

“Identity is an endless, ever-unfinished conversation”: l’influenza del pensiero di Stuart Hall e le memorie polifoniche della Black Diaspora nell’opera di John Akomfrah

Paola Valenti

Ricevuto: 19 luglio 2019 – Versione revisionata: 7 ottobre 2019
Accettato: 13 novembre 2019 – Pubblicato: 23 dicembre 2019

“Identity is an endless, ever-unfinished conversation”: Stuart Hall’s Legacy and the Polyphonic Memories of the Black Diaspora in John Akomfrah’s works

Since the early Eighties, and up until this day, the Ghanaian born artist, film and video-maker John Akomfrah sets out to intervene in the cultural debate raging all over Britain about black identity and its representation. As a member of the London based Black Audio Film Collective (BAFC), and later in his solo career, Akomfrah creates a counter-narrative around the gap between the dominant discourses on ethnicity and “Britishness” and what was, and is, intimately felt and experienced by the so-called “post-migrants”. Taking Stuart Hall’s statement quoted in the title as a visual enactment, and referring to his theoretical work as well as to his biography, the essay will mainly focus on a trilogy of works that has a direct connection with the legacy of this seminal figure – *Handsworth Songs* (Akomfrah, 1986), *The Nine Muses* (Akomfrah, 2011), *The Unfinished Conversation* (Akomfrah, 2012) – and witnesses to the creation of postcolonial black subjectivity intermingling eye-witness accounts, memories, domestic pictures of individuals and families, newspaper images, archival and newly staged footage in a poetic montage of still and moving images, in an affective interplay of multiple sonic textures, in a non-linear temporality in which past, present and future continuously overlap.

Keyword: John Akomfrah; Stuart Hall; Black Diaspora; Ethnicity; Cultural Identity; Archive.

Paola Valenti: Università degli Studi di Genova (Italy)

 <https://orcid.org/0000-0002-1150-0145>

 paola.valenti@unige.it

Graduated in Foreign Languages, Literature and Arts and specialized in History of Contemporary Art at the University of Genoa, she completed her studies with a PhD in History, Conservation and Restoration of Architectural and Artistic Heritage (Faculty of Architecture; University of Genoa). Since December 2011 she is a researcher at the same Athenaeum. Her academic career began with a research grant for the organization and diffusion of the materials preserved in the Archives of Contemporary Art (AdAC); her research activity develops in the field of XX and XXI century visual arts, with a particular attention to the German context and to documentary sources. She is also interested in the new forms of relation among art, architecture, urbanism and public space. She took part in several biennial research projects, co-founded by MIUR and in the organization of national art exhibitions. She is the author of monographs on Lucio Fontana, Paul Klee, Ludwig Meidner, Valori Plastici and the German context. She wrote some essays on the avant-garde movements of the second half of the XX century for Art of the Twentieth Century, published by Skira in several volumes.

*The presence of memory. What a wonderful way
of describing all our lives*

– John Akomfrah, 2013

Nel settembre del 2012 John Akomfrah presenta alla Biennale di Liverpool la videoinstallazione a tre canali intitolata *The Unfinished Conversation*; il titolo dell'opera affiora dalle parole di Stuart Hall, trascritte in una delle didascalie che intercalano le terne di immagini: "Identity is an endless, ever-unfinished conversation". Una seconda didascalia recita: "Identities are formed at the unstable point where the 'unspeakable' stories of subjectivity meet the narrative of history". Nel pensiero di Stuart Hall – sociologo, accademico, fondatore della New Left e dei Cultural Studies, attivo nel Regno Unito dai primi anni Cinquanta, al cui ruolo di influente intellettuale e di attivista politico e alla cui vicenda personale l'opera di Akomfrah rende omaggio – la questione della incessante costruzione dell'identità occupa, infatti, un ruolo centrale e risulta inscindibile da quella della (auto)rappresentazione, intesa a sua volta come una costante negoziazione del posizionamento di un soggetto all'interno di uno spazio di significazione che cambia a seconda del contesto storico e socioculturale nel quale si sviluppa o al quale si riferisce.¹

Nato nel 1932 a Kingston, in Giamaica, da una famiglia della media borghesia con origini ebraico-portoghese e una lontana discendenza africana e scozzese, all'interno della quale egli, fin da bambino, avverte di avere la pelle "three shades darker" rispetto a quella di ogni altro membro,² Stuart Hall si trasferisce nel 1951 in Inghilterra per studiare nella elitaria università di Oxford, dove inizia a incanalare in un'acuta analisi teorica il profondo senso di dislocazione e di estraneità che provava rispetto a un paese dai colori e dal clima così diversi da quelli dei Caraibi, e ai suoi abitanti, refrattari a riconoscere nella presenza in madrepatria di cittadini provenienti dalle ex colonie la conseguenza di secoli di imperialismo.³

L'elaborazione da parte di Hall di un concetto di identità stratificato e complesso si nutre di queste prime traumatiche esperienze e si intreccia con quelle maturate nel corso di una vita scandita dalla partecipazione, attiva o critica, agli eventi storici e ai movimenti sociali che hanno segnato la seconda metà del XX secolo – la crisi di Suez, la rivoluzione d'Ungheria, la guerra del Vietnam, la marcia su Washington, gli assassini di Kennedy, Malcolm X e Martin Luther King, le rivendicazioni libertarie del '68, il Thatcherismo, il crollo del muro di Berlino e le guerre post-1989 in Europa – e dal riverberarsi nel vissuto personale delle disillusioni rispetto alle aspettative di un'effettiva integrazione e assimilazione tra la popolazione bianca e quella di colore in un paese come la Gran Bretagna, affetto, appunto, da una sostanziale forma di amnesia rispetto al proprio passato coloniale.⁴ Per Hall, infatti, l'identità si forma proprio nelle intersezioni, nei *crossroads* tra la dimensione politica e quella privata ed è, pertanto, in costante trasformazione, continuamente ridefinita dal (e nel) dibattito

1. Le teorie di Stuart Hall sull'identità come fenomeno discorsivo, in costante mutamento e riposizionamento per effetto delle contingenze storiche e socioculturali, si allineano, per molti aspetti, a quelle di Michel Foucault e di Jacques Derrida e, come quelle, hanno un valore universale che prescinde da fattori etnici o razziali: nell'ambito di tali riflessioni, in cui la dimensione autobiografica e quella analitica spesso si intrecciano esplicitamente, Hall costruisce paradigmi (a loro volta instabili perché soggetti a cambiamenti di contesto e a fattori congiunturali) attraverso i quali affronta in modo specifico le questioni inerenti la costruzione dell'identità dei soggetti diasporici. A proposito della collocazione delle teorie di Hall sulla *blackness* all'interno del più vasto territorio indagato nella sua opera si vedano, tra gli altri, Lewis (2000: 194), Rojek (2003), Grossberg (2007), Alexander (2009: 467-468). Per quanto concerne, invece, il dibattito emerso in seno ai *visual* e *cultural studies* intorno alla questione delle scritture biografiche e autobiografiche si rimanda, nell'ambito di una letteratura assai vasta, a Saunders (2010), De Rosa (2012), Villa (2016) e, per lo specifico interesse per il racconto delle vite dei soggetti postcoloniali, a Cliff et al. (1998) e a Moore-Gilbert (2009).

2. "I was three shades darker than my family and it's the first social fact I knew about myself. [...] The question of exactly what shade you were, in colonial Jamaica, that was the most important question, because you could read off class and education and status from that. I was aware and conscious of that from the very beginning": così Stuart Hall in *The Stuart Hall Project* (J. Akomfrah, 2013, 8'30").

3. "What I realized the moment I got to Oxford was that someone like me could not really be part of it. It's the peak of the English education system. You have to remember where I'm coming from as well as where I'm coming to. I'm coming from a background which in those days was always caught between the question of identification. And one was coming also, not just to England, but to the heartland ... the pinnacle of the English class system, the high point of the English educational elite experience at Oxford. That was a very profound shock." (Ivi, 20'48").

4. "One of the striking things for me in the Sixties was that the British looked in the faces of these black and brown people who they had been ruling for 400 years, as if to say, 'Well, I don't really know where you've come from or why you've come here or what we have to do with your future.' It's amnesia about the empire which settled because, of course, of the paradox that these people came at the very moment when Britain was thinking it was drawing down the flag and was rid of them." (Ivi, 18'48").

incessante tra chi noi siamo e le forze esterne, siano esse le ideologie politiche, le convenzioni sociali o gli sguardi degli altri su di noi.

Tale assunto costituisce il tema centrale intorno al quale John Akomfrah costruisce *The Unfinished Conversation* e, nel contempo, ne determina l'assetto formale: le proiezioni simultanee su tre schermi costituiscono, infatti, il dispositivo ideale per fare emergere le possibili contingenze, interconnessioni e sovrapposizioni tra la biografia di Stuart Hall, i luoghi del suo vissuto e gli eventi di cui egli è stato partecipe o testimone e, nel contempo, permettono allo spettatore di seguire un proprio itinerario attraverso quegli "incroci".



Figura 1. John Akomfrah, *The Unfinished Conversation*, 2012, Three channel HD colour video installation, 7.1 sound (installation view) 45 minutes 48 seconds © Smoking Dogs Films; Courtesy Lisson Gallery

La "conversazione infinita" si apre, così, ad altri interlocutori, ai quali viene data la possibilità di partecipare attivamente alla costruzione e decostruzione della figura di Hall che l'opera mette in atto: attraverso tale processo essa rivela come il suo intento non sia affatto quello di celebrare, in termini agiografici, il suo protagonista, bensì quello di partire dalla sua vita per provare a cogliere alcuni passaggi e momenti cruciali nei quali si è delineata, più per domande che per risposte, la questione della definizione dell'identità dei soggetti diasporici e della trasformazioni della cosiddetta *black image*. La vicenda personale di Hall diventa, così, una sorta di "banco di prova" sul quale Akomfrah intende verificare la validità delle teorie da questi formulate:

The thematic core of the piece is about how the debate between the inside and outside shapes our psyches, how our subjectivities are formed. The figure who's the center of *The Unfinished Conversation* is Stuart Hall. One of the things he had said in one of the essays I've read was that identities are formed at the intersection of the political and the personal; and because they are formed at that crossroad, identities are constantly in the process of becoming. And because they're always in the process of becoming, that necessarily means that they are unfinished: we never quite become something, we are always in a process of arriving, but the arrival is always something else, in the distance. [...] And he called it 'the conversation', 'the unfinished conversation' between the inside and the outside. [...] The title is pretty much what we tried to do in the piece: because I thought to myself, when we started, if this is an idea that he came up with, and if this idea is supposed to apply to anybody, that by implication means that it also applies to him. So, the object of the exercise was to find how this process, this conversation, this unfinished dialogue between the personal and the political happened in his case, how the public and the private intersect in his life, to create the person that we know as Stuart Hall. [...] This is the

reason of the three screens: it tries to laid bare a process that, in a way, a single screen version would potentially be trying to repress, which is the overlap between things.⁵

Quasi a smentire quest'ultima affermazione, nel gennaio del 2013, a pochi mesi dal debutto di *The Unfinished Conversation* nel circuito espositivo, Akomfrah presenta al Sundance Film Festival *The Stuart Hall Project*, un lungometraggio che, in parte, ripristina una narrazione sostanzialmente diacronica del "process of becoming" di Hall e la estende fino all'inizio del nuovo secolo, laddove l'installazione si arrestava sul finire degli anni Sessanta, ossia nel momento cruciale in cui egli matura la consapevolezza di essere un "black subject" non tanto per il colore della propria pelle ma per una questione di appartenenza sociale, storica, politica e culturale a quella che egli definisce la "black experience" (Hall 1988: 27).⁶

In realtà il film mantiene vivo il senso della convergenza e della contingenza delle diverse forze che entrano di volta in volta in campo, stemperandone il sostrato drammatico nel medesimo afflato elegiaco che connota la videoinstallazione: ciò avviene grazie alla "densità onirica" (Fisher 2014: 3) del tempo audio-visivo che Akomfrah riesce a costruire mediante il sapiente montaggio di materiali di diversa natura che si riferiscono a momenti e luoghi tra loro distanti, alla pacata narrazione di Hall che, spesso in *voiceover*, si appoggia sulle immagini senza offrire loro alcun commento ma aprendole a ulteriori possibili percorsi di senso, alla potenza evocativa di una colonna sonora costruita attraverso una selezione di brani di Miles Davis che scandiscono poeticamente ed emozionalmente il trascorrere del tempo.⁷

Avvalendosi di una prassi messa a punto fin dagli esordi della sua carriera artistica in seno al Black Audio Film Collective (BAFC) all'inizio degli anni Ottanta, Akomfrah costruisce entrambi i lavori utilizzando materiali recuperati in tre anni e mezzo di ricerche condotte nell'archivio privato di Stuart Hall, dal quale ricava soprattutto fotografie e spezzoni di *home movies*, e in quello della BBC, che conserva oltre ottocento ore di *footage* e tracce audio relativi a documentari, programmi televisivi e trasmissioni radiofoniche che hanno visto Hall nel ruolo di protagonista, conduttore o ospite.⁸ Il montaggio di tale materiale, complice la musica (e, nella versione installativa, l'inserimento di letture di brani letterari di William Blake, Charles Dickens, Virginia Woolf), si rivela un potente veicolo per "riposizionare" i frammenti autobiografici all'interno di una rappresentazione che non intende restituire un ritratto ben definito del suo soggetto, bensì agire in modo rivelatorio anche su di esso, avvalendosi delle infinite potenzialità insite nel dialogo tra immagini e memoria. La riuscita di tale progetto trova conferma nelle parole con cui lo stesso Hall interviene nella conversazione con Akomfrah

5. Così John Akomfrah nella videointervista realizzata dal collettivo artistico Tether in occasione della presentazione di *The Unfinished Conversation* presso il Nottingham New Art Exchange nel maggio del 2014 (<https://vimeo.com/65409141>, ultima consultazione 12 maggio 2019).

6. "It's not until the movement of decolonization, and civil rights in the States that I recognized that whatever is the actual colour of my skin, socially, historically, culturally politically I made the identification with being black." (Hall in *The Stuart Hall Project*, 2013, 1 2'1"). La congiuntura che fa da sfondo e da innesco a tale riconoscimento identitario è quella che vede l'irrompere sulla scena di due forze opposte: i nuovi movimenti sociali legati agli eventi del '68 (pacifismo, femminismo, anti-razzismo, multiculturalismo) e il clima d'odio generato dall'infame "discorso dei fiumi di sangue" tenuto da Enoch Powell in quello stesso anno: "I'd never called myself black ever in my life, nor did most Jamaican people. Many, many people in Jamaica, including lots of people who were black, did not think of themselves in the way in which people after the late 1960s came to think of themselves as black. So, it was a discovery for me, a rediscovery of the Caribbean in new terms, and a rediscovery of my thinking about culture, and a rediscovery of the black subject" (Hall in Hall and Back 2009: 662). Hall definisce la "black experience" come "a singular, and unifying framework based on the building up of identity across ethnic and cultural difference between the different communities" (Hall 1988: 27).

7. "When I was about nineteen or twenty Miles Davis put his finger on my soul. The various moods of Miles Davis matched the evolution of my own feelings. There continued to be a regret for the loss of a life which I might have lived but didn't live. And the uncertainty, the restlessness and some of the nostalgia for what cannot be is in the sound of Miles Davis' trumpet." (Hall in J. Akomfrah, *The Stuart Hall Project*, 2013, 2'25").

8. John Akomfrah getta le basi del proprio *modus operandi* già con i primi due progetti realizzati in seno al BAFC immediatamente dopo la formazione del collettivo, avvenuta nel 1982: *Notebook of a Return to My Native Land* (1982), uno *slide-tape* proiettato su schermi multipli e "performato" mediante la recitazione dal vivo di alcuni brani dell'omonimo poema di Aimé Césaire, ed *Expeditions (Signs of Empire/Images of Nationality, 1982-1984)*, ancora uno *slide-tape* realizzato tra il 1982 e il 1985 e concepito per essere proiettato su più schermi al fine di rendere immediatamente percepibile l'intreccio di molteplici piani temporali e di coinvolgere il pubblico nella costruzione di diversi possibili percorsi di senso. Entrambi i lavori, realizzati durante il periodo in cui i membri del BAFC studiavano al Politecnico di Portsmouth, si avvalgono di svariati documenti visivi propri del passato coloniale – monumenti e ritratti di colonizzatori, fotografie di colonizzati, cartoline, particolari di mappe geografiche, illustrazioni tratte dai libri per l'infanzia – per destrutturarne l'immaginario e per evidenziarne la pervasiva violenza, rivelando contestualmente uno spiccato interesse per l'immagine d'archivio, per la struttura del palinsesto e per la drammatizzazione della componente visiva mediante suoni, parole e inserti testuali (Valenti 2018: 143).

moderata dalla produttrice televisiva e cinematografica Parminder Vir in occasione della presentazione del film presso l'Institute of Contemporary Art di Londra nel settembre del 2013: "I treasure the fact that both the installation and the film resituate me in a context, which I sometimes feel I wander around trying to find. So, it does generally tell me something new about myself. It really does".⁹

La visione delle due opere si traduce, dunque, in una sorta di epifania per lo "spettatore" Stuart Hall, proprio come, intorno alla metà degli anni Settanta, le sue apparizioni televisive erano state percepite come epifanie dai giovani di colore che, come Akomfrah, si stavano avviando verso la maggiore età in un paese ostile e alienante:

For many of my generation in the seventies, Stuart Hall was [a charismatic example]. In those heady, mono-cultural days, he was one of the few people of colour we saw on television who wasn't crooning, dancing or running. I loved all the athletes and singers and dancers too, but when you are a black teenage bookworm in seventies West London, let's just say a public intellectual of colour disseminating ideas on television offered other more immediate compensations. Stuart Hall was a kind of rock star for us; a pop icon with brains whose very iconic presence on this most public of platforms – television – suggested all manner of 'impossible possibilities'. By just being there in our bedrooms and living rooms, he opened up pathways into that space that he has referred as the place of the 'unfinished conversation', that place in which the dialogue between us and the external world begins, that place of identity. With him and through him we began to ask the indispensable questions of that conversation: who are we, what are we and what could we become. (Akomfrah 2013: 5-6).

Emerge con evidenza, da queste parole, l'importanza del pensiero e del ruolo pubblico di Stuart Hall nei processi di identificazione e, di conseguenza, di autorappresentazione per una generazione di uomini e donne di colore che hanno vissuto l'adolescenza e il passaggio all'età adulta nel contesto politico e socioculturale conservatore e xenofobo della Gran Bretagna degli anni Settanta, nel quale non hanno trovato riconoscimento e legittimazione e con il quale, pertanto, sono inevitabilmente entrati in conflitto rifiutando, a loro volta, ogni forzata assimilazione con un'idea "essenzialista" di *Britishness* e rendendo, per contro, "egemonica", all'interno delle diverse comunità diasporiche, quella che Hall definisce, appunto, la "black experience" (Hall 1988: 27). Tale conflittualità, esacerbata dalla diffusa propensione a identificare, a livello sia politico sia popolare, i cittadini di colore come criminali da controllare e punire (Hall et al. 1978; Gilroy 1982a), ha in più occasioni dato vita a vere e proprie forme di rivolta in risposta alla violenza, sia fisica sia morale, ripetutamente subita (Gilroy 1982b; Smith 2010; Cattani 2015). Significativamente, all'indomani dei *riots* generati dal dilagare delle aggressioni razziste perpetrate dalla polizia inglese che avevano scosso il paese tra fine settembre e inizio ottobre 1985, Akomfrah e gli altri membri del BAFC, allora impegnati nella realizzazione di *Handsworth Songs* (J. Akomfrah, 1986), un "film esplicitamente politico" (Hall 1988: 30) che sperimenta nuove modalità linguistiche e comunicative per rispondere alle strumentazioni mediatiche di tali eventi, si rivolgono proprio a Stuart Hall per ricevere da lui non solo consigli ma, soprattutto, una sorta di tutela. Una scelta che si rivela quanto mai opportuna alla luce delle critiche che il film solleva alla sua uscita nelle sale di Londra: il 15 gennaio 1987 Hall interviene sulle pagine di *The Guardian* per "difendere" il lavoro del BAFC dalle severe critiche che Salman Rushdie aveva mosso al film in una recensione pubblicata sul medesimo quotidiano tre giorni prima, lamentando la scelta di un linguaggio del tutto inadeguato a raccontare le storie "worth telling" degli abitanti di Handsworth e capace solo di confermare "what we know from TV. Blacks as trouble; blacks as victims" (Rushdie 1987). La "difesa" di Hall punta proprio sull'importanza del tentativo fatto dal Collettivo di trovare un nuovo linguaggio, capace di rompere "with the tired style of the riot-documentary" e di raccontare "the black experience as an English experience" (Hall 1987), senza estrapolarla da un contesto politico segnato "by trajectories of industrial decline and structural crisis" (come si legge nel comunicato stampa predisposto dal BAFC). L'anno seguente, nel fondamentale saggio intitolato *New Ethnicities*, Hall torna a ragionare sul film e, recuperando anche la *querelle* con Rushdie, lo presenta come esempio virtuoso di una necessaria "new politics of representation":

9. La registrazione audio della conversazione è inclusa tra i contenuti speciali del DVD di *The Stuart Hall Project*, pubblicato dalla BFI e messo in commercio nel 2014.

this new politics of representation has to do with an awareness of the black experience as a diaspora experience, and the consequences which this carries for the process of unsettling, recombination, hybridization and 'cut-and-mix' – in short, the process of cultural *diaspora-ization* (to coin an ugly term) which it implies. In the case of the young black British films and film-makers under discussion, the diaspora experience is certainly profoundly fed and nourished by, for example, the emergence of Third World cinema; by the African experience; the connection with Afro-Caribbean experience; and the deep inheritance of complex systems of representation and aesthetic traditions from Asian and African culture. But, in spite of these rich cultural 'roots', the new cultural politics is operating on new and quite distinct ground – specifically, contestation over what it means to be 'British'. The relation of this cultural politics to the past, to its different 'roots' is profound, but complex. It cannot be simple or unmediated. It is [...] complexly mediated and transformed by memory, fantasy and desire. Or, as even an explicitly political film like *Handsworth Songs* clearly suggests, the relation is inter-textual – mediated, through a variety of other 'texts'. There can, therefore, be no simple 'return' or 'recovery' of the ancestral past which is not re-experienced through the categories of the present: no base for creative enunciation in a simple reproduction of traditional forms which are not transformed by the technologies and the identities of the present. [...] It was not Salman Rushdie's particular judgement that I was contesting, so much as the mode in which he addressed [the film]. [...] I think there is another position, one which locates itself inside a continuous struggle and politics around black representation, but which then is able to open up a continuous critical discourse about themes, about the forms of representation, the subjects of representation, above all, the regimes of representation. I thought it was important, at that point, to intervene to try and get that mode of critical address right, in relation to the new black filmmaking. (Hall 1988: 29-30).

Hall rivendica per i registi e, più in generale, per gli artisti di colore il diritto di discostarsi da una rappresentazione mimetica della realtà e di creare nuove estetiche – attingendo alla lezione delle avanguardie e alle "contaminazioni" del postmodernismo – per fare emergere le connessioni storiche e politiche che determinano specifiche condizioni del presente (Fusco 1988: 8; Zuberi 2001: 257; Saroukhani 2019: 117). Del film Hall dichiara, infatti, di apprezzare le nuove strategie di (auto)rappresentazione, messe a punto attraverso "the way documentary footage has been retimed, tinted, overprinted so as to formalise and distance it; the narrative interruptions; the highly original and unpredictable sound-track; the 'giving voice' to new subjects; the inter-cutting with the 'ghosts of other stories'" (Hall 1987).

La lettura di Hall coglie tempestivamente due aspetti destinati ad assumere sempre maggiore importanza e centralità nell'opera di Akomfrah: la dimensione polifonica e immersiva, nella quale "archival footage [is woven] with reportage, interior monologue, and evocative music to create a gracefully orchestrated panoply of signs and sounds that evoke Black British experiences" (Fusco 1988: 8), e la centralità del tema della *agency* del passato nel presente, inscindibile da quello della memoria. Significativamente, questo secondo aspetto (che si avvale del primo per costruire narrazioni intertestuali che si dipanano in un tempo disgiunto e multidirezionale), giunge a maturazione, nel corso degli anni, anche attraverso il costante aggiornamento di Akomfrah sul pensiero di Hall e, in particolare, sul concetto di "identità culturale" messo a punto nel fondamentale saggio del 1990 *Cultural Identity and Diaspora*:

Cultural identities come from somewhere, have histories. But, like everything which is historical, they undergo constant transformation. Far from being eternally fixed in some essentialised past, they are subject to the continuous 'play' of history, culture and power. Far from being grounded in a mere 'recovery' of the past, which is waiting to be found, and which, when found, will secure our sense of ourselves into eternity, identities are the names we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past. (Hall 1990: 225).

Proprio l'urgenza di esplorare la duplice questione del posizionamento e dell'auto-posizionamento dei soggetti diasporici nelle narrazioni del passato costituisce l'ossatura teorica ed estetica di *Mnemosyne* (2010) e di *The Nine Muses* (2011), due opere – la prima destinata al circuito espositivo, la seconda a quello cinematografico – che, sotto diversi aspetti, costituiscono una sorta di *trait d'union* tra *Handsworth Songs* da una parte e *The Unfinished Conversation* e *The Stuart Hall Project* dall'altra, con le quali condividono non solo l'interesse per

i processi di costruzione dell'identità culturale dei soggetti diasporici ma anche l'impulso a recuperare e a ricollocare i frammenti delle loro vite per rendere omaggio "to those who have gone [...] trying to get something across about how they might have felt in the course of being in this country for 40 or 50 years." (Akomfrah in Sandhu et al. 2013). Tutti questi lavori sono, infatti, ontologicamente *archive-driven*: essi muovono dal presupposto che l'archivio sia il monumento diasporico per eccellenza, in quanto unico custode delle tracce lasciate da intere generazioni di migranti, ma che esso sia, nello stesso tempo, "the space of a certain fabulations and fictions" (Akomfrah in Power 2011: 62), perché, in esso, tali tracce sono ordinate secondo categorie determinate dai detentori del potere politico e culturale per costruire, attraverso di esse, quella narrazione dominante ("Blacks as trouble", per riprendere la parole di Rushdie) che alimenta i pregiudizi razziali e, di conseguenza, i processi di esclusione e la diffusione della violenza¹⁰. Tale consapevolezza determina il modo in cui Akomfrah utilizza i materiali d'archivio:

he trolls and reanimates the image archive to produce counter-narratives of black world experience and subjectivity [...]. Ventriloquist-like, he strips the patrician 'voice of God' from the original footage housed in 'official' repositories of record, layering voices and adding supplementary narratives, lyrically rendering an emergent newfound humanity and innate agency for subjects caught on celluloid to serve radically different ends from a past era. (Banning 2015: 136).

La rimozione della voce narrante è, infatti, per Akomfrah, il primo passo da compiere per avviare con l'archivio un confronto critico e costruttivo:

there needs to be critical interrogations of the archive. One of the important ways of doing this is to remove the narrative voice. Once you remove the voice, nine times out of ten the images start to say something. If you remove one of the key structuring devices from the archival images, they suddenly allow themselves to be reinserted back into other narratives with which you can ask question. (Akomfrah in Power 2011: 62).

Una volta rimossa, la "patrician 'voice of God'" è sostituita da suoni, rumori, brani musicali, testi letterari letti in *voiceover* e, frequentemente, da "altre voci" che chiedono di raccontare le storie (*stories*) che abitano la storia (*history*) del (post)colonialismo dal loro punto di vista, sottraendole a ogni forma di paternalistica pre-determinazione e filtrandole attraverso quella tessitura di "memory, fantasy and desire" alla quale fa riferimento Hall in *New Ethnicities* e nella quale trovano spazio e legittimazione anche le esperienze personali, le visioni soggettive e gli errori. Così, in *Handsworth Songs* una voce narrante femminile riporta le parole con le quali una donna di colore di mezza età risponde a un giornalista che le pone domande stereotipate e pregiudiziali sui disordini appena accaduti: "There are no stories in the riots, only the ghosts of other stories. If you look there you can see Enoch Powell telling us in 1969 that we don't belong, you can see Malcolm X in 1965 when the conservatives said 'If you want a nigger for your neighbor, vote Labour'".¹¹

Akomfrah ricorda come l'attenzione di Stuart Hall si fosse concentrata proprio su questo spezzone del film quando, invitato dai membri del BAFC, aveva visionato per la prima volta i materiali di *Handsworth Songs* ancora in fase di montaggio:

I remember when he saw it. He said: 'Well, guys, you've got two things wrong here: both dates are wrong: Malcolm came in '64 and Enoch Powell was in '68 ...'. I said: 'Yes, we know'; he looked at me and said, 'Ok, Explain!'. 'Well, this is a working-class woman from Handsworth and it was important for us, for her, to misremember'. He looked at me and I think that was when the relationship changed. [...] I think that up to that point [...] he really heard what I said. We never went back after that.¹²

Questo episodio va ben oltre l'aneddotica, sia perché la sua eco pare affiorare nelle riflessioni di Hall sull'impegno profuso dagli artisti visivi e dai registi di colore nel permettere all'identità culturale dei soggetti diasporici

10. Come anticipato (cfr. nota 8) Akomfrah inizia a riflettere sulle ambiguità insite nell'archivio già nei primi lavori realizzati con il BAFC agli inizi degli anni Ottanta, anticipando di oltre dieci anni la pubblicazione del saggio di Jacques Derrida *Archive Fever* (1995). Nel corso degli anni egli troverà nel filosofo francese un "silent partner" (Akomfrah in Rodríguez Muñoz 2012: 3), condividendo con lui tanto la convinzione che l'archivio non sia "une question du passé" bensì "une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain" (Derrida 1995: 60), quanto la consapevolezza che esso sia "une violente initiative d'autorité, de pouvoir, c'est une prise du pouvoir pour l'avenir, elle pré-occupe l'avenir; elle confisque le passé, le présent et



Figura 2. John Akomfrah, *Handsworth Songs*, 1986, Single channel 16mm colour film transferred to video, sound 58 minutes 33 seconds © Smoking Dogs Films; Courtesy Lisson Gallery



Figura 3. John Akomfrah, *Handsworth Songs*, 1986, Single channel 16mm colour film transferred to video, sound 58 minutes 33 seconds © Smoking Dogs Films; Courtesy Lisson Gallery

di "prodursi" attraverso il "re-telling of the past" (Hall 1990: 224), sia perché esso rivela come la funzione che Akomfrah conferisce alle sue voci narranti e alle loro memorie non sia affatto quella di produrre nuove conoscenze antropologiche, etnografiche, sociologiche o di fornire nuove fonti attraverso le quali riscrivere la storia di Handsworth e, più in generale, dell'Inghilterra postcoloniale, bensì quella di riconnettere il presente al passato, di riconoscere nel proprio tempo la *agency* dei "fantasmi di altre storie" e di autorappresentarsi all'interno delle *counter-narratives* che si creano attraverso questo processo.¹³ La memoria, del resto, a sua volta intesa come una relazione costruttiva e creativa con il passato, costituisce nell'intera opera di Akomfrah e del BAFC "the very prerequisite for a 'politics of identity'" che passa, inevitabilmente, attraverso "the hyphen between *black* and *British*" (Symons and De Groof 2015: 147-148). Sui *riots* di Handsworth aleggia, infatti, la spettrale presenza dei primi immigrati caraibici giunti in Inghilterra nella seconda metà degli anni Quaranta, fiduciosi di trovare una madrepatria pronta ad accoglierli e subito costretti a fronteggiare un clima di ostilità e diffidenza che culmina nei toni razzisti della campagna elettorale del 1964 e nel "discorso dei fiumi di sangue" di Enoch Powell nel 1968: nel film Akomfrah usa il montaggio per costruire un tempo non lineare che permetta alle immagini ormai iconiche dello sbarco dei *West Indians* dall'Empire Windrush nel 1947 di interagire con altre riferite al clima d'odio dei primi anni Sessanta e con il *footage* d'archivio e gli altri materiali audiovisivi che raccontano gli scontri del 1985 dal punto di vista della classe bianca dominante, facendo così emergere la fallacia di una narrazione che stigmatizza le rivolte come atti incomprensibili e ingiustificati. A oltre venticinque anni di distanza Akomfrah torna a usare il materiale d'archivio relativo agli sbarchi dei primi migranti in Inghilterra in *The Nine Muses*, con l'intento di inquadrare le aspettative e le delusioni che accompagnano l'"incontro postcoloniale" in una diversa cornice, ossia quella della "post-race melancholia":

the complex vestiges of belonging in post-imperial Britain explored in *The Nine Muses* move beyond the contestatory logics of Akomfrah's debut film. While *Handsworth Songs* functions as *The Nine Muses*' ur-text, revisiting its constituency, the largest wave of postwar Caribbean and African migrants to arrive in the U.K., the feisty struggle for collective self-definition within the British nation-state gives way to representations of more individuated and drawn-out articulations of becoming and longing. [...] *Handsworth Songs*' rhythmic glimpses of Black and Asian figures receive more extended screen time in *The Nine Muses*, as in scenes of a woman traveling on a bus, a bus driver, and various laborers at work in foundries, kitchens, and factories. [...] Complemented by the themes of journeying, evinced through titles and voiceovers culled from literary classics, and a complex soundscape comprised of a plaintive electric score, as well as liturgical and transcendent works by Franz Schubert, Arvo Pärt, and the Gundecha Brothers, arouses a shared growing interiority. Throughout, the film uncannily approximates an ambivalent state of being, the articulation of becoming, of the Windrush generation becoming Black British. (Banning 2015: 136).

Come anticipato, in *The Nine Muses* Akomfrah esplora i processi di costruzione dell'identità culturale dei soggetti diasporici sottesi alla costante negoziazione della loro posizione all'interno dei discorsi ufficiali (e non) sul postcolonialismo, e lo fa mostrando "moments of intimacy" nei quali la "black life" è colta nella sua "posizionata" quotidianità, per scardinare "dall'interno" i binomi che la legano indissolubilmente agli assiomi

l'avenir. On sait très bien qu'il n'y a pas d'archives innocentes" (Derrida 2001: 84-85).

11. Il brano è citato erroneamente, con la sostituzione del nome di Micheal X a quello di Malcolm X, in Bhabha 1990: 307.

12. Akomfrah racconta questo episodio durante l'evento *An Evening Celebrating Stuart Hall, featuring John Akomfrah, with Cameron Bailey, Tina Campt, Kobena Mercer, and David Scott*, organizzato al MoMa il 17 marzo 2017 in occasione dell'acquisizione da parte del museo dell'installazione *The Unfinished Conversation* <https://www.youtube.com/watch?v=udlvfm93y8Y>, ultima consultazione 7 giugno 2019). Hall si riferisce verosimilmente alla partecipazione di Malcolm X a un dibattito presso la Oxford Union Society nel novembre del 1964, alla quale fa seguito, nel febbraio del 1965, pochi giorni prima del suo assassinio a Manhattan, la visita Smethwick, nelle West Midlands, rievocata in *Handsworth Songs*. Sul significato politico e sulle conseguenze di questo secondo passaggio di Malcolm X nel Regno Unito si veda Street 2008.

13. Il riferimento costante ai fantasmi del passato nei film realizzati da Akomfrah (anche dopo lo scioglimento ufficiale del BAFC, avvenuto nel 1998), ha favorito interessanti riflessioni critiche su alcune consonanze con il concetto di *hantologie* (*hauntology*), formulato nel 1993 da Jacques Derrida nel saggio *Spectres de Marx* e incentrato sull'idea che non esista alcun punto di origine – né per quanto riguarda la storia, né per quanto concerne l'identità e neppure per il linguaggio – ma che tutta la condizione dell'essere dipenda da una serie di preesistenze che, dal passato, tornano a manifestarsi nel presente. Per l'influenza del pensiero di Derrida su Akomfrah, con particolare riferimento al concetto di *hauntology*, si rimanda a Fisher 2012: 24; Rodríguez Muñoz 2012; Banning 2015: 135; Valenti 2018: 146-148.

costruiti a partire dai pregiudizi razziali (Akomfrah in Gilroy and Pines 1988: 14): i neri come rivoltosi, i neri come rapinatori, i neri come fannulloni, i neri come soggetti sporchi, promiscui, analfabeti. Tali binomi – che si sono delineati negli anni immediatamente successivi ai primi arrivi di massa dei migranti sul suolo inglese, per poi esacerbarsi negli anni Sessanta ed esplodere nelle rivolte dei decenni successivi, riproponendosi fino ai nostri giorni – sono, in un certo senso, i fantasmi che infestano *The Nine Muses* e che, anche quando non si materializzano in una scritta su un muro che grida "Keep Britain White" (come accade nella sezione del film dedicata a Erato, la musa della poesia amorosa, 1 16'30"), paiono comunque rivelarsi agli occhi malinconici, spaesati, intimoriti degli uomini, delle donne e dei bambini dalla pelle più o meno nera che, proprio come Stuart Hall al suo arrivo a Oxford, si trovano a vivere in un paese dai colori cupi, freddo, inospitale sia climaticamente che umanamente. Per rendere in modo ancora più incisivo il senso di solitudine e di non appartenenza che accompagna le vite diasporiche, Akomfrah intercala il *footage* d'archivio con superlative immagini da lui stesso girate in Alaska, dove i fiordi ghiacciati e le foreste innevate accolgono il solitario vagare di tre o quattro uomini colti per lo più di spalle, con i corpi e le identità sigillati nei loro parka gialli, blu, neri, verdi, e con altre in cui un pensieroso personaggio (nel quale si riconosce il *sound designer* Trevor Mathison, già membro del BAFC e assiduo collaboratore di Akomfrah) osserva il declino del paesaggio industriale e dei docks di Birmingham, relitti di un "imperial yesterday" (Banning 2015: 142).



Figura 4. John Akomfrah, *The Nine Muses*, 2011 © Smoking Dogs Films

Come in *Handsworth Songs*, anche in *The Nine Muses* il dialogo tra le immagini, le voci, i brani letterari, le musiche e i canti che provengono da tempi e luoghi diversi sovverte, disgiunge e frammenta la linearità del tempo storico e narrativo, creando quei "crossroads", quegli "unstable points" tra la dimensione politica e quella privata, tra le "unspeakable stories of subjectivity" e la "narrative of history" nei quali Stuart Hall ritiene si formino le identità.

In questa complessa orchestrazione i suoni hanno un ruolo fondamentale, perché è attraverso di loro che noi poggiamo sulle immagini uno sguardo capace di far dire loro qualcosa di inatteso, o di ribaltare i significati che esse pretendono di avere:

Sound has a gaze, and I don't mean sound as music or ambience; I mean, just the physicality of noise, in general, has a gaze and that reverses the traditional kind of understanding that people have about the way sound and image work. Normally, the idea is that images are or have gazes and points of view and sound underscores. I'm very interested in the sense of cacophony – in the metaphoric sense – that sound brings. It has a kind of subversive presence, it has a sort of



Figura 5. John Akomfrah, *The Nine Muses*, 2011 © Smoking Dogs Films

disruptive value *vis à vis* the logic of images.¹⁴

La dimensione visiva e quella sonora, le condizioni di distanza e prossimità temporale e spaziale si incrociano anche in *The Stuart Hall Project* e, con ancora maggiore efficacia, in *The Unfinished Conversation*, dove agiscono potenziando la situazione immersiva e relazionale in cui lo spettatore già si trova per effetto delle tre proiezioni simultanee:

[*The Unfinished Conversation*] stages a moving encounter with an archive of images we interact with not just through sight, but more profoundly by listening to the interplay of the multiple sonic texture of their visuality. Indeed, *The Unfinished Conversation* [...] requires us to engage the overlapping sensory realms of the visual, the sonic, and the haptic [...]. The still-moving-imagery of *The Unfinished Conversation* demands our affective labor through its capacity to touch or move us, and the complex interaction it creates between the sonic and the visual substrates of this richly textured filmic assemblage. (Campt in Ballard 2018: 40).

Un assemblaggio in cui, come in *The Nine Muses* e in *Mnemosyne*, Akomfrah torna a inserire i suoi *tableaux vivants*, creando tra questi lavori un legame ulteriore che si risolve non solo sul piano stilistico, o se si vuole estetico, ma anche, e soprattutto, su quello dell'interazione con lo spettatore: se l'amore per quello che egli stesso definisce una sorta di bricolage tra *footage* d'archivio, filmati amatoriali, fotografie, pagine di giornali e altri documenti visivi gli permette di creare un *mix* in cui le cose – anche per effetto della componente sonora – non sono più ancorate al loro intento o contesto originario, l'inserimento in tale *mix* di segmenti di tempo congelato nei quali "the enigmatic arises, with all its splendor, and terror, and magic" (Campt in Ballard 2018: 40), crea all'interno dell'opera degli spazi sospesi che favoriscono la sedimentazione di riflessioni e la genesi di domande attraverso le quali il processo di decostruzione dei discorsi ufficiali sul postcolonialismo e sulla diaspora messo in atto dall'artista viene costantemente riattivato:

Many commentators have weighed in on the bounded nature of the *tableau*, how its interval between stasis and motion resists the flow of narrative and diegetic space. Hence, the tableau is not a diegetic space: it doesn't need causal relations between shots. In this way, *tableau* is constituted from a frozen segment of time. We might ask: what role do these tableau effects play in Akomfrah's here? I would answer that Akomfrah's tableauing invokes questions of temporality, bodily gesture and affect, serving to complement his passion for excavating Black British historiography that lies embedded in official archival records. Thus the tableau effect here works to both suspend and expand time, helping to enrich the trope of mobility privileged throughout *The Nine Muses* (Banning 2015: 143).

14. Così Akomfrah nel documentario *Chiasmus – Portrait of the Artist, filmmaker John Akomfrah OBE* (David Lawson, 2012), contenuto extra del DVD *The Nine Muses*, Icarus Films, 2012.

Le osservazioni di Kass Banning, seppur specificamente riferite a *The Nine Muses*, offrono una importante chiave di lettura non solo per *The Unfinished Conversation*, ma anche per altre opere destinate al circuito espositivo, tutte realizzate a partire dal 2012, nelle quali l'uso del *tableau* si coniuga con l'estetica del dramma in costume per sospendere ed espandere il tempo del viaggio, reale o metaforico, dei soggetti diasporici.

In *Peripeteia* (videoinstallazione monocolore, 2012) un uomo e una donna vagano nella brughiera inglese, indossando abiti poveri, propri di un tempo lontano: il loro viaggio solitario li porta a incontrarsi solo per un attimo, restando in silenzio e lasciando che siano solo i suoni della natura e le note musicali ad accompagnarli nel loro viaggio. Essi sono il frutto dell'"ossessione" di Akomfrah per due disegni di Albrecht Dürer, *Head of a Negro Man* (1508, carboncino su carta, Vienna, Albertina) e *Portrait of the Moorish Woman Katharina* (1520, disegno a punta d'argento su carta, Firenze, Galleria degli Uffizi): in un incontro con il pubblico organizzato in occasione della mostra *Imaginary Possessions* (2014) all'Eli and Edythe Broad Art Museum, dove è stata esposta anche *Peripeteia*, Akomfrah ha fatto notare come quel nome in sé, Katharina, europeo, rimandi a una cesura tra un prima e un dopo, tra il periodo in cui la sua vita era legata a un posto in cui le persone si chiamano in altri modi, e il momento in cui, portata in Europa, è diventata Katharina, perdendo insieme al suo vero nome anche la possibilità di ridefinire la propria identità. All'arrivo a destinazione, infatti, la giovane non ha trovato alcun interlocutore e alcuno spazio di negoziazione: chi l'ha acquistata come domestica, più probabilmente come schiava, ha anche congelato anche il suo "process of becoming" come soggetto diasporico e lei è rimasta in sospenso, tra i suoi ricordi del passato e un presente che la condanna all'oblio:

These drawings are highly charged for me, almost totemic in what they mean: they are quintessential examples of the violence of history. Because these two artifacts, which attest to an existence at some point, also suggest that we don't live on a round planet but a flat one. Because everything about them looks like it went to the edge of the world and it fell off into oblivion. [...] So when you come across vestiges of that presence, one or two things that at the very least you try to achieve is an act of rescue (Akomfrah in Rodríguez Muñoz 2013: 7).

Consapevole che il salvataggio di Katharina possa avvenire solo recuperando qualche possibile frammento della sua "unspeakable" story of subjectivity", Akomfrah costruisce immagini potentemente evocative di stati d'animo e costruisce il racconto intorno a un tempo disgiunto, in cui un uomo e una donna, vissuti nel XVI secolo, tornano ad abitare la brughiera con i loro abiti d'epoca e portando con sé i loro (verosimili) ricordi di condizioni di prigionia e di schiavitù, rievocati da fotografie d'archivio in bianco e nero (una donna trafitta a una gamba da una freccia, un gruppo di uomini in cattività) inserite tra le sequenze a colori (Valenti 2019: 105).



Figura 6. John Akomfrah, *Peripeteia*, 2012, Single channel HD colour video, 5.1 sound 17 minutes 28 seconds © Smoking Dogs Films; Courtesy Lisson Gallery

In più occasioni Akomfrah ha esplorato il XVI secolo individuandovi l'origine di alcune questioni divenute poi cruciali nella propria poetica, quali l'"enigma of the disappearance" e il "process of becoming": se da un lato, come emerge da *Peripeteia*, è quello il periodo in cui ha inizio la sistematica esclusione dai processi memoriali degli "stranieri" giunti nelle città d'Europa, è proprio allora che gli europei trovano nell'incontro con gli "altri" (prima attraverso i viaggi di scoperta, poi con la creazione degli imperi coloniali) l'occasione per meglio comprendere la loro posizione e quindi definire la loro identità attraverso il confronto, in prima istanza, del colore della pelle. "Nero" e "bianco" sono infatti, per Akomfrah, categorie relazionali che si costruiscono, prendendo coscienza della loro reciproca esistenza, nel corso della storia:

[I was fascinated to discover that characteristics we thought to be European were actually formed in the encounter between Europeans and their 'others'. There are many books about the founding of European Modernity in which you feel that Europeans didn't necessarily arrive at the periphery fully formed. When they realised that there was a difference, they also realised that they had a position and an identity (Akomfrah in Rodríguez Muñoz 2013: 6).{lang="en-US"}]

Questa dinamica è esplorata nelle sue molteplici sfaccettature e nelle sue conseguenze a lungo termine in *Tropikos* (videoinstallazione monocanale, 2015): girato sul fiume Tamar e a Plymouth, il porto inglese da cui, intorno alla metà del Cinquecento, partirono le prime spedizioni alla volta dell'Africa Occidentale e tornarono in patria le navi cariche di cibi esotici, pietre preziose ma anche di schiavi, il film ricostruisce questo aurorale momento della storia dell'impero britannico attraverso una successione di *tableaux vivantes* con attori in sontuosi abiti d'epoca, circondati da oggetti di provenienza sia europea sia africana, accompagnati nelle loro trasognate azioni da brani, in *voiceover*, tratti dai racconti dei grandi navigatori e da capolavori letterari. Sono, questi ultimi, anacronismi che, come gli edifici ottocenteschi o i segnali stradali che punteggiano il paesaggio, concorrono a condensare nelle singole sequenze elementi appartenenti a epoche diverse, per indicare metaforicamente come oltre mezzo secolo di storia del Regno Unito affondi le radici nel saccheggio di beni e nel traffico di esseri umani: eloquentemente, il film culmina nell'immagine di un uomo bianco in eleganti abiti elisabettiani che, dal molo di Plymouth, guarda verso una moderna nave da guerra che attraversa la baia.



Figura 7. John Akomfrah, *Tropikos*, 2016, Single channel HD colour video, 5.1 sound, 36 minutes 41 seconds © Smoking Dogs Films; Courtesy Lisson Gallery

Come già in *Peripeteia*, Akomfrah affida al rapporto tra le figure umane e il paesaggio il compito di evocare una condizione di dislocazione e di non appartenenza: i personaggi di *Tropikos* abitano luoghi non solo senza tempo, ma anche privi di una precisa identità, perché la valle del fiume Tamar e la baia di Plymouth diventano nel film territori inglesi e africani al tempo stesso (Valenti 2019: 110).

Similmente, in *Auto Da Fé* (videoinstallazione a due canali, 2016), ogni singolo individuo trasmette la propria disconnessione dall'ambiente in cui è giunto non come migrante ma come profugo. Concepita come un dittico, l'opera è, infatti, una meditazione sulla condizione di coloro che sono costretti a migrare per sopravvivere, indagata in un arco temporale di quasi quattro secoli, a partire dal 1654, quando una comunità di ebrei sefarditi



Figura 8. John Akomfrah, *Tropikos*, 2016, Single channel HD colour video, 5.1 sound (installation view) 36 minutes 41 seconds © Smoking Dogs Films; Courtesy Lisson Gallery

è costretta a fuggire dal Brasile cattolico e a trovare rifugio alle Barbados, per arrivare fino ai nostri giorni, con le fughe da Hombori, in Mali e da Mosul, in Iraq: l'intento è quello di provare a capire se "another narrative of migration, a counter-narrative [...] of migration as refugeeship could be constructive" (Akomfrah in Valenti 2019: 108).

A tre anni di distanza dalla realizzazione dell'opera, la risposta appare scontata: dal 2016 a oggi oltre 10.000 persone sono morte nel Mediterraneo nel tentativo di raggiungere via mare un'Europa che, mentre discute sulle quote di migranti da distribuire nei vari paesi, chiude i porti alle navi con a bordo i sopravvissuti. Una contro-narrazione il più possibile polifonica che contrasti l'amnesia collettiva, dalla quale hanno origine le nuove politiche xenofobe e i loro risvolti sociali, appare oggi non solo potenzialmente costruttiva, bensì necessaria; è necessario chiamare a raccolta "memory, fantasy and desire" per creare nuovi "crossroads" in cui soffermarci a riflettere, come soggetti bianchi, sul "process of becoming" della nostra identità e, da questi incroci, tornare a interrogarci non solo su chi o cosa siano i migranti per noi ma anche, e soprattutto, su chi e cosa siamo noi per i migranti. E per fare ciò è utile tornare ancora a Stuart Hall e all'eredità che egli, intellettuale diasporico, consegna a ognuno di noi, a prescindere dal colore della nostra pelle, attraverso il messaggio con cui Akomfrah chiude *The Stuart Hall Project*:

If you can persuade me that all the vital energies of contemporary life, in its variety across the globe, finds a place within the existing system of power, then we're at the end of history. Until then we are not. I think a certain underlying optimism is required. A pessimism of the intellect, optimism of the will, Gramsci said. That means hard thought, hard graft, recognising what the world is like, recognising the way the terrain is set against you, and then remembering the openness of history, and seeing whether one can intervene.¹⁵

15. Hall in J. Akomfrah, *The Stuart Hall Project*, 2013, 1 31'29".



Figura 9. John Akomfrah, *Auto Da Fé*, 2016, Two channel HD colour video installation, 5.1 sound 40 minutes 30 seconds
© Smoking Dogs Films; Courtesy Lisson Gallery

Bibliografia

- Alexander, Claire (2009). "Stuart Hall and 'Race.'" *Cultural Studies*, 23 (4): 457-482, DOI: <https://doi.org/10.1080/09502380902950914>
- Akomfrah, John (2014). *Director's statement*. In *The Stuart Hall Project. Revolution, politics, culture and the New Left Experience*, DVD con inserto. London: BFI Publications.
- Bhabha, Homi K. (1990), *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Ballard, Thea (2018), *John Akomfrah. Signs of Empire*. New York: New Museum.
- Banning, Kass (2015). "The Nine Muses: Recalibrating Migratory Aesthetics", *Black Camera*, 6, (2): 135-146.
- Cattani, Francesco (2015). "Songs and Verses of New Ethnicities: Resistance and Representation in Black British Culture." *Between*, 5, (10), DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/1866>
- Cliff; Michelle et al. (1998). *Postcolonialism & Autobiography*. Amsterdam: Rodopi B.V.
- Derrida, Jacques (1993). *Spectres de Marx*, Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques (1995). *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, Jacques (2001). *Le cinéma et ses fantômes*, "Cahiers du Cinéma", (556): 74-85.
- De Rosa, Miriam (2012). "The Place of The Self. Auto-ethnographic filmic writings and space." *Comunicazioni sociali*, 2012 (3).
- Fisher, Mark (2012). "What Is Hauntology?." *Film Quarterly*, 66 (1): 16-24.
- Fisher, Mark (2014). "The Stuart Hall Project." In *The Stuart Hall Project. Revolution, politics, culture and the New Left Experience*, DVD con inserto. London: BFI Publications.
- Fusco, Coco (1988). *Young, British and Black. The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Buffalo, NY: Hallwalls/Contemporary Arts Center.
- Gilroy, Paul (1982a). "The Mith of Black Criminality." In *The Socialist Register*, edited by Martin Eve & David Musson, 47-56. London: Merlin Press.
- Gilroy, Paul (1982b). "Police and Thieves." In *The Empire Strikes Back: Race and Racism in 70's Britain*, edited by Centre for Contemporary Cultural Studies, 143-182. London: Hutchinson.
- Gilroy, Paul and Jim Pines (1988). "Audiences/Aesthetics/Independence. Interview with the Black Audio Collective." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (35): 9-18.
- Grossberg, Lawrence (2007). "Stuart Hall on Race and Racism: Cultural Studies and the Practice of Contextualism." In *Culture, Politics, Race and Diaspora: The Thought of Stuart Hall*, edited by Brian Meeks, 98-119. London: Lawrence & Wishart.
- Hall, Stuart (1987). "Songs of Handsworth Praise." *The Guardian*, 15 January:12.
- Hall, Stuart (1988). "New Ethnicities." In *Black Film, British Cinema*, edited by Kobena Mercer, 27-31. London: Institute of Contemporary Arts.
- Hall, Stuart (1990). "Cultural Identity and Diaspora." In *Identity: Community, Culture, Difference*, edited by Jonathan Rutherford, 222-237. London: Lawrence and Wishart.
- Hall, Stuart, et al. (1987). *Policing the Crisis. Mugging, the State, and Law and Order*. London-Basingstoke: Macmillan.
- Hall, Stuart and Les Back (2009). "At home and not at home: Stuart Hall in conversation with Les Back." *Cultural Studies*, 23 (4): 658-687, DOI: <https://doi.org/10.1080/09502380902950963>

Lewis, Gail (2000). "Stuart Hall and Social Policy." In *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, edited by Paul Gilroy, Lawrence Grossberg, and Angel McRobbie, 193–202. London: Verso.

Moore-Gilbert, Bart (2009). *Postcolonial Life Writing: Culture, Politics and Self-Representation*. New York: Routledge.

Power, Nina (2011). "Counter-Media Migration Poetry: Interview with John Akomfrah." In *Film Quarterly*, V XV (2): 59-63, DOI: <http://doi.org/10.1525/FQ.2011.65.2.59>

Rodríguez Muñoz, Bárbara (2012). *John Akomfrah Hauntologies*. London: Carroll/Fletcher.

Rojek, Chris (2003). *Stuart Hall*. Cambridge: Polity Press.

Rushdie, Salman (1987). "Songs Doesn't Know the Score." *The Guardian*, 12 January: 7.

Sandhu, Sukhdev et al. (2013). *The Mountains, the Ocean and the Metropolis. Notes on John Akomfrah's The Nin Muses*. Halifax: Centre for European Studies.

Saroukhani, Hengameh (2019). "Black British Writing: From Gulags to Ships." In *British Literature in Transition, 1980–2000: Accelerated Times*, edited by Eileen Pollard, 115-130. Cambridge: Cambridge University Press.

Saunders, Max (2010). *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Smith, Evan (2010). "Conflicting Narratives of Black Youth Rebellion in Modern Britain." *Ethnicity and Race in a Changing World*, 2 (1): 16-31, DOI: <http://dx.doi.org/10.7227/ERCT.2.1.2>

Street Joe (2008). "Malcolm X, Smethwick, and the Influence of the African American Freedom Struggle on British Race Relations in the 1960s." *Journal of Black Studies*, 38 (6): 932-950.

Symons, Stéphane and Matthias De Groof (2015). "Memory and Creative Forgetfulness in *The Nine Muses*." *Black Camera*, 6 (2): 147-153.

Valenti, Paola (2018). "'Ingannare l'archivio': l'estetica del riciclo' di John Akomfrah e del Black Audio Film Collective come pratica di 'contro-memoria' nell'Inghilterra postcoloniale." *Altre modernità/ Otras modernidades/ Autres modernités/ Other Modernities*, (20): 136-155, DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7680/10828>

Valenti, Paola (2019). "Gli 'spettri' della Black Diaspora nell'opera di John Akomfrah." *Uomo Nero*, 16: 98-117.

Villa, Federica (2016). *Tracciati autobiografici tra cinema, arte e media*. Sezione monografica, *Bianco e Nero*, LXXXVI (582-583).

Zuberi, Nabeel (2001). "Documented/Documentary Asians: Gurinder Chadha's *I'm British But ...* and the Musical Mediation of Sonic and Visual Identities." In *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*, edited by Arthur Knight, 244-267. Durham – London: Duke University Press.