

CINERGIE

il cinema e le altre arti

3

n.s. marzo 2013

Speciale

Voci sospese e contese

La dispersione delle polarità orientaliste nei limbi sonori extra-extradiegetici

L'isola della donna contesa (*Anatahan*, Giappone, 1953) di Josef Von Sternberg è un film passato alla storia per la sua curiosa e singolare produzione. Si tratta, infatti, di una pellicola realizzata in Giappone da un regista europeo di stanza a Hollywood, ambientata in un'isola (quasi) deserta del Pacifico, ricostruita tuttavia interamente in uno studio di Kyoto, ovvero senza alcuna ripresa in esterni. La scelta “monacale”¹ del cineasta – letta sovente in senso auratico e autoriale come perfetta attestazione di un cinema barocco, seducente, licenzioso, nemico di ogni “ontologia” del reale² – non riscosse in verità grandi consensi al tempo della sua uscita nelle sale. Seppur pensata dai produttori giapponesi come un'opera destinata principalmente a un pubblico autoctono³, essa fu considerata da quello stesso pubblico “come il mero riverbero dell'esotismo, del desiderio coloniale e della non richiesta simpatia paternalistica di un film-maker americano”⁴ (e non a caso fu “relegata” in un circuito di sale dedicato ai film importati dall'estero).

Le ragioni di quell'incontro culturale mancato erano, naturalmente, molte⁵, la più importante delle quali oggi appare la soluzione discorsiva piuttosto insolita adottata dai suoi autori: l'inserimento di una voce over, declamata in inglese dallo stesso Sternberg, a commentare i fatti portati sulla scena. Pensata come un veicolo di negoziazione tra due culture considerate, a torto o a ragione, antipodali, la voce doveva al contrario risuonare come ridondante (essendo i dialoghi in lingua perfettamente comprensibili), superflua, forse persino inquietante alle orecchie dello spettatore nipponico, rievocando la fin troppo recente occupazione americana, ma doveva apparire inutile o dannosa persino a quelle “occidentali”, poiché, sostituendosi al doppiaggio, rendeva comunque incomprensibile la maggior parte dei dialoghi e delle canzoni in *nihongo*⁶. Ad accentuare un sentimento d'isolamento e di disagio concorrevano, con tutta evidenza, anche il fatto che la voce over di *Anatahan* non si presentava come onnisciente: portavoce del gruppo di soldati non coinvolti nei ménage con Keiko (essa si esprime infatti quasi sempre in prima persona plurale), ambasciatrice di personaggi talvolta assenti dai momenti topici del racconto, la voce avanzava supposizioni e non certezze su alcuni fatti rappresentati, specie quelli di sangue avvenuti tra la donna e i suoi pretendenti.



Figura 1. *L'isola della donna contesa*. Inizio della parte “immaginata” dalla voce narrante

Lungi dall’essere espediente scismatico⁷, il commento “lacunoso” determinava piuttosto una

frattura tra la voce del narratore-*écusma* e lo sguardo indiscreto della macchina da presa [...] ancora più inquietante se si pensa che questa voce – la quale afferma di non vedere – si trova proprio nel luogo che le consentirebbe di vedere tutto, quello del fuori campo, e si stenta a credere che essa non sia presente mentre è in corso l’azione che si sta svolgendo nel campo visivo. Si è piuttosto portati a credere che vi sia una certa *malafede* nella sua parziale cecità⁸.

Malafede o no (ci ritorneremo tra poco), quel che è certo è che mancavano marche formali o narrative – ad es. stratagemmi ottici come filtri, flou, cambi di illuminazione, dissolvenze, ecc. – in grado almeno di segnalare la diversa natura enunciativa stante tra sequenze ricostruite sulla base di una testimonianza “oggettiva” (una presenza) e altre sulla base di una configurazione “soggettiva” (una deduzione), capaci insomma di indicare l’attendibilità di ciò che si vedeva sullo schermo. Gli autori, in altri termini, Sternberg per primo, non si sa quanto consapevolmente, avevano infuso nel testo un’indeterminatezza che sfociava in un’impressione d’insicurezza esegetica, in un’inquietudine enunciativa. Così facendo, l’isolamento, il distacco, la preclusione – condizioni saggiate per prime dai profughi de *L’isola della donna contesa* – venivano condivise dal regista su un fronte e dagli spettatori sull’altro.

Voci contese

L’esordio *ex abrupto* del saggio ha svelato in parte la pista di lavoro che intendiamo seguire nelle prossime pagine. La tesi essenziale che ci guida è condensabile in due interrogativi: si può individuare – nell’uso delle voci extradiegetiche – un superamento delle dicotomie dell’orientalismo o, almeno, una stratificazione della soggettività di coloro che sono responsabili di tali operazioni culturali? E in caso affermativo: quali sono le strategie alternative di senso che tali voci adottano?

L’attenzione che qui si pone per il campo sonoro non è casuale. Nasce dal proposito di ignorare, per una volta, le lusinghe della seduzione esotica che nel cinema, come in altre forme espressive, si fonda sul (e si fonde con il) registro iconico/figurativo. Minareti, harem, danzatrici, tigri, maragià, fumerie d’oppio, monaci, padiglioni, geisha ecc., sono innanzi tutto immagini tipizzate che infondono forza evocativa a un prodotto. Incantano la vista, prima degli altri sensi, rischiando, però, di farci precipitare in un territorio di ambivalenze e

predicibilità proprio, come ha spiegato sapientemente Bhabha, di tutti gli stereotipi coloniali⁹. C'è una seconda esigenza analitica che intercetta frequenze di senso ancora più intriganti: la commutabilità di alcuni paradigmi basilari della voce over con quelli dei costrutti orientalisti. Sarà facile individuarli, a partire dal più evidente, quello che riguarda il controllo e la gestione dei saperi. Come ricorda Bonitzer,

La voce over rappresenta un potere, quello di disporre dell'immagine [...] da un luogo assolutamente altro (rispetto a quello che si iscrive nella banda visiva). Assolutamente altro e assolutamente indeterminato. [...] In quanto emerge dal campo dell'altro, la voce over è supposto che sappia: questa è l'essenza del suo potere¹⁰.

Aggiunge Doane:

La voce over di commento [...] è a tutti gli effetti una voce senza corpo [...]. Rappresenta una radicale alterità rispetto alla diegesi tale da conferirle una certa autorità. [...] Parla senza alcuna mediazione con il pubblico, oltrepassando i "personaggi" e stabilendo una complicità tra se e lo spettatore, il quale, grazie ad essa, capisce e posiziona l'immagine. È in ragione del fatto che la voce non è localizzabile, che non può essere legata a un corpo, che le è consentito di interpretare l'immagine, producendo la sua verità¹¹.

Dai due estratti presentati possiamo rinvenire almeno quattro punti di contatto tra voce over e universo orientalista. 1) Il potere/sapere: la prima è depositaria di un'autorità assoluta (e spesso dalle sonorità maschili) simile a quella di stampo imperialista che il secondo prevalentemente esprime. 2) Istituisce un'alterità: un incontro di alterità tra immagine e suono che in campo culturale avviene tra un "noi" e un "loro", tra "civilizzati" e "primitivi", tra "occidentali" e "orientali", ecc. 3) La voce over poi non è localizzabile come non lo è l'Oriente ricreato negli studios. 4) Infine non ha corpo: è un'autorità indeterminata, nebulosa e planare come quella teorizzata da Said¹².

Boillat aggiunge una riflessione su quest'ultimo aspetto che merita di essere qui riportata:

Il termine *voice over* [...] connota la dimensione essenziale di questo procedimento: la voce plana, come una sorta di spirito, *al di sopra* del mondo diegetico da una parte e dello spazio della sala cinematografica dall'altro. Essa coinvolge l'umano senza il corpo, ma non senza trattenere, attraverso quello che Roland Barthes ha chiamato la sua "grana", una parte dell'umanizzazione e della corporeità del locutore. La "grana" della voce [consente] di associare certe caratteristiche vocali a un fisico dato, anche quand'esso non è mai mostrato sullo schermo. A dispetto di tali connotazioni, la voce over provoca comunque una disincarnazione prodotta non soltanto dall'assenza di visualizzazione del locutore diegetico, ma anche dalla stessa tecnica fonografica che consente [...] una riproduzione senza tenere conto della presenza, né dell'esistenza, di una sorgente originale¹³.

Esiste, per Boillat, un processo di disincarnazione che, tuttavia, grazie alla tecnica fonografica mantiene traccia di un'esistenza in un'assenza. In altre parole la voce conserva un'istanza documentativa che viene veicolata non dalle informazioni che trasmette (le sue conoscenze), ma dalle informazioni che ha "incarnato" in un momento dato (il timbro, il ritmo, la grana). Si tratta di un piccolo avanzamento nel ragionamento che però produce un

rilevante scarto speculativo. Se così fosse, nel bacino di suoni inciso su nastro magnetico ci sarebbe un elemento che può incrinare l'unidirezionalità dei meccanismi di funzionamento della voce (anche quella colonialista) e, subito dopo, l'eterodirezione dei saperi che mette in circolo. Lo spiega, con parole più avvincenti, Chion, riferendosi, in generale, alle voci filmiche prive di una fonte di provenienza. "L'*acusma* è un elemento di squilibrio, di tensione, è un invito a *venire a vedere*, forse anche un *invito a perdersi*"¹⁴. Ci sarebbe insomma un sottofondo d'incertezza nella certezza autoritaria della voce extradiegetica, un'apertura di possibilità che può condurre a un capovolgimento degli assunti. Un invito a perdersi. Ma come?

Si faccia il caso della privazione del corpo. Essa può essere letta come dimostrazione di un'autorità divina (e assolutista) che incombe sulle miserie dell'essere umano o viceversa, nel discorso che qui conduciamo, può anche essere la (positiva) rinuncia al corpo della danzatrice, della prostituta, della seduttrice o, egualmente, del selvaggio, del primitivo, dell'indigeno, dunque a quella serie di configurazioni visive fisse che usano il colore della pelle, o altre caratteristiche fisiche, per cristallizzare immaginari coloniali o orientalisti (il corpo asiatico come strumento sessuale, come minaccia, come corruzione, ecc.¹⁵). La voce senza corpo può inoltre invocare i fantasmi, ricordare l'esperienza originaria della nascita, quando il neonato costruisce le prime relazioni con il mondo esterno attraverso l'udito¹⁶, può rimettere in gioco – virtualizzandole – le dinamiche narratologiche proprie di ogni racconto¹⁷. Può persino "uscire" dal grande schermo ed entrare negli spazi della fruizione cinematografica laddove esistono altre forme di pratica orale e di trapasso dei saperi. In un testo su questo affascinante e ancora inesplorato campo di studi, Odin sostiene ad esempio che ciò che avviene "al di qua" del telone bianco consente di "effettuare delle revisioni più profonde nel modo con cui ci si può avvicinare al cinema"¹⁸. I casi analizzati dal teorico della semio-pragmatica – ovvero il film di lotta sociale e il filmino di famiglia – sono certamente lontani da quelli di nostra competenza, eppure gli ambiti di significazione su cui egli lavora sono gli stessi che abbiamo già incontrato: anche Odin si imbatte, infatti, su voci che propongono una radicale *alterità* nei confronti della realtà rappresentata (la voce della militanza, di un attivismo politico che usa il film per "forgiare" coscienze critiche e trasformare realtà sociali) o che affermano un potere identitario/patriarcale (il padre di famiglia che commenta in salotto le immagini che ha catturato con il suo Super8 e, così facendo, cerca di assegnare un'identità al microcosmo domestico di cui fa parte). Pratiche – queste – che funzionano solo se queste voci non restano isolate, vale a dire se sono negoziate tra soggetti attivi, parlanti e costruttori di un senso (in) comune¹⁹.

Le voci, concludendo, possono diffondersi nell'etere, ancorarsi a nuovi spazi di visione, possono persino costituire il "brusio" che accompagna una proiezione, in una sala cinematografica, in un dopolavoro, in un salotto, in uno studio di registrazione.

Voci sopra-aggiunte

Questo rapido excursus teorico sulla voce over alla ricerca di consonanze paradigmatiche con l'orientalismo (autorità, alterità, corpo) rileva la molteplicità di un'esperienza sonora che si pone in relazione con il visibile senza subordinazione o obblighi di sincronismo. Un'esperienza che abbiamo già trovato in *Anatahan* ma che è presente, a maggior ragione, in altre pellicole girate in Asia da parte di registi che non hanno mai nascosto la propria militanza progressista (quando non di estrema sinistra), la simpatia per i processi di decolonizzazione, un'ideologia anti-imperialista. Stiamo pensando, ad esempio, a film come *India Song* (1975) e *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) di Marguerite Duras, *Le Mystère Koumiko* (1967), *Sans Soleil* (1983), *Lettre de Sibérie* (1957) di Chris Marker, *Appunti per un film sull'India* (1968), *Sopralluoghi in Palestina* (1965) o *Le mura di*

Sana'a (1971) di Pier Paolo Pasolini, *Hiroshima Mon Amour* (1959) di Alain Resnais, *India Matri Bhumi* (1959) e *L'India vista da Rossellini* (1957) di Roberto Rossellini, *Chung-Kuo Cina* (1972) di Michelangelo Antonioni, *Calcutta* (1969) e *L'Inde Fantôme* (1969) di Louis Malle, *Tokyo-Ga* (1985) di Wim Wenders e così via. Per quanto quasi tutte appartenenti, come direbbe Aumont, a una stagione modernista “risoluta, riflessiva, capace di teorizzarsi da sé”²⁰, queste opere non sono del tutto prive delle semplificazioni di un certo orientalismo canonico e manicheo. Sul piano figurativo, tocca ammetterlo, ritroviamo immagini cristallizzate delle culture allogene (tigri, elefanti, grandi muraglie, samurai...), fantasie orientali codificate (si pensi al fascino esercitato da certi luoghi e corpi africani o arabi su Pasolini²¹), dicotomie dal retrogusto assiologico (quelle implicite nelle storie coloniali per il cinema o la letteratura della Duras²²) caratteri, questi, per lo più iconico/figurativi, che qui abbiamo deciso di non trattare per partito preso. Sul piano sonoro, invece, ci pare che molte di queste pellicole invocino una dimensione significativa più indefinita, sfuggente, inafferrabile che merita viceversa di essere presa in considerazione. Una dispersione dei sensi da inseguire.

Anatahan, ancora una volta, ci indica la via, o meglio ci aiuta a “isolare” il perimetro della nostra ricerca. Con la decisione di assumersi in prima persona la funzione del narratore, registrando la propria voce su un nastro magnetico, Sternberg sembra, infatti, suffragare le convinzioni di Boillat da una parte e di Odin dall'altra circa la presenza di uno spazio di significazione *altro* e *indipendente* rispetto al nucleo narrativo del film. Non solo la voce è diegeticamente implicata negli eventi e, insieme, portatrice di uno sguardo retrospettivo ed extradiegetico su di essi, ma allude a un alveo esterno al testo in quanto referenza sonora (timbro, cadenza, grana) di una presenza fisica e, soprattutto, invocazione di una trascendenza, individuabile nella funzione che lo stesso Sternberg, imponendosi una regola “monacale”, esercita sulla sfera mediale e sulla sua storicizzazione autoriale e auratica. Quest'ultimo aspetto ci dice che dentro il caravanserraglio di significazioni che la voce over ospita sussiste una sorta di limbo “extra-extradiegetico”, situato al di fuori del corpo del film²³, un altrove che comunica dati e tensioni allo spettatore e che lo spinge a negoziare la propria identità, spesso in contrapposizione con quanto vede/sente. Un'alterità, giova ricordarlo, che così scandita rimanda all'etimologia greca del termine “esotico” (“exo” significa “al di fuori”), così come Segalen l'ha puntualizzata nel suo *Saggio sull'esotismo*²⁴. Prendendo spunto proprio dalle posizioni dell'etnografo francese, potremmo dire addirittura che è la stessa voce di Sternberg il portato più esotico della pellicola, non le opinioni che esprime, né tantomeno le immagini artefatte e ricostruite in studio che illustra. È innegabile, infatti, che la voce, nel momento in cui prende corpo, in cui si denuda com'è nudo (nel nostro immaginario) l'indigeno, si “esotizza”, rendendo il suo potere sì autoritario, ma estraneo, bizzarro, alieno alle abitudini scopiche/ermeneutiche del suo spettatore, da qualsiasi angolo del mondo egli provenga. La voce over che dice (finge) di non sapere non è quindi in *malafede*, ma in una paradossale *buona fede* poiché non maschera la propria natura “paternalista” (“orientalista”), ma la trasforma in innesco per produrre un cortocircuito di isolamenti e distanze, di dubbi e indeterminatezze, di destabilizzazioni ed estraneità. Un gap da riempire.

Tale condizione avvicina *Anatahan* ad altre opere in cui il commento si conferma verboso, prolisso, coloso. È quanto avviene – secondo caso su cui ci soffermiamo – negli appunti di viaggio e nei sopralluoghi di Pasolini, dove non solo la voce, ma anche l'investitura fisica del regista irrompono nella semiosi. In questi lavori al confine tra documentario, videodiario, film-saggio, il regista di Casarsa è sovente incluso nell'inquadratura oppure è prossimo ai suoi bordi (quando rivolge domande alle persone che incontra per strada). Alla sua riconoscibile silhouette si sovrappone però la sua altrettanto riconoscibile *voce over* registrata altrove (in fase di post-produzione in Italia) e che, lungi dall'apparire soltanto illustrativa, problematizza la propria presenza in, ai bordi e sul “campo”. Assegniamo a questo termine l'accezione antropologica per rimarcare, come hanno

già fatto altri studiosi prima di noi²⁵, lo strano profilo etnografico che assume la pratica filmica pasoliniana. Si pensi ad esempio agli *Appunti per un film sull'India* e in modo particolare ai suoi primi minuti quando il nostro si mostra in primo piano, sguardo fisso in macchina, mentre apre bocca e pronuncia una frase grammatica:

Non sono qui per fare un documentario, una cronaca o un'inchiesta sull'India, ma per fare un film su un film sull'India. I temi fondamentali di questo film sono i due temi fondamentali dell'intero Terzo Mondo, ossia i temi della religione e della fame.

Le verità che egli proferisce sembrano rotolare come pietre, ma sono pietre/parole friabili. Bastano pochi secondi per accorgersi, infatti, che i movimenti labiali della bocca non coincidono col sonoro perché quest'ultimo non è stato "catturato" sul set, bensì in sala di registrazione e poi sopra-aggiunto come fosse un raffazzonato playback. L'improvviso scarto suono/immagine contrasta con i postulati appena rivelati, "delegittimandoli" attraverso il primo piano di un volto scavato e sofferente, abbandonato a se stesso, ma soprattutto attraverso una grana e un timbro vocale insicuri²⁶. Si assiste, in altri termini, a un asincronismo ottico/acustico – sulla stregua di quello teorizzato da Èjzenštejn, Pudovkin e Alexandrov²⁷ – a dir poco dilaniante in quanto sancisce una soggettività pasoliniana composita, dialettica e conflittuale. Divaricata.

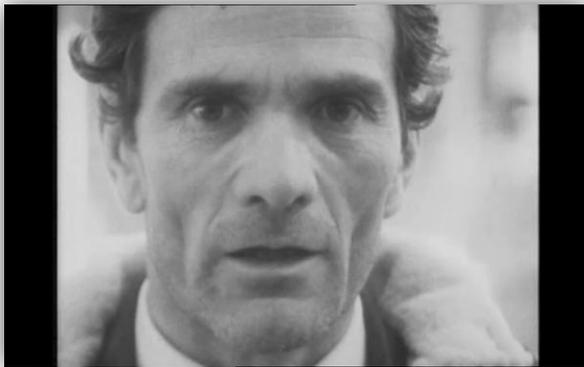


Figura 2. Pasolini e un ragazzo indiano ripresi nelle prime inquadrature di *Appunti per un film sull'India*

Quanto accade poco dopo, non fa che confermare l'indirizzo d'azione. Dopo la ripresa di alcuni dipinti, compare, in figura intera e poi in mezza figura, un giovane portatore d'acqua, mentre la voce di commento così prosegue:

Ho chiesto a questo ragazzino che lavora nel convento di Rishikesh se uno dei monaci del convento, nel caso vedesse in una landa deserta dei tigrotti affamati che stanno morendo di fame, sarebbe disposto a dar loro il proprio corpo per sfamarli. E lui mi ha risposto di sì.

Lo spettro visivo non convalida i dati suggeriti da quello sonoro: il giovane scuote la testa, abbozza un sorriso, forse risponde positivamente a una domanda che non udiamo nell'universo diegetico. La voce del ragazzo è assente, inascoltabile, sostituita da quella *over* del regista che pretende di tradurre trame e accenti. Dobbiamo fidarci di quel che riporta Pasolini, senza avere certezza alcuna²⁸. Si reifica, dunque, in questo come in molti altri passaggi dei suoi *Appunti* o dei suoi *Sopralluoghi*, il carattere "endemico" che De Certeau attribuiva all'antropologia, ovvero quello di parlare al posto dell'Altro o meglio ancora di tradurre le testimonianze orali delle società indigene in una "scrittura" che più avanti Clifford

– non certo in solitudine – avrebbe definito etnocentrica²⁹. Come quell’antropologo che non nasconde gli arbitrii necessari per dare forma organica (almeno sul piano scientifico-disciplinare) agli appunti sparsi e disorganizzati presi durante un’indagine sul campo, Pasolini procede però per doppie articolazioni di coscienza, avanzando convinzioni, fedi, partigianerie e presentando, insieme con esse, anche la materia grezza con cui sono state impastate.

Dar voce (la propria voce) all’etnos (al mito) si tinge così in Pasolini dell’ambivalenza dell’eros. Il rapporto primario tra l’Io (dell’autore come antropologo) e l’Altro (che è in se) rivela due volti irriducibili e tendenzialmente inconciliabili: è un rapporto ambivalente e ambiguo che è al contempo pedagogico (improntato agli ideali umanistici, universalistici, antropologici) ed erotico (invischiato nella pancia delle contraddizioni vitali, ossia socio-sessuali). L’eros è l’energia che sola può attivare una paradossale etnografia pedagogica, autenticamente umanistica, ma nell’attivarla la distrugge o ne mette impietosamente a nudo gli alibi e le contraddizioni³⁰.

Senza poter approfondire la questione della sua “alterità” omosessuale, perché il discorso ci porterebbe verso altri lidi, ritroviamo anche nelle parole di Parussa, quel meccanismo di “esotizzazione” – Catherine Russell direbbe di “auto-etnografia”³¹ – che pone il suo autore “al di fuori” del consesso sociale in cui cerca di incardinarsi. Si tratta, evidentemente, di un’operazione “autolesionistica”, una sorta di offerta delle proprie carni ai tigrotti/spettatori che, aggiungiamo noi, passa soprattutto dalla frattura che si crea tra ambiente sonoro e visivo (o se si preferisce tra pedagogia verbale ed eros carnale). Ritroviamo una strategia già in atto in *Anatahan*, con la differenza che qui la funzione mediale/storicizzante assoluta dal regista si accentua per la sua presenza in campo, per il registro documentarista adottato, per la società “primitiva” e “terzomondista” che sceglie di abitare. Pasolini passeggia, parteggia, ma soprattutto aleggia nel film, protagonista indiscusso di un paradosso antropologico: viaggio, insediamento, indagine, scrittura e interpretazione (al posto) dell’Altro restano operazioni etnografiche necessarie, proprie di un lavoro che però enfatizza, egualmente, gli aspetti più autoritari, arbitrari, manipolativi della disciplina. Ne consegue la più precaria delle opzioni, quella della delega. Chi guarda, per “mangiare le carni” del film, è costretto a (af)fidarsi non al Pasolini diegetico (il corpo nell’immagine), né a quello extradiegetico (la voce nel film), ma al Pasolini extra-extradiegetico, con tutto il corteo di insicurezze, contraddizioni, auto-emarginazioni che la sua presenza nella sfera pubblica abitualmente reca con sé. Oppure può rigettare il patto, può scegliere – restando in un contesto metaforico – un’opzione “vegetariana”.

Voci emarginate

Quando si parla di pedagogia e fiducia nelle immagini, è fin ovvio pensare ai lavori dell’altro grande cineasta italiano che ha soggiornato a lungo in India: Rossellini. I presupposti culturali che hanno spinto quest’ultimo al viaggio sono evidentemente diversi rispetto a quelli di Pasolini, così come gli esiti raggiunti, ma esistono molti tratti in comune tra le due esperienze, specie nell’articolazione della voce narrante. Anche in *L’India vista da Rossellini* e *India Matri Bhumi*, il commento extradiegetico si pone come elemento negoziale dell’incontro tra il regista, lo spettatore e la realtà indiana. Nel corso delle dieci puntate preparate per la Rai, ad esempio, Rossellini, presente nello studio televisivo per rispondere alle domande del giornalista Marco Cesarini Sforza, assume un ruolo quasi virgiliano.



Figura 3. Rossellini e Cesarini Sforza in una pausa della registrazione de *L'India vista da Rossellini*

Il dialogo serrato tra i due interlocutori non cessa nemmeno quando iniziano a scorrere sullo schermo presente nel teatro di posa (e da qui ai televisori domestici) le *tranche de vie* catturate in India dal regista e dai suoi collaboratori³². Anzi, di più: approfittando dei dubbi e delle curiosità che destano le immagini nel giornalista, Rossellini si fa prodigo di aneddoti, opinioni, minuziose descrizioni che “coprono” le sequenze mostrate con una massa di parole che glossano il glossabile e che cercano di disinnescare luoghi comuni e pregiudizi su quel popolo, sulle sue credenze, sui suoi stili di vita. Quanto viene realizzato dalla trasmissione Rai assomiglia così sia alla pratica dei filmini amatoriali di viaggio (quando si invitano parenti e amici per mostrare loro le mete esotiche visitate), sia alle modalità di fruizione dei film dei primi tempi, commentati *live* da un *bonimenteur* (o da un *benshi*) per spettatori digiuni di vedute lontane, sia infine agli esempi già citati di *Anatahan* e degli *Appunti* questa volta però figurativizzando – prima e dopo la proiezione dei materiali audiovisivi – il regista e soprattutto il luogo di registrazione sonora ed emissione della sua voce di commento. Come giustamente nota Angel Quintana,

Il sistema di enunciazione che la serie utilizza per trasmettere un sapere è molto semplice e si relaziona anche con le pratiche del cinema primitivo. L'atto di enunciazione per mezzo della voce di commento è strettamente legata ad una esperienza anteriore, quella del viaggio. Ecco perché il dispositivo televisivo deve mostrare in studio il corpo di colui che ha visto l'India, un corpo testimone, principio che fonda l'esistenza di un *io* narratore e legittima il commento delle immagini. [...] Per condurre a buon fine questa strategia [Rossellini] deve fare della voce di commento un atto pedagogico [...] La funzione di Rossellini come istanza di enunciazione presente nello studio televisivo finisce per essere più prossima alla figura dello specialista che non a quella del testimone. [...] La televisione pretendeva di mostrare gli aspetti della vita collettiva di un paese e non di riflettere i problemi soggettivi di un viaggio individuale. Questa volontà colloca la serie televisiva nei limiti imposti dalla forma pedagogica classica: la trasmissione di un sapere costituito³³.

Si tratta però di una verità “costituita” che ancora una volta si disperde nell'inafferrabilità dei piani sonori attivati dal documentario. Intanto le voci di Rossellini e del giornalista non sono veramente extradiegetiche perché non incluse in un racconto ma in una pratica sociale orale, extra-extradiegetica in rapporto alle riprese, ma intradiegetica se consideriamo come oggetto di studio l'intera trasmissione tv. Per questo motivo, ossia per consentire il batti e ribatti apparentemente improvvisato³⁴ tra “docente” e “discente” tutto interno al salotto televisivo, i suoni della vita quotidiana indiana vengono lasciati in un

sottofondo poco o per nulla udibile dal telespettatore. Ne consegue che viene pressoché ignorato uno spazio acustico indigeno, ancora una volta inaccessibile, per sempre *altro*, paradossalmente protetto dalle voci italiane che vi si depositano, malamente, sopra. Una sfera di rumori, dialoghi, vibrazioni, musiche, che è comunque registrata su un nastro magnetico, conservato forse in qualche archivio o in qualche cantina, bacino di tracce sonore che rimandano a presenze fisiche ormai irraggiungibili e dunque fuori da qualsiasi giurisdizione autoritaria.

Se, poi, accostiamo la serie televisiva alla docu-fiction, scopriamo che il paesaggio sonoro si allarga, si stratifica, si sfaglia ancor di più. In *India Matri Bhumi*, altro esempio sintomatico di una “meta-etnografia, [o meglio di una] allegoria etnografica nel senso di Clifford e Marcus”³⁵, esiste una voce narrante che si esprime in terza persona e che compare in alcuni momenti del racconto (durante le transizioni da un episodio all’altro, nell’introduzione a ogni racconto, nell’episodio della scimmia). Come la più classica delle “Voci di Dio”³⁶, quella ideata da Rossellini e scritta da Vincenzo Talarico appare pletorica, sicura di sé, convinta delle verità che comunica. Tuttavia, accanto ad essa, si giustappungono altre tre voci narranti che si esprimono in prima persona e che appartengono – idealmente – ai protagonisti dei primi tre episodi messi in scena. Diciamo idealmente, perché così come in *Anatahan*, anche in *Matri Bhumi* le voci non si sostituiscono a quelle dei protagonisti (i quali parlano senza essere doppiati o sottotitolati), ma semplicemente si affiancano ad esse, recitate in un italiano un po’ stentato da attori che tradiscono un leggero accento straniero³⁷. Ecco allora che ogni personaggio, oltre a possedere una voce “vera”, registrata in loco, ne possiede una seconda, vicaria, che si esprime nella lingua degli spettatori e che appartiene a una “fisicità vocale” (quella dell’attore di origini straniere che parla “al posto” dell’indiano) anch’essa abbandonata a un mondo fantasmatico, a un altro sito extra-extradiegetico. Come e forse più di quelle degli stessi registi nei precedenti casi (Sternberg, Pasolini), questa voce è portatrice di un’identità altra. Se i contenuti che declama sono negoziati (frutto del lavoro di uno sceneggiatore che scrive un testo in un italiano “semplificato” e dunque “credibile” se pronunciato da uno straniero), questa negoziazione è il veicolo attraverso il quale i suoi caratteri fisici (grana, timbro, colore) possono agevolmente rimandare ad una soggettività ancor più emarginata dal consesso sociale in cui vive perché prescelta solo in quanto marcatrice – attraverso il suo accento – di una diversità. Senza diritto di asilo nel racconto, forse persino nella società in cui vive, la voce del locutore anonimo lascia tracce, segni, incisioni che producono inquietudine in chi guarda/ascolta. Il suo tono è indifferente alle verità e all’autorità del narratore onnisciente. Vive in un mondo tutto suo.

Voci sospese

Altri titoli, altri film, altre voci potremmo ancora convocare come ennesimi contrafforti del nostro discorso. Si pensi alla netta separazione tra diegesi visiva e acustica in *India Song* di Marguerite Duras³⁸, al riuso di quest’ultima colonna sonora per i quadri statici e vuoti di *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, alla voce che non sa come definire l’orrore della bomba in *Hiroshima Mon Amour* (“Non hai visto niente a Hiroshima, niente”, “Ho visto tutto, tutto”)³⁹, al commento esitante e alla significazione del non detto in *Chung-kuo Cina* (la delusione per gli esiti della Rivoluzione Culturale), alla lettrice che recita il testo scritto da Sandor Krasna, l’alter ego di Chris Marker, in *Sans Soleil*, al “Vi scrivo da un paese lontano” di *Lettre de Sibérie* sempre di Marker⁴⁰, tutte diverse possibili elaborazioni della voce extradiegetica, tutte ipoteticamente fruttuose quanto quelle da noi già esplorate⁴¹.

Tuttavia, i limiti di spazio imposti dal format saggistico ci suggeriscono di non aprire nuovi fronti d’indagine, semmai di cercare di chiudere (provvisoriamente) il ragionamento rispondendo alle domande poste in esordio di excursus. Dobbiamo intanto dire che i riscontri cercati hanno suffragato le intuizioni iniziali. Nel momento in cui abbiamo incontrato testi che

hanno reso “localizzabile” la voce extradiegetica in un alveo esterno al film (si tratta in massima parte di un’allusione alla localizzazione), le hanno assegnato una grana, un colore, un’identità altra, l’hanno scoperta dispotica, ma di un dispotismo contrario ai principi di immedesimazione e/o acquiescenza spettatoriale, l’hanno malamente calata sulle immagini, l’hanno ricondotta all’oralità della sala cinematografica (o del salotto televisivo), abbiamo assistito ad una moltiplicazione delle soggettività dell’Io, anzi, dei Noi, dunque alla polverizzazione di uno dei due poli sui quali si fondano le dicotomie orientaliste di cui auspicavamo un superamento. Quanto al secondo polo – quello (ipotetico) dell’alterità e dell’altrove – esso è stato in qualche modo preservato dal suo soffocante mutismo. Non dobbiamo nasconderci, infatti, che la condizione di disequilibrio tra conoscenze, poteri, doveri di rappresentazione incontrata nei casi studiati è simile a quella dell’orientalismo “classico”, dacché è sempre l’autorità “occidentale” – anche quella ultra-consapevole del modernismo – a prendere la parola *al posto* degli altri, a farsi depositaria della voce degli altri.

Voci silenziose – queste ultime – che quindi marcano un territorio dell’indifferenza, allusione a un parallelo cosmo extra-extradiegetico che “esotizza” qualunque viaggiatore straniero cerchi di accedervi. Un orizzonte del mistero, ben tradotto da *Le Mystère Koumiko*, titolo che ci consente di compendiare quanto finora sostenuto. L’omonima protagonista del film di Marker è una giovane segretaria giapponese incontrata dal cineasta francese durante un viaggio a Tokyo in occasione delle Olimpiadi del 1964 e da questi ripresa ossessivamente nel corso del suo breve soggiorno nell’arcipelago. Tutto sembra procedere nella logica della fatica dell’incontro in *loco* quando, improvvisamente, inizia una seconda parte del film “ambientata” a Parigi. La voce di Marker afferma, infatti, di aver ricevuto per posta un nastro magnetico – l’ennesimo nastro magnetico – nel quale Kumiko ha inciso le risposte a un questionario che le aveva lasciato prima di tornare in Francia. La voce della ragazza diventa improvvisamente una sonorità del passato che si reifica nel presente del film-maker, assorbendo, come quelle incontrate in precedenza, tutte le possibilità enunciative della narrazione: è diegetica ma off, emessa da un impianto stereofonico situato probabilmente in una stanza/studio del cineasta che però non vediamo; è extradiegetica, incisa sulla colonna sonora mentre le immagini ci mostrano *tranche de vie* nipponiche inerenti al tema trattato dalle singole risposte (bambini, donne, animali, uomini...); allude, infine, a una dimensione extra-extradiegetica, che è quella della sua presenza altrove, del suo mistero, della sua inafferrabilità. È voce femminile di un’assenza che costringe l’unica voce maschile in *loco* (in Francia), depositaria del sapere linguistico e del potere mnemonico delle immagini, alla solitudine. È voce che, nel suo francese incerto e nel suo marcato accento, “esotizza” la lingua coloniale, la trasforma in un codice insufficiente a intendersi e a capire. È infine voce che, nell’alludere a un corpo che non c’è più, spinge alla negoziazione dei saperi o almeno alla ricerca di nuovi, come conferma il successivo film “giapponese” di Marker.

Sans soleil è un ritorno sugli stessi luoghi di diciassette anni prima. [...] Tutto sembra immutato eppure manca Koumiko. [...] Quale paese meglio del Giappone, per dare *forma visiva* all’assenza? L’unico luogo dove tutto ciò che si è perso, si è rotto, si è logorato viene nobilitato da una festa. Dove anche per Koumiko Muraoka, di professione segretaria, ormai donna di mezza età, viene eretto un *santuario di immagini* che un tempo sono state impresse nel suo sguardo⁴².

Ricerca di forme visive dell’assenza, di santuari di immagini, certo. Ma soprattutto allusione a limbi di suoni. E di voci. Che restano – controprove di un’esistenza – incise su un nastro abbandonato non si sa dove. Sospese e contese in un limbo extra-extradiegetico.

Marco Dalla Gassa

¹ Accentuata dal fatto che Sternberg era in pratica il solo lavorante di madrelingua inglese nella produzione, costantemente aiutato da due traduttori per comunicare con il resto della troupe. Cfr. Josef von Sternberg, *Fun in the Chinese Factory*, New York, The Macmillan Company, 1965.

² Si vedano a proposito: John Baxter, *The Cinema of Josef von Sternberg*, New York, Barnes & Co, 1971; in italiano Giovanni Buttafava, *Josef von Sternberg*, Firenze, La nuova Italia, 1976.

³ Com'è noto, il soggetto del film prescelto da Sternberg e dai suoi collaboratori ricostruisce un episodio bellico ampiamente trattato dai media locali. Ispirato alle memorie di Maruyama Michiro, un soldato giapponese sopravvissuto – insieme a un'altra trentina di commilitoni – a un terribile naufragio nel Pacifico e alla conseguente vita selvaggia condotta, per ben sette anni, sull'isola di Anatahan, il film si concentra su uno degli aspetti più ambivalenti dell'intera vicenda, la lotta violenta scoppiata tra alcuni soldati per la conquista della leadership del gruppo e per la conquista dell'unica donna (già) presente sull'isola. Sulla genesi del film rimando alle pagine scritte dallo stesso Sternberg nella sua autobiografia.

⁴ Sachiko Mizuno, "The Saga of Anatahan and Japan", *Spectator*, n. 2, primavera 2009, p. 20 (trad. mia, come tutte le successive citazioni di saggi stranieri non pubblicati in versione italiana)

⁵ Come ricorda la stessa Mizuno, non hanno giocato a favore della ricezione positiva della pellicola, né la rappresentazione di una micro-società "barbarica" all'interno della quale quasi nessuna delle regole sociali abitualmente condivise dalla popolazione giapponese era praticata, né la simpatia rivolta dal film verso un personaggio socialmente ambiguo come la bella Keiko (trofeo sessuale e presagio di morte per gli uomini dell'isola) né il risveglio dei sentimenti di vergogna e imbarazzo per gli esiti della guerra che la scelta di quel soggetto portava inevitabilmente con sé.

⁶ Scottato dall'insuccesso in patria e per evitarne uno analogo all'estero, il produttore Kawakita pensò di sostituire nella versione internazionale del film la voce di Sternberg con quella di un anonimo attore giapponese che recitava in inglese con uno spiccato accento dell'arcipelago. La scelta, suggerita da alcuni distributori europei e giustificata dallo stesso Kawakita sulle colonne di *Kinema Junpo*, non preservò il film da un pessimo risultato al botteghino anche negli USA, nondimeno è indicativa di un fallimento di un "dialogo interculturale" che doveva essere percepito come tale, anche dai suoi stessi autori. Cfr. S. Mizuno, *op. cit.*, p. 19.

⁷ Siamo portati a credere che lo scacco negoziale non sia riconducibile alla scelta in sé: non è peregrino pensare, infatti, che l'inserimento della *voice over* voglia in qualche modo trovare una sponda nelle abitudini fruibili del Sol Levante, richiamando quella del *benshi*, il commentatore dei film muti stranieri distribuiti in Giappone fino al 1935 circa. Sulla storia di questa figura e della sua arte performativa rimando a Jeffrey A. Dym, *Benshi: Japanese Silent Film Narrators and Their Forgotten Narrative Art of Setsumei*, Lewiston-NewYork, Edwin Mellen, 2003

⁸ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Parigi, Editions de L'Etoile/Cahiers du cinéma, 1982, tr. it. *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche editrice, 1991, p. 41.

⁹ "Un tratto importante del discorso coloniale è la sua dipendenza dal concetto di 'fissità' nella costruzione ideologica dell'alterità. La fissità, come segno della differenza culturale/storica/razziale nel discorso del colonialismo, appare una modalità di rappresentazione paradossale: connota rigidità e ordine immutato tanto quanto disordine, degenerazione e ripetizione demoniaca. [...] In modo simile lo stereotipo, strategia discorsiva di primo piano, è una forma di conoscenza e identificazione che oscilla fra ciò che è 'al suo posto', già noto e qualcos'altro, che dev'essere impazientemente ripetuto... [...] Ritengo [...] che sia proprio la forza dell'ambivalenza a dare allo stereotipo coloniale il suo valore: essa assicura la sua ripetitività al mutare delle congiunture storiche e discorsive; pervade le sue strategie di individuazione e marginalizzazione; dà vita a quell'effetto di probabile verità e predicibilità che, per lo stereotipo, deve essere sempre in *eccesso* rispetto a quel che può essere empiricamente provato o logicamente concepito". Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Londra-New York, Routledge, 1994, tr. it. *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001, p. 97.

¹⁰ Pascal Bonitzer, "Les Silences de la voix", *Cahiers du Cinéma*, n. 256, Febbraio-Marzo 1975, p. 26 (anche in Doane, vedi nota successiva). Sulle forme di "gestione" dei saperi narrativi da parte della voce narrante nel cinema americano il primo riferimento è Sara Kozloff, *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*, Berkeley, University of California Press, 1988.

¹¹ Mary Ann Doane, "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", *Yale French Studies*, n. 60, 1980. Il testo da noi consultato è stato ripubblicato in Bill Nichols (a cura di), *Movies and Methods: An Anthology*, vol. II, Los Angeles, University of California Press, p. 572.

¹² Il riferimento è ovviamente a Edward Said, *Orientalism*, London, Penguin, 1978, tr. it., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Roma, Feltrinelli Editore, 1991.

¹³ Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over. Voix-attraction et voix-narration au cinéma*, Lausanne, Antipodes, 2007, p. 24.

¹⁴ M. Chion, *op. cit.*, p. 39. Corsivi dell'autore.

¹⁵ Per capire quanto le dinamiche di potere lavorino sull'interiorizzazione di alcuni paradigmi culturali nei corpi dello straniero e nella loro visibilità sociale è sufficiente richiamare il testo capitale di Franz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Parigi, Seuil, 1952, tr. it. *Pelle nera, maschere bianche: il nero e l'altro*, Milano, Tropea, 1996.

¹⁶ Letture psicanalitiche della voce over si trovano in M.A. Doane, *op. cit.*; M. Chion, *op. cit.*; Kaya Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

¹⁷ Si veda in particolare il lavoro di Jean Chateaubert, *Des Mots à l'image. La voix over au cinéma*, Québec-Parigi, Nuit Blanche/Klincksieck, 1996.

¹⁸ Roger Odin, "Cinéma, oralité et espaces de communication. Approche sémio-pragmatique", in Germain Lacasse, Vincent Bouchard, Gwenn Schepler (a cura di), *Pratiques orales du cinéma. Textes choisis*, Parigi, L'Harmattan, 2011, p. 184.

¹⁹ "Noteremo che il film di famiglia in quanto tale è fatto in modo che consenta, anzi stimoli lo scambio di opinioni e parole. Contrariamente a quanto si dice di solito, il film di famiglia non è 'mal fatto': se non è strutturato, se non mostra altro che una successione di immagini senza relazione altra che quella cronologica, senza costruzione narrativa, senza coerenza spaziale o tematica [...] è precisamente per permettere ai membri della famiglia che lo guardano di costruire un senso in comune [...] di ricostruire insieme la storia della famiglia". R. Odin, *op. cit.*, p. 182.

²⁰ Jacques Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Parigi, Éditions des Cahiers du Cinéma, 2007, tr. it. *Moderno? Come il cinema è diventato la più singolare delle arti*, Torino, Kaplan, 2008, pp. 48.

²¹ Cfr. Giovanna Trento, *Pasolini e l'Africa, l'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano-Udine, Mimesis, 2010; Luca Caminati, *Orientalismo eretico: Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

²² Cfr. Marie-Paule Ha, "Durasie: Women, Natives and Other", in James S. Williams (a cura di), *Revisioning Duras. Film, Race, Sex*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, pp. 95-112; Christine A. Holmlund, "Displacing Limits of Difference: Gender, Race, and Colonialism in Edward Said and Homi Bhabha's Theoretical Models and Marguerite Duras's Experimental Films", *Quarterly Review of Film and Video*, vol. XIII, n. 1, 1991, pp. 1-22.

²³ Qui sussiste un problema teorico che non possiamo affrontare, ma che è stato a lungo dibattuto. Riguarda, in sintesi, la presunta esistenza del suono in/off/over. Come ricorda Metz "il suono preso come tale non è mai 'off': o è ben udibile o non esiste affatto" (Christian Metz, "Le Perçu et le nommé", in Id., *Essais sémiotiques*, Parigi, Klincksieck, 1977, pp. 157-158, anche in A. Boillat, *op. cit.*, p. 25, cui rimandiamo per una sintesi sulla questione). Pertanto, quando parliamo di spazio "extra-extradiegetico" intendiamo riferirci allo spazio virtuale e potenzialmente infinito che è esterno non solo alla diegesi, ma al film in quanto tale (la pellicola, con la sua banda audio e video). D'altronde sappiamo, grazie ad una letteratura ormai più che consolidata, che ogni testo filmico non è mai un'isola autosufficiente, non è mai sola diegesi/racconto, ma è come circondato da una sorta di sfera sociale, culturale, pragmatica, semiologica, paratestuale, intermediale, ecc... con cui interagisce e che è dunque, essa stessa, il territorio extra-extradiegetico cui ci riferiamo.

²⁴ Cfr. Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana, 1978, tr. it. *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del diverso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.

²⁵ Cfr. L. Caminati, *op. cit.*; Massimo Riva, Sergio Parussa, "L'autore come antropologo: Pier Paolo Pasolini e la morte dell'etos", *Annali di Italianistica*, n. 15, 1997, pp. 237-265 (ripubblicato in Massimo Riva, *Pinocchio digitale. Postumanesimo e iper-romanzo*, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 45-65); Massimo Canevacci, *Antropologia della comunicazione visuale: feticci, merci, pubblicità, cinema, corpi, videoscape*, Roma, Meltemi, 2001 (in particolare pp. 195-224); Angela Biancofiore, *Pier Paolo Pasolini: pour une anthropologie poétique*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007.

²⁶ Per quanto non si soffermi sugli "appunti indiani", rinvio all'importante lavoro di Giacomo Manzoli per una riflessione più approfondita sul rapporto tra voci e immagini nel cinema di Pasolini. Cfr. Giacomo Manzoli, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Pendragon, 2001.

²⁷ I tre, come noto, sono gli autori di *Il futuro del sonoro. Dichiarazione*, meglio noto come il *Manifesto dell'asincronismo* scritto nel 1928 agli albori del cinema sonoro a sostegno di una pratica filmica in cui il suono non deve relazionarsi all'immagine in termini "naturalisti", ma entrarvi dialetticamente e contrappuntisticamente in conflitto. Cfr. Sergej M. Ejzenštejn, *La forma cinematografica*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-70.

²⁸ Non sfuggano al lettore, come non sfuggono a noi, i rapporti che quest'operazione di sovrimpressionazione delle voci, anzi di loro sostituzione, intrattiene con la questione del "discorso libero indiretto", luogo teorico e pratico della narratologia su cui si è misurato Pasolini in diversi importanti interventi e che lo accomuna peraltro a un altro grande pensatore del rapporto Io/Altro come Michail Bachtin. "Il discorso libero indiretto – annota Pasolini – è semplicemente l'immersione dell'autore nell'animo del suo personaggio, e quindi l'adozione, da parte

dell'autore, non solo della psicologia del suo personaggio, ma anche della sua lingua". Pier Paolo Pasolini, "Il cinema di poesia", in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1972, p. 176. Quanto al filosofo russo si veda almeno: Michail M. Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorcestva*, Mosca, Iskusstvo, 1979, tr. it. *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988; Id., *Voprosy literatury i estetiki*, Mosca, Chudozestvennaja Literatura, 1975, tr. it. *Estetica del romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

²⁹ Michel De Certeau, "Ethno-graphie. L'oralité ou l'espace de l'autre. Léry", in Id., *L'écriture de l'histoire*, Parigi, Gallimard, 1975, tr. it. "Etno-grafia. L'oralità o lo spazio dell'altro: Léry", in Id., *La scrittura della storia*, Roma, Il Pensiero Scientifico, 1977, pp. 219-257. Sulla messa in discussione delle proprietà e dei limiti della scrittura etnografica dell'Altro rimando soprattutto ai fondamentali lavori di James Clifford, in particolare: James Clifford, George E. Marcus (a cura di), *Writing culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986, tr. it., *Scrivere le culture*, Roma, Meltemi, 1998; e *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Berkeley, University of California Press, 1988, tr. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

³⁰ M. Riva, *op. cit.*, p. 62.

³¹ "L'autobiografia diventa etnografica nel momento in cui il film/videomaker capisce che la propria personale storia è implicata in formazioni sociali e processi storici più ampi. [...] L'auto-etnografia può essere ciò che James Clifford chiama 'self-fashioning', laddove l'etnografo cerca di rappresentare se stesso come fosse una fiction, iscrivendo un proprio doppio nel testo etnografico. [...] Una volta che l'etnografia è riformulata come auto-rappresentazione in cui tutti i soggetti possono trasformarsi in discorso in forma testuale, la distinzione tra autorità testuale e realtà profilmica inizia ad infrangersi". Catherine Russell, *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*, Durham, Duke University Press, 1999, pp. 276-277). La Russell in verità sembra convinta che l'auto-etnografia, specialmente quella praticata sotto forma di video-saggio o di "anti-documentario", sia in grado di determinare "una totale rottura con i precetti colonialisti dell'etnografia", quando in verità le opere di Pasolini, Duras e forse dello stesso Marker ci dicono che è comunque difficile liberarsi di paradigmi radicati in una determinata cultura. Nondimeno ha un'intuizione convincente quando considera queste modalità di auto-rappresentazione analoghe a quelle messe in atto dai "selvaggi" di fronte all'ispezione antropologica (p. 279): una certa "barbarie" della forma e una certa "arbitrarietà" delle testimonianze (caratteristiche solitamente associate gli informatori indigeni) sono dunque inevitabili anche nelle opere più "consapevoli" o, se si vuole, più "anti-imperialiste".

³² Per una ricostruzione (fin troppo) romanziata del soggiorno indiano di Rossellini si rimanda a: Dileep Padgaonkar, *Under Her Spell: Roberto Rossellini in India*, New Delhi, Penguin Books India, 2008, tr. it. *Stregato dal suo fascino. Roberto Rossellini in India*, Torino, Einaudi, 2011.

³³ Angel Quintana, "Voix plurielles, voix distantes. La question de l'énonciation" in Nathalie Bourgeois, Bernard Bénoliel, Alain Bergala (a cura di), *India. Rossellini et les animaux*, Parigi, Cinémathèque française, 1997, p. 87.

³⁴ A rendere ancora più complesso e frastagliato il paesaggio sonoro di riferimento concorre anche la versione francese della serie televisiva, intitolata *J'ai fait un beau voyage*. Il format delle due serie televisive è lo stesso, ma diversi sono i giornalisti che rivolgono le domande a Rossellini, mentre al contrario domande e soprattutto risposte del cineasta sono praticamente le stesse. Se ne deduce dunque che il dialogo è improvvisato solo in apparenza, quando invece il testo rosselliniano è scritto, tradotto, studiato a memoria, dunque tutt'altro che "spontaneo".

³⁵ Carmelo Marabello, *Sulle tracce del vero. Cinema, antropologia, storie di foto*, Milano, Bompiani, 2011, p. 382-383. Consiglio il testo di Marabello anche per una riflessione più generale sul rapporto tra il dittico indiano di Rossellini e le questioni teorico/pratiche sollevate dall'etnografia (pp. 378-383).

³⁶ In inglese la voce di commento del documentario di stampo didattico si definisce spesso "Voice of God".

³⁷ La tecnica è dunque analoga a quella escogitata da Kawakita per "facilitare" la distribuzione di *Anatahan* sul mercato internazionale. Cfr. nota 6.

³⁸ Non potendo affrontare l'analisi di questi film, ci limitiamo a rimandare ad alcuni testi che si sono occupati specificatamente di *voice over* o di universi sonori. Su Duras: Sylvie Blum-Reid, "The voice-over in 'India Song' by Marguerite Duras", *Journal of Durassian Studies*, n. 1, autunno 1989, pp. 35-45; Dong Liang, "Marguerite Duras's Aural World: A Study of the mise-en-son of *India Song*", *Music, Sound, and the Moving Image*, vol. I, n. 2, Autunno 2007, pp. 123-39; Lynsey Russell-Watts, "Analysing Sound and Voice: Refiguring Approaches to the Films of the Indian Cycle" in Rosanna Maule, Julie Beaulieu (a cura di), *In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema*, Oxford, Peter Lang, pp. 235-255; Llewellyn Brown, "Les Voix off de Marguerite Duras", *Passages d'encre*, n. 9, dicembre 1998, pp. 109-115; Roberto Zemignan, "L'Entre-deux. La voce nel cinema di Marguerite Duras", *Cinema & Cinema*, n. 61, maggio-agosto 1991, pp. 105-09.

³⁹ Su *Hiroshima Mon Amour*: A. Boillat, *op. cit.*, pp. 449-482. Vedi anche Jennifer Cazenave, "La Voix off au féminin : Hiroshima mon amour et Aurélia Steiner", *Cahiers de Narratologie*, n. 20, 2011 (<http://narratologie.revues.org/6365>).

⁴⁰ Su Marker si veda in particolare François Niney, “L’Éloignement des voix répare en quelque sorte la trop grande proximité des plans”, *Théorème*, n. 6, Parigi, Université de la Sorbonne nouvelle, pp. 101-110; Viva Paci, “Una partitura per parole, immagini e media”, *Cineforum*, Vol. 38, n. 379, novembre 1998, pp. 60-67 (ripubblicato in Id., *Il Cinema di Chris Marker. Come un vivaio ai pescatori di passato dell’avvenire*, Bologna, Hybris, 2005, pp. 97-113).

⁴¹ Un ulteriore caso studio che non appartiene certamente alla stagione cinematografica in oggetto, ma che intrattiene con essa diversi rapporti di contiguità, potrebbe essere quello relativo ai film etnografici di Paul Fejos, regista e documentarista ungherese che lavorò per società di produzione americane, danesi e svedesi. Come nota Carmelo Marabello nel già citato *Sulle tracce del vero*, i lavori di Fejos in Siam sono particolarmente interessanti per l’uso innovativo della colonna sonora e per l’ambiguità enunciativa e retorica di cui si fa latrice. *Man och kvinna* (1938), in particolare, è un’etno-fiction che racconta la storia di una giovane coppia di sposi che vive nei pressi di una foresta. La pellicola è interamente girata in thai, anzi recitata in thai e poi sottotitolata per lo spettatore europeo, secondo una prassi inedita per un periodo durante il quale anche i film etnografici erano generalmente doppiati. Accanto alle voci registrate *in loco* si aggiunge una voce di commento in inglese o svedese, secondo una procedura che abbiamo visto agire in molte delle opere da noi citate, una *Voice of God* che illustra il senso di alcune immagini e si perde in considerazioni sulla vita dei protagonisti. Per Marabello, nel gap che si produce tra voce over (che egli, seguendo la scuola francese, definisce off) e voce in, così come tra registro documentario e funzionale, si può riscontrare l’operatività dell’autorità etnografica: “La voce del progresso, l’off assertivo e predittivo, [è] la voce del presente. [...] Il documentario, la realtà, è il noi, parla la nostra lingua, loro invece fanno parte della finzione. E, in quanto finzione, parlano la lingua misteriosa e vera dell’altro, dello sconosciuto, del fiabesco. La ragione è parlata dalla lingua inglese o svedese: il primitivo, esotico e lontano, ha i suoni melodiosi, musicali e incomprensibili [...] di quei luoghi, di quegli abitanti. [...] L’off del commento è la linea guida, ci orienta nel mondo, perché intanto è il *nostro* mondo, la *nostra* lingua. Ovvero la nostra cultura. A segnalare il movimento del viaggio verso i luoghi lontani da raccontare e descrivere nella lingua di chi vede, a definire la nostra posizione di spettatori, ma anche la posizione del cineasta come di colui che vede. Forma filmica dell’autorità etnografica”. C. Marabello, *op. cit.*, pp. 143-144.

⁴² Ivelise Perniola, *Chris Marker o del film saggio*, Torino, Lindau, 2003, p. 171 (corsivi nostri).