ispirazione visionaria e ribelle, diventando un manifesto di denuncia politica capace di presentare in filigrana la posizione di un cineasta che, nello scegliere di lavorare in periferia, non ha mai accettato che il suo lavoro e i luoghi di cui si occupava fossero periferici, avverando così la prassi culturale di portare il margine al centro – attitudine che una geografia critica può adeguatamente valorizzare.

Convinto che il cinema sia un luogo primario del dissenso e che il pensiero critico abbia un particolare potere trasformativo, con il suo lavoro Mambéty incarna l'idea che la marginalità sia «un luogo radicale di possibilità, uno spazio di resistenza» (bell hooks, 1998, p. 68). Un ambito dove non si annulla la marginalità, ma in grado di offrire a ciascuno l'occasione per adottare punti di vista più profondi con i quali immaginare nuovi mondi. I suoi personaggi resistono ai margini di comunità che coltivano altri valori, dove la competizione e il successo sono i privilegiati strumenti di affermazione individuale e collettiva. E la loro resistenza è legata ai luoghi della povertà, dell'esclusione, a una marginalità di cui la rappresentazione filmica coglie la funzione strategica, sul piano spaziale, per produrre un discorso contro-egemonico presente sia nelle parole sia nei modi dell'esistenza. L'attenzione che Mambéty ha sempre riservato a questi aspetti della vita reale e della comunicazione visuale è presente dagli albori nella giovane cinematografia africana indipendente. Infatti, fin dagli esordi i registi africani hanno teorizzato l'esigenza di arrivare a una comunione con il loro pubblico, perciò realizzare un film significava far sentire protagonista il proprio popolo (Toffetti, 2001).

Essendo calibrati su spazi marginali, anche i film di Mambéty, come

opere d'arte, si trovano di fronte «un popolo doppiamente colonizzato dal punto di vista della cultura, colonizzato dalle storie che provengono da un altro luogo, ma anche dai propri miti, divenuti entità impersonali al servizio del colonizzatore» (Deleuze, 2017, p. 258). Per un verso, c'è sempre in sottofondo una storia alle spalle che pesa ed è difficile da cancellare, quella delle migliaia di metri di pellicola che sono stati girati nelle colonie, terreno fertile per la propaganda che integrava rapidamente le immagini ai propri fini di dominazione (Convents, 1986 e 2001), con l'obiettivo di "controllare" ciò che era destinato ai paesi colonizzati o da lì proveniva. Per altro verso ci sono le necessità di recupero critico della tradizione per metterla in rapporto con la modernità e il bisogno di reinventare la densa relazione tra oralità e scrittura. Una tendenza, questa, propria del cinema africano, che tenta di incorporare tratti caratteristici della tradizione orale del continente, mettendo così in atto un allontanamento dai parametri della narrazione classica (Elena, 2001).

Sotto questo profilo, la filmografia di Mambéty è un esempio mirabile di cinema dell'atto di parola, capace di richiamare la figura del *griot* che, come il cineasta, è un osservatore partecipante che si arroga il diritto di aggiungere la messa in scena della parola come assunzione di responsabilità. Il suo cinema sfugge all'etnologia e alla pura finzione, aprendo la strada alla fabulazione, in quanto atto di parola vivente che garantisce la libertà e la circolazione di un messaggio con valore di *enunciato collettivo* contrapposto ai miti colonizzatori. Mediante la fabulazione e tramite i suoi personaggi, il regista oltrepassa il limite che separa i fatti privati dalla politica. In questo senso l'atto di parola, nei film di Mambéty, è un atto liberatorio che eleva la miseria degli strati sociali diseredati portando i margini al centro.

Con le meravigliose immagini degli spazi marginali di Dakar, che divengono espressione didascalica delle periferie africane, Mambéty ci ha certo lasciato delle opere d'arte, ma il suo cinema è anche un trasgressivo atto politico che rende manifesta l'impossibilità di vivere sotto un qualsivoglia dominio. Nel comunicare questo rifiuto del potere costituito, il regista prefigura quel popolo che non c'è ancora (Deleuze, 2017). Infatti, la fabulazione della minoranza che cerca la sua indipendenza e coltiva la propria libertà come forma di resistenza ai condizionamenti culturali, alle pressioni sociali e alle disparità economiche, è proiettata in funzione di un domani migliore per tutti gli uomini considerati relitti della società.

Com'è assodato per altri cineasti, non solo africani, anche Mambéty ritiene che il cinema sia un luogo privilegiato del discorso di resistenza (Tomaselli, 1995). In quanto autore, mette in atto pratiche estetiche e comunicative rivolte «alle persone reali là dove esse sono», poiché è da lì che bisognerebbe partire, e «il luogo dove gli individui più immediatamente sono è lo spazio della loro vita, del loro stesso corpo, delle loro aspirazioni e dei loro sogni» (bell hooks, 1998, p. 9).

Mambéty è consapevole di quanto siano importanti i luoghi di cui e da cui gli uomini di cultura parlano. Per l'uomo e per il regista scegliere il margine, nella vita e nel realizzare film, ha significato articolare pratiche di resistenza capaci di offrire nuove possibilità interpretative della realtà sociale che aveva di fronte, mentre focalizzava l'attenzione sugli spazi geografici del disagio nelle periferie di Dakar (Sene, 2001). La sua riflessione e la sua prassi sono andate incontro al bisogno di sondare alla radice le foucaultiane dinamiche del potere, intenzionali ma non soggettive, e il loro nesso con la comunicazione nella settima arte. Un'attitudine anti-gerarchica, di vicinanza agli emarginati, che si esprime nelle scelte di vita, nelle decisioni sui temi e i luoghi dei suoi film, nel rifiutare i giochi dello *show business*.

L'attività poetica di Mambéty ha il suo ancoraggio nel territorio, nei luoghi che, costituendo il supporto materiale dei suoi processi creativi, permangono e superano la stessa breve vita del regista. Tant'è che coloro che lo vogliono ricordare, anche anni dopo la morte, non solo cercano di rivedere i suoi film quando è possibile, ma si recano nei luoghi che sono stati la fonte primaria della sua ispirazione e gli spazi di una peculiare poetica filmica, unica nel suo genere: oltre a Colobane, luogo di ibridazione culturale come la stessa Dakar, anche i dintorni del porto, rue Jules Ferry, rue Carnot e Bayeux conservano ancora per i nostalgici il loro fascino antico, i loro caratteristici colori, i loro sapori e i loro odori così particolari (Faye, 2008). Così, nel cinema di Mambéty, gli spazi urbani, i quartieri, gli artefatti che arredano la città, le persone e i gruppi, le figure istituzionali e i luoghi del potere, insomma i vari aspetti del mondo, si avvicinano sempre più tanto al regista che li filma quanto agli spettatori che li vedranno rappresentati nelle immagini sullo schermo. Il messaggio di questo cineasta anticonformista si rivolge ai luoghi della frammentazione, del disagio, dell'emarginazione, degli ultimi. Con i suoi film, Mambéty non cerca di adulare il pubblico, anche se sa bene che in Africa la

popolazione è giovane e particolarmente sensibile nelle grandi città, spazi sociali e culturali prediletti dal mondo del cinema (Binet, 1983). In questo orizzonte il regista non confeziona film a tesi, anzi fa riflettere proprio perché si situa lontano dall'opinione diffusa attraverso una pretesa visionaria che, partendo dal reale, propone con il dono della veggenza una narrazione nella quale la scrittura del territorio è centrale.

La produzione cinematografica di Mambéty. – Djibril Diop Mambéty è nato nel 1945 a Colobane, un turbolento quartiere di Dakar situato nella periferia sud della capitale senegalese, in un'area che si trova nelle vicinanze sia del teatro Nazionale sia del teatro Daniel Sorano, ma anche della stazione ferroviaria e del porto.

Sono cresciuto a Colobane, dove c'era un cinema all'aperto chiamato ABC. Eravamo molto giovani, avevamo otto anni, e non ci consentivano di uscire la sera perché il quartiere era pericoloso. Nonostante questo, scappavamo di casa e andavamo al cinema. Dato che non avevamo i soldi per il biglietto, ascoltavamo i film dall'esterno (Wynchank, 2003, p. 15).

Figlio di un alto dignitario d'origine lebou, imam della moschea di Colobane, Mambéty ha trascorso l'infanzia in una famiglia numerosa e ha sviluppato presto le sue passioni artistiche. All'età di sette anni incuriosisce il vicinato che si reca a casa sua per assistere alle serate di intrattenimento in cui si propone come protagonista. Dopo aver studiato teatro, inizia la sua carriera come attore di professione, sia sul palcoscenico che in diversi film senegalesi e italiani. A diciassette anni crea a Dakar il primo caffè-teatro senegalese. È stato inizialmente membro del teatro Sorano nella sua città e tanto l'uomo quanto la sua opera successiva non si libereranno mai della formazione ricevuta presso questa istituzione culturale. Ben presto però, per incomprensioni con la direzione del teatro, Mambéty abbandona la sua attività. Nondimeno, dal teatro alla "fabbrica dei sogni" il passo è breve ed avviene con un certo diletterantismo, per ammissione dello stesso regista.

Mambéty non si è formato in alcuna scuola di cinema, è praticamente autodidatta e non appartiene ad alcun movimento cinematografico. Il suo primo cortometraggio, *Contras' City*, è uscito nel 1968 ma lo ha girato in sei giorni quando aveva vent'anni, facendosi prestare attrezzatura e camera-

man dal direttore del Centro culturale francese di Dakar; la stessa cosa avrebbe fatto due anni dopo con il secondo cortometraggio, *Badou Boy*, girato nei week-end insieme a un gruppo di amici (Vieyra, 1983). Nei suoi primi due film Mambéty poneva questioni che non sono state raccolte. Sul piano tecnico, per esempio, si diceva che le immagini fossero sovraesposte; in realtà, la particolare luminosità deriva dalla scelta di illuminare in quel modo la società e il territorio senegalese di Dakar – qualcosa che per troppo tempo all'occhio europeo non aveva rivelato “nulla di intelligibile”, per dirla con Conrad. Mambéty «cerca la luce, re-inventa l’Africa e sotto il cielo di quel continente ridà respiro alle immagini» (Gariazzo, 1998, p. 39): ciò vale anche per *Touki-Bouki*, dove c’è un’esplosione di luminosità, uno splendore aperto a memorie visive, a scarti surreali, a dilatazioni simboliche che, partendo dal territorio rappresentato, evocano immagini di altri luoghi.

Poco dopo aver constatato la scarsa accoglienza ricevuta dai suoi lavori in patria, il regista si trasferisce a Marsiglia poiché l’ambiente culturale locale comincia ad andargli stretto. Tuttavia, i condizionamenti della vita da migrante, nonché i limiti imposti da un esilio fatto anche di esperienze problematiche, lo spingono a rientrare in Senegal. Le incertezze riguardo al periodo appena trascorso in Francia si riverberano nel successivo film *Touki-Bouki*. Realizzato quando aveva 27 anni, il suo primo lungometraggio rompe con i codici narrativi del cinema africano di quell’epoca, innescando uno sconvolgimento estetico attribuibile alla modalità delle riprese, a una poetica sperimentale, all’intervento della musica nella narrazione, a una libertà espressiva inedita, a una narrativa non lineare, all’uso dei rumori, della luce naturale e delle inquadrature, a un audace montaggio posto a fondamento della coerenza testuale (Gardies, 1987b). Cadenzato dalla voce suadente di Joséphine Baker che, in sottofondo, canta «Paris, Paris, Paris, c’est sur la terre un coin de paradis», il film racconta sull’onda di questo ritornello la partenza in nave, fantasmatica e insieme reale, dei protagonisti della storia. Si tratta di Mory e Anta, una giovane coppia forse diretta verso la capitale francese, dove l’esilio potrebbe però rivelarsi un’altra forma di alienazione (Barlet, 1998). Un film dai caratteri premonitori, la cui «grande bellezza formale e rara potenza evocativa ed espressiva, [è] ben più eloquente delle troppe “prediche illustrate” realizzate da tanti suoi colleghi» (Boughedir, 1987, p. 137).

Nel 1992, a quasi vent’anni dal primo, Mambéty realizza il suo secondo lungometraggio, *Hyènes*, film di altissima qualità che, dopo essere stato

selezionato a Cannes, ha ottenuto scarsa considerazione dalla critica. In anticipo sui tempi, con l'inebriante ebbrezza delle immagini (Amarger, 2000) il cineasta preconizzò le dinamiche della globalizzazione in un film tanto bello quanto amaro. Questa fatica cinematografica di ampio respiro, ispirata alla famosa opera teatrale *La visita della vecchia signora* del drammaturgo svizzero Friedrich Dürrenmatt, non viene particolarmente apprezzata da coloro che, in qualche modo, si aspettavano una prosecuzione di *Touki-bouki*. In realtà, non pochi elementi contribuiscono a definire *Hyènes*, proprio per la sua diversità, come un lavoro complementare che non può essere scisso da quella lontana esperienza artistica.

L'ultima impresa di Mambéty è la trilogia di cortometraggi dedicata alle *Histoires de petites gens*. Il regista ha potuto dirigere solo i primi due "racconti", come lui stesso li chiamava rievocando la tradizione orale: *Le franc* (1994) e *La petite vendeuse de soleil* (1998). Anche nel terzo cortometraggio, che avrebbe dovuto intitolarsi *L'apprenti voleur*, immaginava come protagonisti principali i bambini, già centrali nel secondo. Nel caso di *Le franc*, venato da umorismo e sarcasmo, il rigore plastico e la forte innovazione figurativa lasciarono stupefatti il pubblico e la critica. Il film è attento a dare un'immagine realistica della vita urbana senegalese, ma nello stesso tempo è un *conte*, scritto anni prima dallo stesso Mambéty ispirandosi alla dimensione magica dell'oralità (De Lorimier, 2015). Con questo il regista vivifica una questione presente in tutta l'Africa che ha prodotto filmografie, cioè la trasmissione dell'oralità attraverso il cinema (Vieyra, 1990; Vieyra e altri, 1989). Mambéty valorizza tale aspetto culturale poiché sa che nei racconti si abita soprattutto con l'immaginazione – e li si può abitare grazie alla presenza di spazi e luoghi.

Le franc è la storia di Marigo, musicista afflitto dalla povertà che, per guadagnarsi da vivere, gira i quartieri ai margini della città suonando la *congoma* – una sorta di *sanza* con lame di metallo più grosse, montata su una scatola rettangolare di legno che nel film, sostituendo le più tradizionali *calebasses*, è burlescamente colorata a strisce bianche e rosse. Acquistato un biglietto della lotteria nazionale, il protagonista decide di metterlo al sicuro attaccandolo alla porta della propria abitazione e coprendolo con un poster su cui campeggia Yaadikoone, il leggendario benefattore dei bambini e dei poveri, noto per la furbizia e per le sue elargizioni agli indifesi nella regione del Capo Verde (Wynchank, 2009). Se si considera che Mambéty dedica il suo lavoro ai più giovani, agli emarginati della so-

cietà e si occupa della gente comune, il cerchio si chiude. Resta tuttavia da dire che il giorno dell'estrazione la fortuna arride a Marigo, perché il numero del suo biglietto risulta vincente. Il guaio è, però, che il biglietto appiccicato alla porta d'entrata non si stacca più. Da qui cominciano le sue vicissitudini che lo portano a peregrinare nella città con l'uscio sulle spalle, per recarsi all'ufficio della lotteria e riscuotere il premio in denaro – un modo con cui il regista, mediante la macchina da presa, offre di nuovo agli spettatori la possibilità di calarsi nelle periferie di Dakar.

Da queste zone marginali prende la *relevé* l'ultimo cortometraggio di Mambéty, *La petite vendeuse de soleil*, lasciato incompiuto nella fase terminale del montaggio e consegnato al cinema mondiale dopo che il fratello Wasis Diop lo porterà a termine (Challouf, 2009). Molto malato, il regista muore il 23 luglio 1998 a Parigi, dove era già in cura da tempo.

Vendere il sole del territorio urbano. – Pur nella loro breve durata di cortometraggi, *Le franc* e *La petite vendeuse de soleil* sono due magnifici gesti del cinema che narrano storie dedicate alla gente comune e ai ragazzi di strada, componenti della società così importanti nelle preferenze del cineasta da farne il centro della sua arte. Mambéty si era avvicinato al cinema mediante il Centre Culturel Français, ma lo aveva certamente appreso anche sui marciapiedi del suo quartiere, perché lui stesso è stato un bambino di strada (*Écrans d'Afrique/African Screen*, 1998). Così, i racconti che il cineasta imbastisce in questi film, anche quando sono frammentati da sequenze visionarie, si riferiscono a vicende, territori, paesaggi e gesti del quotidiano che nella narrazione vengono uncinati alla spazialità e alla società, svelando l'ordine nascosto dei luoghi (Gardies, 1989).

Mediante una narrazione semplice, *La petite vendeuse de soleil* si interroga implicitamente sulla posizione del Senegal nella politica di sviluppo dopo l'indipendenza, portando l'attenzione su una realtà complessa come quella della capitale Dakar, dove il racconto si focalizza sull'instabile apprendistato dei giovani appartenenti socialmente al sottoproletariato urbano (Higgins, 2002). In più, egli si discosta dai film dei suoi colleghi che veicolano gli stereotipi delle società africane nei confronti della persona disabile – considerata parassita, dipendente, dedita all'elemosina per sopravvivere. Il regista mostra infatti la sua piccola eroina che, con una storia di resistenza e riscatto, riesce a sfuggire proprio a questo tipo di rappresentazioni diffuse (Yaro, 2009). Senza patetismo, il film racconta tre

giorni della vita di Sili Laam, una ragazzina di 12 anni costretta a camminare con l'uso delle stampelle per le strade e i quartieri periferici di Dakar. Colpita da un'infermità alle gambe, apparentemente gracile ma volitiva, Sili interpreta un personaggio doppiamente emarginato. Nella vita reale si tratta di Lissa Baléra, scoperta da Mambéty davanti all'entrata di un supermercato proprio mentre chiedeva l'elemosina (Wynchank, 2003). Benché attrice alle prime armi e calata nel ruolo di sé stessa, la giovane inonderà lo schermo con il suo radioso sorriso ogni volta che reagirà alle difficoltà incontrate, illuminando la narrazione.

Le città africane come Dakar sono strutture territoriali che vengono da un lascito coloniale europeo, manifestazioni di una razionalità politica ed economica eterocentrata (Turco, 1986). I loro abitanti hanno più intrinsecamente subito, rispetto al resto della popolazione, l'impronta lasciata sulla società urbana dai colonizzatori e hanno partecipato più strettamente ai suoi caratteri costitutivi. Anche per questo la capitale del Senegal è una città di contrasti, per riprendere il titolo del primo cortometraggio di Mambéty (Niang, 2002). Nonostante e mediante tale eredità, le città racchiudono la vita africana in tutte le sue espressioni, dalle istanze del potere politico agli scambi economico-commerciali, dal lavoro quotidiano al mondo dell'informale – ed è in questi luoghi privilegiati che si elabora il nuovo. Per un regista, la città africana è una “terribile rivelatrice”, una matrice nella quale sono incapsulati drammi, tragedie, commedie utilizzabili per situare ciò che alimenta la sua fantasia creatrice. La realtà urbana, quindi, non solo lo può aiutare a scovare le ambientazioni adatte ai suoi soggetti, ma inciderà anche sullo stile influenzando la scrittura filmica (Haffner, 1987).

Nei quartieri della città che conosce molto bene, Mambéty riprende quasi con divertimento le strade e i loro rumori, i passanti, i colori, le grida, il caos e, mentre narra storie, i suoi film le rendono cinematograficamente attraverso i luoghi – esprimendo così la territorialità urbana senegalese post-indipendenza. E se «raccontare una storia è territorializzarla, ma anche raccontare la storia di una territorializzazione», allora ci si può domandare con quali modalità la *mise en place* assume le forme di una *mise en scène* (Tanca, 2020, pp. 19 e 180). Al cinema, ogni racconto consiste nella relazione che si stabilisce tra i personaggi e lo spazio filmico, tessendo un discorso che organizza i territori rappresentati. Il modo con cui i luoghi sono trattati nella narrazione rivelano le predilezioni del regista.

La protagonista Sili Laam e il suo amico Babou Seck, attraversando ripetutamente i diversi ambienti dei quartieri periferici di Dakar – il porto, la stazione dei *car-rapides*, il mercato, gli insediamenti residenziali di nuova costruzione, le grandi vie di comunicazione a due sensi di marcia con il loro traffico, i marciapiedi e le stradine più interne, la zona della moschea col suo campanile svettante – assicurano l'attività di significazione del racconto con il quale Mambéty crea un dispositivo capace di promuovere nello spettatore processi di identificazione.

I modi mediante i quali il regista struttura gli spazi geografici nel film compongono un soggiacente discorso della territorialità, un'autentica scrittura dei luoghi dove a prevalere non è la loro figurazione per immagini, ma il complesso sistema di rapporti che i personaggi istituiscono con essi. Analizzare il lavoro di Mambéty riguardo allo spazio filmico tenendo conto della sola dimensione iconica dei luoghi (Gardies, 1987a) sarebbe una sottovalutazione dei simbolismi che il cineasta mobilita per mostrare il loro uso, le potenzialità di trasformazione in essi incorporati, i mutamenti nella loro morfologia, le prassi con le quali vengono frequentati e abitati. Le sue narrazioni cinematografiche travalicano i limiti spaziali della città, abbracciando elementi della diversità culturale di Dakar per proiettarli verso l'esterno, tramite un legame in continuo mutamento fra gli spettatori e l'universo socio-territoriale che il film porta con sé e trasporta fuori di sé. Le opere cinematografiche di Mambéty, e in particolare la *petite vendeuse*, uniscono al loro interno i diversi luoghi dell'attività umana: luoghi di culto, di sopravvivenza, di malattia, di svago, di comunione o di semplice passaggio. L'attitudine critica del regista, allacciando una relazione contrastata con il mondo in cui è ambientata la storia che sta narrando, nelle pieghe di questo racconto filmico del territorio crea un varco accogliente per la marginalità nei luoghi delle periferie che, come spazi eterotopici, abitano tutti i suoi film.

Le periferie narrate da Mambéty sono spazi, differenti dal resto della città di Dakar, che possono essere considerati eterotopici. Sono, cioè, luoghi di resistenza dove si sviluppano inedite percezioni di ciò che è possibile fare al loro interno, manifestando una discontinuità nei modi di abitare lo spazio geografico e nelle tipologie del suo modellamento, della sua plasmabilità. Si tratta di spazi eterotopici perché, all'interno del territorio urbano e nei differenti ambiti della vita cittadina, si trovano in continua tensione o in relazione dialettica con lo spazio dell'isotopia, cioè il territorio

istituzionalizzato e razionalizzato (Lefebvre, 1970). Sono luoghi localizzabili e alternativi che si creano in ogni società come forme di contestazione, mitiche o reali, dei territori non solo urbani in cui gli uomini vivono. Margini territoriali di una società, le periferie sono spazi altri, diversi dai luoghi del potere; si tratta di contro-luoghi capaci di contrastare, compensare o neutralizzare gli spazi istituzionalizzati. Ogni società, e quindi anche quella urbana di Dakar, sperimenta una propensione a produrre questi spazi eterotopici, luoghi reali spazialmente determinati e capaci di opporsi ad altri luoghi, ugualmente concreti, sovvertendoli (Foucault, 2011).

Sili Laam, la ragazzina protagonista del cortometraggio, abita in una siffatta periferia. È orfana e vive con una nonna cieca che, ogni mattina, accompagna a mendicare in città. È vulnerabile ed è oggetto di vessazioni da parte di una banda di ragazzini che la maltrattano per aver osato vendere giornali nelle strade di Dakar, sfidando così la legge maschile dominante. La sofferenza dei giovani è al centro delle preoccupazioni di Mambéty ma, proprio per questo, nei suoi film ospita i temi dei bambini di strada, dell'accattonaggio, della precarietà, dell'analfabetismo e, più in generale, della povertà – tratti sociali che Sili incarna nel loro insieme (Samb, 2015). La giovane protagonista, però, non si lamenta del destino che le è toccato, anzi, lo prende nelle proprie mani e dà allo spettatore una lezione di umanità mediante le sue strategie di sopravvivenza quotidiane. Le reazioni messe in atto durante la narrazione filmica esprimono un rifiuto del silenzio, la non accettazione dell'idea che bambini e bambine non abbiano voce. Nell'immaginario di Mambéty c'è spazio anche per i corpi vessati dalla sfortuna o dalla povertà – zoppicanti, disarticolati, amputati. Questi corpi, decostruiti e mostrati dal cineasta senegalese, assumono un significato primariamente politico poiché rientrano nella reiterata sfida che il regista lancia all'ordine costituito (Kifouani, 2017).

Questa resistenza nelle avversità si rinforza attraverso il rapporto di amicizia che Sili allaccia con Babou, un giovane di poco più grande di lei che ogni mattina prima dell'alba, quando ancora c'è buio in città, se la carica sulla schiena per metterla nel suo carretto e portarla, dal quartiere di *Cité Tomate* nel quale vive, verso il centro di Dakar dove, nel film, verranno illustrate le sue giornate di lavoro. Qui Mambéty si rispecchia e si raddoppia nei suoi personaggi scagliando un messaggio contro i pregiudizi, l'intolleranza, le superstizioni degli adulti e valorizzando la forza di volontà, la determinazione, ma anche il buon umore della protagonista nell'affrontare le difficoltà

quotidiane di una vita miserabile, aggravata dal fatto che, essendo orfana, deve provvedere ai bisogni della nonna non vedente.

Non manca, tuttavia, nella scrittura della territorialità portata avanti da Mambéty, una visione più ottimistica della città rispetto alle sue opere precedenti. Per esempio, mediante una panoramica sui nuovi quartieri in allestimento, ai bordi di una strada in via di costruzione, il regista riprende una fila di fabbricati moderni l'uno simile all'altro, dove l'abitabilità si presuppone migliore che altrove in città. Oppure, con un'altra sequenza si focalizza sul famoso *marché* Kermel, uno dei luoghi più importanti di Dakar, che nelle immagini di *Le franc* era un relitto devastato dall'incendio del 1994. Qui il mercato appare ricostruito, com'è effettivamente accaduto nella realtà, in tutta la sua magnificenza di palazzo coloniale realizzato in un misto di stili tra Art déco e architettura religiosa medievale del Nord Africa.

Altre sequenze si basano sui luoghi per tessere il racconto filmico, come quando la macchina da presa inquadra dal basso verso l'alto un imponente grattacielo che si staglia nell'azzurro del cielo, in contrasto con la scena precedente dove una serie di frigoriferi è lasciata in esposizione sui marciapiedi di un angolo del quartiere. Un gioco di specchi che, da un lato, comunica i modi con cui i commercianti urbani interpretano un aspetto della modernità e, dall'altro, getta uno sguardo sulle forme architettoniche assunte dai palazzi contemporanei in città, ironizzando sulla banale replica delle sagome degli elettrodomestici (Wynchank, 2003). Il sonoro fa la sua parte, arricchendo le immagini con un proprio piano narrativo: i rumori di fondo della strada, le sirene dei battelli, il picchietto delle stampelle di Sili quando cammina, le auto, i camion e gli aerei, le grida dei venditori di giornali e di altri prodotti, ai quali si sovrappone la musica dello stereo di un ragazzino mutilato che si muove su una sedia a rotelle e gira per i quartieri della città, facendo ascoltare brani ai passanti in cambio di qualche spicciolo. Ma è la musica di Wasis Diop, autore della colonna sonora, ad accompagnare con suoni bizzarri i movimenti di Sili per la città, per esempio facendo da sottofondo ai battelli che arrivano al porto. Tutto questo raccontare la territorialità urbana di Dakar si svolge nel quadro di una storia che ha anche altri bersagli comunicativi, mai disgiunti dai luoghi che articolano la narrazione filmica.

Certo, alcune sequenze segnalano ancora la precarietà del vivere in periferia, la vulnerabilità dei suoi protagonisti e lo scontro che gli emarginati sperimentano quando si recano nelle parti più centrali della città.

Ciò si verifica per esempio nella scena in cui Sili si rifugia tra i guardrail divisorii dei due sensi di marcia della strada per difendersi dalle insidie del traffico e poter vendere i suoi giornali; oppure quando si ha la sensazione che la città possa ancora schiacciare la sua fragilità, mentre una inquadratura panoramica sulla stazione dei minibus e dei *car-rapides* accentua minacciosamente, con la veduta aerea, il pericolo che può derivare dal caos della spericolata circolazione dei trasporti comuni. Nondimeno, rispetto alla cinematografia precedente di Mambety, questa sua opera dell'addio mostra una città più benevola, seguendo passo dopo passo la protagonista, alla quale sembra non possa accadere nulla di veramente grave in quel contesto sociale e geografico.

Proprio questo carattere generale dello spazio narrativo, connotato da fiducia e ottimismo, appare il frutto di una scelta del regista atta a mostrare come la periferia possa diventare centro attraverso prassi povere ma efficaci, mediante comportamenti coraggiosi e pieni di dignità dei quali si fanno artefici i personaggi principali. Tre sequenze, più delle altre, rivelano lo spirito prospettico del film. La prima si svolge dopo che Sili è venuta in possesso dei giornali e sta facendo il suo lavoro: mentre gli strilloni annunciano a gran voce una notizia clamorosa, la macchina da presa inquadra la prima pagina di una copia di *Le soleil*, dove appare a caratteri cubitali il titolo *L'Afrique a quitté la zone franc*. L'uscita dall'area alla quale quattordici paesi dell'Africa occidentale e centrale avevano aderito nel 1945, legando da allora in poi la propria moneta al franco francese, è un segno esplicito con il quale il cineasta esprime una speranza e un desiderio di autonomia dello Stato senegalese dalla ex madrepatria coloniale. La seconda sequenza riguarda un dialogo tra i due amici protagonisti che vendono giornali diversi: Babou propone ai passanti *Sud*, quotidiano popolare che si vende meglio del *Soleil*, giornale governativo, del potere. In questo frangente, Sili, qui *alter ego* del regista, mostra la sua concezione della politica con una frase netta, in risposta alle domande dell'amico: «Continuerò a vendere il *Soleil*, così il governo sarà più vicino al popolo».

La terza sequenza coincide con il finale del film, preceduto dalla scena nella quale un gruppo di giovani teppisti, aizzati dal capo banda, rubano una stampella a Sili e scappano, mentre lei sta contando i soldi seduta per terra, dopo aver venduto le sue copie. A questo punto, Babou se la carica sulla schiena per continuare il viaggio, mentre la macchina da presa spo-

sta l'obiettivo, in controluce, sull'androne colonnato di una galleria; in fondo, il bagliore dei raggi solari, verso il quale i due si dirigono ripresi di spalle. Tutti i presenti all'interno di quello spazio, compreso il gruppo di ragazzini persecutori, si ritirano ai lati e lasciano aperto il passaggio a Sili e Babou, mentre una voce fuori campo commenta l'ultima sequenza del film: «Così, questo racconto si getta in mare. Il primo che lo respira andrà in paradiso». Tutte le infermità della vita e le infinite miserie dell'esistenza sembrano scomparire in questa immagine chiosata dalle parole, con le quali Mambéty lascia agli spettatori il suo nitido testamento artistico e morale. Un armonioso canto del cigno le cui strofe sono scandite dalle sue amate periferie, luoghi portati al centro di una narrazione illuminata dal sole.

BIBLIOGRAFIA

- AITKEN S.C., ZONN L.E. (a cura di), *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 1994.
- AMARGER M., *Djibril Diop-Mambéty ou l'ivresse irrépressible d'images*, Paris, Éditions ATM-MTM, 2000.
- AMATO F., DELL'AGNESE E. (a cura di), *Schermi americani. Geografia e geopolitica degli Stati Uniti nelle serie televisive*, Milano, Unicopli, 2014.
- BARLET O., *Il cinema africano. Lo sguardo in questione*, Torino, Editrice L'Harmattan Italia, 1998.
- BELL HOOKS, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- BINET J., "Les cultures africaines et les images", *CinémAction*, 1983, 26, pp. 16-22.
- BORGHI R., *Decolonialità e privilegio. Pratiche femministe e critica al sistema-mondo*, Milano, Meltemi Editore, 2020.
- BOUGHEDIR F., "Le grandi tendenze del cinema africano: modernità e tradizione", in TOFFETTI S. (a cura di), *Il cinema dell'Africa nera 1963-1987*, Milano, Fabbri editori, 1987, pp. 131-137.
- CELLA S., QUADRATI C. (a cura di), *Djibril Diop Mambéty o il viaggio della iena. La rivoluzione cinematografica di un visionario regista senegalese*, Torino, L'Harmattan Italia, 2019.
- CERRETI C., "La geografia sociale dove non c'è (cioè, intendiamoci: dove

- non si sognerebbe di essere). Ovvero: oggi un vero conservatore è di destra o di sinistra? Note sulla *Gran Torino* di Clint Eastwood”, *Geography Notebooks*, 2021, 2, pp. 253-256.
- CERRETI C., GIANGRASSO G., “Cinema Italia”, in CONTI S. (a cura di), *Riflessi italiani. L'identità di un Paese nella rappresentazione del suo territorio*, Milano-Roma, Touring club italiano-Società geografica italiana, 2004, pp. 175-184.
- CHALLOUF M., *Djibril & Wasis*, intervista a Wasis Diop rilasciata in occasione della manifestazione culturale intitolata *Le ultime carovane*, tenuta a Milano dal 3 all'8 aprile 2009, 40 minuti, colore.
- CLARKE D. (a cura di), *The Cinematic City*, London, Routledge, 1997.
- CONVENTS G., *Préhistoire du cinéma en Afrique (1897-1918). A la recherche des images oubliées*, Bruxelles, OCIC, 1986.
- CONVENTS G., “Cinema coloniale”, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale IV. Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 335-383.
- CORNA PELLEGRINI G. (a cura di), *Paesaggi geografici nella cinematografia contemporanea*, Milano, CUEM, 2012.
- COSGROVE D., DANIELS S. (a cura di), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- CUSTÓDIO DO NASCIMENTO F., “O filme enquanto geografia: proposições e insights iniciais”, *Revista de Geografia*, 2018, 1, pp. 167-177.
- DA COSTA M.H.B.V., “Cinematic cities. Researching films as geographical texts”, in OGBORN M. E ALTRI (a cura di), *Cultural Geography in Practice*, London, Routledge, 2003, pp. 191-201.
- DELEUZE G., *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi, 2016.
- DELEUZE G., *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi, 2017.
- DELL'AGNESE E., “Cinema e didattica della geografia”, in ROSSI B. (a cura di), *Geografia e storia nel cinema contemporaneo. Percorsi curricolari di area storico-geografico-sociale nella Scuola*, Milano, CUEM, 2006, pp. 63-73.
- DELL'AGNESE E., *Paesaggi ed eroi. Cinema, nazione, politica*, Torino, UTET, 2009.
- DELL'AGNESE E., RONDINONE A. (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, Unicopli, 2011.
- DE AZEVEDO A.F., “A ideia de paisagem: pré-figurações geográficas de uma experiência estética da modernidade”, in *A geografia ibérica no contexto europeu. Actas do X Colóquio Ibérico de Geografia, (22-24 de Setembro)*, Évora, Universidade de Évora, 2005, s.p.

- DE LORIMIER J., *Ruptures et disjonctions dans le cinéma de Djibril Diop Mambéty: le film-griot ou l'invention d'une oralité moderne*, Montréal, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques - Faculté des Arts et sciences de l'Université de Montréal, Mémoire, 2015.
- DIMA V., "Il panottico acusmatico di Mambéty", in CELLA S., QUADRATI C. (a cura di), *Mambety o il viaggio della iena. La rivoluzione cinematografica di un visionario regista Senegalese*, 2019, pp. 96-105.
- DI MÉO G., "Espace acteur et 'drame paysager': le cinéma de Michelangelo Antonioni", *Annales de géographie*, 2014, 1, pp. 605-625.
- DIOP MAMBETY D., *Contras' city*, Dakar, production Kankourama avec le support du Ministère de la Coopération (France), 1968, 16 mm, 22 minuti, colore, lingua francese.
- DIOP MAMBETY D., *Badou boy*, Dakar, production Djibril Diop Mambéty, 1970, 16 mm, 56 minuti, colore.
- DIOP MAMBETY D., *Touki-Bouki*, Dakar, production Studio Cinégrit, 1973, 35 mm, 88 minuti, colore, lingua wolof con sottotitoli in inglese, nella versione restaurata dalla Cineteca di Bologna nel 2008 per la World Cinema Foundation.
- DIOP MAMBETY D., *Parlons grand-mère*, Dakar, production Maag Daan (Djibril Diop Mambéty) avec la participation du Ministère pour la Coopération (France), 1989, 16 mm, 34 minuti, colore, lingua wolof con sottotitoli in francese.
- DIOP MAMBETY D., *Hyènes*, Dakar, 1992, 16 mm, 110 minuti, colore, lingua wolof con sottotitoli in francese.
- DIOP MAMBETY D., *Le franc*, Suisse/Sénégal/France, 1994, 35 mm, 45 minuti, colore, lingua wolof con sottotitoli in francese.
- DIOP MAMBETY D., *La petite vendeuse de soleil*, film postumo, Suisse/Sénégal/France, 1999, 35 mm, 45 minuti, colore, lingua wolof con sottotitoli in francese.
- DUNCAN J.S., LEY D. (a cura di), *Place/Culture/Representation*, London, Routledge, 1993.
- Écrans d'Afrique/African Screen. Revue internationale de cinéma, télévision et vidéo/International magazine of cinema, television and video*, numero monografico dedicato a Djibril Diop Mambéty, 1998, 24.
- ELENA A., "Cinema dell'Africa subsahariana", in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale IV. Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 385-414.

- ESCHER A., "The Geography of Cinema. A cinematic World", *Erdkunde*, 2006, 60, 4, pp. 307-314.
- FANTUZZI N., GAZERRO M., "Cinema e geografia: la crisi del paesaggio italiano", *Il tetto*, 1999, 210-211, pp. 85-96.
- FAYE A., "Ce que tu peux nous manquer... Djibril Diop Mambéty", *Le Soleil*, 23 juillet 2008.
- FERRO M., *Cinéma et histoire. Le cinéma, agent et source de l'histoire*, Paris, Denoël Gonthier, 1977.
- FOUCAULT M., *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, in VACCARO S. (a cura di), Milano, Mimesis, 2011.
- GAFFURI L., "Vedere racconti e leggere immagini: obiettivo sul cinema africano", *Terra d'Africa*, 1994, 3, pp. 59-94.
- GÁMIR A., *Geografía y Cine. La representación del espacio geográfico en las películas de producción occidental*, Valencia, Tirant Humanidades, 2015.
- GÁMIR ORUETA A., "La cartografía en el cine: mapas y planos en las producciones cinematográficas occidentales", *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 2010, 334, en línea, <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-334.htm>
- GÁMIR ORUETA A., "La consideración del espacio geográfico y el paisaje en el cine", *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 2012, 403, pp. 387-424.
- GÁMIR ORUETA A., VALDÉS C.M., "Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas", *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2007, 45, pp. 157-190.
- GARDIES A., "Le discours de l'espace. *Kodou*, de Babacar Samb Makharan", in GARDIES A., HAFFNER P., *Regards sur le cinéma négro-africain*, Bruxelles, OCIC, 1987a, pp. 72-91.
- GARDIES A., "Le montage comme fondement de cohérence textuelle. *Touki-Bouki*, de Djibril Diop Mambéty", in GARDIES A., HAFFNER P., *Regards sur le cinéma négro-africain*, Bruxelles, OCIC, 1987b, pp. 157-174.
- GARDIES A., *Cinéma d'Afrique noire francophone*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989.
- GARIAZZO G., *Poetiche del cinema africano*, Torino, Lindau, 1998.
- GIORDA C., "Cinema ed educazione ambientale: nuovi strumenti per la didattica della geografia", *Ambiente Società Territorio. Geografia nelle scuole*, 2000, 3, pp. 59-64.

- GIORDA C., “Un mondo d’immagini. La forza del paesaggio nel rapporto tra cinema e geografia”, *Piemonte Parchi*, 2003, 18, pp. 6-8.
- GÓMEZ S.E., NIN M.C., “Cine y geografía: el territorio a partir de imágenes, sonidos y emociones”, *Revista Universitaria de Geografía*, 2018, 2, pp. 179-184.
- GONZÁLEZ L.R., “Cine y geografía. Hacia un estado del arte, con foco en la Argentina”, *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 2013, 1054, en línea, <http://www.ub.es/geocrit/b3w-1054.htm>
- HAFFNER P., “Le développement urbain et le cinéma. Essai sur les origines du cinéma négro-africain”, in GARDIES A., HAFFNER P., *Regards sur le cinéma négro-africain*, Bruxelles, OCIC, 1987, pp. 93-105.
- HIGGINS E., “Urban Apprenticeships and Senegalese Narratives of Development: Mansour Sora Wade’s *Picc Mi* and Djibril Diop Mambéty’s *La petite vendeuse de Soleil*”, *Research in African Literatures*, 2002, 3, pp. 54-68.
- KENNEDY C., LUKINBEAL C., “Towards a Holistic Approach to Geographic Research on Film”, *Progress in Human Geography*, 1997, 1, pp. 33-50.
- KIFOUANI D., “Les corps politiques de Djibril Diop Mambéty: anarchie, utopies/dystopies”, *Les cahiers Linguaték*, 2017, 1, 2, pp. 74-81.
- LEFEBVRE H., *Il diritto alla città*, Padova, Marsilio, 1970.
- LUKINBEAL C., ZIMMERMANN S., *The Geography of Cinema – A Cinematic World*, Magonza, Steiner, 2008.
- MIGGIANO P., “Riflessioni su un’educazione per il paesaggio attraverso la cinematografia documentaria”, in CASTIGLIONI B., PUTTILLI M., TANCA M. (a cura di), *Oltre la convenzione. Pensare, studiare, costruire il paesaggio vent’anni dopo*, Firenze, Società di studi geografici, 2021, pp. 413-423.
- NIANG S., *Djibril Diop Mambéty, un cinéaste à contre-courant*, Paris, Éditions L’Harmattan, 2002.
- NICOSIA E., *Cineturismo e territorio. Un percorso attraverso i luoghi cinematografici*, Bologna, Pàtron, 2012.
- PIAULT M., *Anthropologie et cinéma: passage à l’image, passage par l’image*, Paris, Éditions Téraèdre, 2012.
- PLUTINO A., “Cinema e geografia: 8 Mile per la costruzione di un percorso didattico-geografico”, in *Quaderni del Dipartimento 2006-2007*, Università degli studi di Salerno-Dipartimento di Scienze dell’educazione, Lecce, Pensa Editore, 2007, pp. 99-115.
- PRÉDAL R. (a cura di), “Jean Rouch, un griot gaulois”, *CinémaAction*, 1982, 17, numéro monographique.

- QUIJANO A., “Coloniality and Modernity/Rationality”, *Cultural Studies*, 2007, 2-3, 168-178.
- RONCHI R., *Gilles Deleuze*, Milano, Feltrinelli, 2015.
- ROUCH J., *Cinéma et anthropologie*, Paris, Cahiers du cinéma, 2009.
- SAMB M., “La question de l'enfance volée dans *La Petite Peule* de Mariama Barry et *La Petite Vendéuse de soleil* de Djibril Diop Mambéty”, in DI CECCO D., *Girls in French and Francophone Literature and Film - French Literature Series*, Leiden, Brill, 2015, 40, pp. 111-121.
- SENE N., *Djibril Diop Mambéty: la caméra au bout... du nez*, Éditions L'Harmattan, Paris, 2001.
- SHIEL M., FITZMAURICE T. (a cura di), *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford, Blackwell, 2001.
- SHIEL M., FITZMAURICE T. (a cura di), *Screening the City*, London, Verso, 2003.
- STASZAK J.-F. (a cura di), “Géographie et cinéma”, *Annales de géographie*, 2014a, 1, 2, numero monografico.
- STASZAK J.-F., “Géographie et cinéma: modes d'emploi”, *Annales de géographie*, 2014b, 1, pp. 595-604.
- TANCA M., “Uno strano geografo: Wes Anderson”, *Cinergie, il cinema e le arti*, 2016, 10, pp. 57-71.
- TANCA M., *Geografia e fiction. Opera, film, canzone, fumetto*, Milano, FrancoAngeli, 2020.
- TERRONE E., “Cinema e geografia. Un territorio da esplorare”, *Ambiente Società Territorio. Geografia nelle scuole*, 2010, 6, pp. 14-17.
- THIONG'O N.W., *Decolonizzare la mente. La politica della lingua nella letteratura africana*, Milano, Jaka Book, 2015.
- TOFFETTI S., “*Hic sunt leones*. Il cinema dell'Africa nera”, in BRUNETTA G.P. (a cura di), *Storia del cinema mondiale IV. Americhe, Africa, Asia, Oceania. Le cinematografie nazionali*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 457-487.
- TOMASELLI K.G., “Some Theoretical Perspectives on African Cinema: Culture, identity and Diaspora”, in FEPACI, *L'Afrique et le Centenaire du Cinéma/Africa and the Centenary of Cinema*, Paris-Dakar, Présence Africaine, 1995, pp. 105-136.
- TURCO A., *Geografie della complessità in Africa, interpretando il Senegal*, Milano, Unicopli, 1986.
- VIEYRA P.S., *Le cinéma au Sénégal*, Bruxelles, OCIC/L'Harmattan, 1983.
- VIEYRA P.S., *Réflexions d'un cinéaste africain*, Bruxelles, OCIC, 1990.
- VIEYRA P.S. E ALTRI., “Tradition orale et nouveaux médias”, in X FES-

- PACO, *Tradition orale et nouveaux médias*, Bruxelles, OCIC et Fespaco, 1989, deuxième partie, pp. 87-159.
- VOLVEY A., “Sur le terrain de l’émotion: déconstruire la question émotionnelle en géographie pour reconstruire son horizon épistémologique”, *Carnets de géographes*, 2016, 9 (<http://journals.openedition.org/cdg/541>).
- WYNCHANK A., *Djibril Diop Mambéty ou le voyage du voyant*, Ivry-Sur-Seine, Éditions A3, 2003.
- WYNCHANK A., “Le franc de Djibril Diop Mambéty, une ré-invention du cinéma africain”, *Revue de l’Université de Moncton*, 2009, 1, pp. 33-57.
- YARO A. S., *L’image de l’enfant dans le cinéma post-colonial en Afrique de l’Ouest francophone*, Ann Arbor, ProQuest LLC, 2009.

Marginal places and resistance in the filmography of Djibril Diop Mambéty. – The filmography of Djibril Diop Mambéty allows reflection on the manner in which urban Senegal takes part in the narrative through a form of decolonial representation. The director focuses on the peripheries of Dakar, a territory marked by colonialism. As the camera explores the urban environment, images and sound become instruments with which to control heterotopic spaces. By redirecting power through a painful negotiation between colonial legacy and a new, deviant focus, these tools show the irreducible otherness of places within the filmic discourse. Mambéty’s critical gaze is also manifested through his protagonists, who belong to a human universe that remains on the fringes of society. These are subaltern figures who, through their sense of *se débrouiller*, implement practices of resistance within a social and territorial framework permeated by the informal economy.

Keywords. – Dakar *Heterotopies*, Decolonial Cinema, Urban Marginality

Università degli Studi dell’Aquila, Dipartimento di Scienze Umane
luigi.gaffuri@univaq.it